

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Μουσική ερμηνεία: εννοιολογικά ζητήματα και
μουσικοπαιδαγωγικές προεκτάσεις

Διπλωματική εργασία της φοιτήτριας

Αγνής Ρόγκα

ΑΕΜ:932

Επιβλέπων καθηγητής: κ. Παναγιώτης Κανελλόπουλος, λέκτορας

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΙΟΥΝΙΟΣ 2005

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Μουσική ερμηνεία: εννοιολογικά ζητήματα και
μουσικοπαιδαγωγικές προεκτάσεις

Διπλωματική εργασία της φοιτήτριας

Αγνής Ρόγκα

ΑΕΜ:932

Επιβλέπων καθηγητής: κ. Παναγιώτης Κανελλόπουλος, λέκτορας

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΙΟΥΝΙΟΣ 2005



Πρόλογος

Η επιλογή του θέματος της εργασίας αυτής οφείλεται εν μέρει στον προβληματισμό που γεννήθηκε μέσα μου διάβάζοντας κάποια σχετικά με το θέμα επιστημονικά άρθρα. Ο βασικότερος λόγος όμως για τον οποίο παρακινήθηκα να ασχοληθώ με το θέμα αυτό είναι η ίδια η προσωπική μου τριβή με τη μελέτη της ερμηνείας της μουσικής.

Στην επιλογή αυτή του θέματος με ενθάρρυνε ο επιβλέπων καθηγητής μου κ. Π. Κανελλόπουλος. Θέλω από τη θέση αυτή να τον ευχαριστήσω για την καθοδήγηση και τη συμπαράστασή του.

Θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω τους καθηγητές του ΚΩΘ που συμμετείχαν στις συνεντεύξεις που πραγματοποιήθηκαν στα πλαίσια της εργασίας αυτής, κ. Ε. Σαλάι, κ. Α. Κανατσούλη, κ. Θ. Σωτηριάδη, κ. Μ. Εφραιμίδου και κ. Ζ. Στέλις. Στην κ. Μαργαρίτα Εφραιμίδου αισθάνομαι την επιθυμία να εκφράσω ιδιαίτερες ευχαριστίες, καθώς είναι δασκάλα μου τα τελευταία δεκατρία χρόνια και κατά συνέπεια θεωρώ ότι ο προσωπικός μου προβληματισμός πάνω στη μουσική ερμηνεία οφείλεται σε πολύ μεγάλο ποσοστό στη διδασκαλία της.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1. Εισαγωγή.....	1
2. Εννοιολογικά ζητήματα σχετικά με την ερμηνεία της μουσικής.....	4
2.1. Για τον ορισμό της μουσικής ερμηνείας.....	4
2.2. Για τη σχέση ερμηνείας- έργου- παρτιτούρας.....	8
2.3. Η έννοια της έκφρασης στην ερμηνεία μουσικών έργων.....	17
2.4. Τα κριτήρια αξιολόγησης μιας μουσικής ερμηνείας.....	21
2.5. Σχετικά με τις μουσικές ηχογραφήσεις.....	26
3. Σχετικά με τη διδασκαλία της μουσικής ερμηνείας.....	30
3.1. Οι απαρχές της διδασκαλίας της μουσικής ερμηνείας	30
3.2. Προσεγγίζοντας ένα έργο ερμηνευτικά και παιδαγωγικά.....	33
3.3. Η εργασία πάνω στην ερμηνεία.....	38
3.4. Παράγοντες που καθορίζουν την ικανότητα του ερμηνευτή.....	43
4. Μελέτη των συνεντεύξεων.....	47
4.1. Εισαγωγή.....	47
4.2. Εννοιολογικά και οντολογικά ζητήματα αναφορικά με την ερμηνεία της μουσικής και το μουσικό έργο.....	49
4.3. Για τη σχέση του ερμηνευτή με το έργο, την παρτιτούρα και το συνθέτη.....	58
4.4.1. Η τεχνική και η έκφραση.....	69
4.4.2. Για τη σχέση έκφρασης και δομής.....	75
4.5. Για την έννοια του ταλέντου και τους παράγοντες που καθορίζουν την ερμηνευτική ικανότητα.....	81
4.6. Προσωπικές αφηγήσεις και αναφορές στους καθηγητές.....	91
4.7. Σχόλια στη ρήση του Neuhaus και στη χρησιμότητα της γενικότερης καλλιτεχνικής παιδείας.....	96
5. Επίλογος.....	104
6. Βιβλιογραφία.....	108
Παράρτημα- Συνεντεύξεις.....	110

1. Εισαγωγή

Η αναφορά στην ερμηνεία της μουσικής δημιουργεί από μόνη της, πριν από την τοποθέτηση σε οποιοδήποτε άλλο ζήτημα, την ανάγκη προσδιορισμού της ίδιας της σημασίας του όρου. Σε ένα εισαγωγικό επίπεδο λοιπόν κρίνεται ως απαραίτητη η διασαφήνιση του τι υπαινίσσεται η παρούσα μελέτη με τον όρο «μουσική ερμηνεία».¹

Από τη μία πλευρά, ως μουσική ερμηνεία μπορεί κανείς να εννοήσει μια έννοια αντίστοιχη του αγγλικού όρου *music interpretation*, δηλαδή μία έννοια συναφή με την – δύσκολα προσδιορίσιμη – έννοια της *έκφρασης*. Από την άλλη πλευρά με τον όρο μουσική ερμηνεία μπορεί κανείς να εννοεί την έννοια που αντιστοιχεί στον αγγλικό όρο *music performance*, έναν όρο πιο γενικό. Η *ερμηνεία* ως απόδοση του όρου *interpretation* έχει έντονο το προσωπικό, υποκειμενικό στοιχείο και ως διαδικασία εμπεριέχεται στη διαδικασία της ερμηνείας με τη σημασία *performance*. Θεωρείται ως το απαραίτητο στοιχείο για την πραγματοποίησή της, μεσολαβώντας ανάμεσα στη μουσική σημειογραφία και στη μουσική ερμηνεία² ως μουσική *παράσταση* (*music performance*), τη διαδικασία δηλαδή που ουσιαστικά δίνει στη μουσική εμπειρία υπόσταση³

Στη συγκεκριμένη μελέτη επιχειρείται μια αναφορά στις προσεγγίσεις της διδασκαλίας της μουσικής ερμηνείας. Αυτό που κανείς διδάσκεται μαθαίνοντας ένα όργανο (συμπεριλαμβανομένης και της φωνής) δεν περιορίζεται στα πλαίσια της ερμηνείας με την έννοια *interpretation* αλλά έχει την πιο γενική σημασία του όρου *music performance*. Και στα προγράμματα σπουδών των μουσικών σχολών και των ακαδημιών του εξωτερικού ως αντικείμενο μελέτης ορίζεται το *music performance* και όχι το *music interpretation*. Συμπερασματικά, το αντικείμενο στο οποίο θα γίνεται αναφορά στο εξής είναι αυτό που στην αγγλική γλώσσα ορίζεται ως *music performance*.⁴

¹ Στο επίπεδο αυτό προκύπτει μία επιπλέον δυσκολία, η οποία έχει σχέση με την ξενόγλωσση βιβλιογραφία -αγγλόφωνη στην παρούσα περίπτωση- στην οποία μπορεί κανείς κατά βάση να στηριχτεί αναζητώντας υλικό σχετικό με το αντικείμενο αυτό. Με δεδομένη την απουσία επαρκούς υλικού στην ελληνική βιβλιογραφία λοιπόν και την αναγκαία αναφορά στην αντίστοιχη ξενόγλωσση ο όποιος προσδιορισμός του όρου για τον οποίον γίνεται λόγος είναι καλό να γίνεται με μια ταυτόχρονη αναφορά στην αντίστοιχη ξένη ορολογία.

² Βλ. στο σχετικό κεφάλαιο παρακάτω

³ Βλ. Donington, Robert, λήμμα *interpretation*, στο *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*

⁴ Ως μετάφραση του όρου *performance* θα μπορούσε ίσως κάποιος να επιλέξει και τον όρο *εκτέλεση*. Ο λόγος για τον οποίο γίνεται στην παρούσα μελέτη επιλογή του όρου *ερμηνεία* είναι ότι ο όρος *εκτέλεση* παραπέμπει σε μια διαδικασία κατά βάση μηχανική σε αντιδιαστολή με τον όρο *ερμηνεία*, ο οποίος αναδεικνύει τον προσωποκεντρικό χαρακτήρα της διαδικασίας στην οποία γίνεται αναφορά.

Αν ως το σημείο αυτό δεν έχει γίνει κάποιος σαφής προσδιορισμός του όρου αυτού, αυτό συμβαίνει επειδή είναι ένας όρος που έχει δεχτεί πολλές προσεγγίσεις οι οποίες θα εξεταστούν στη συνέχεια, στο κυρίως μέρος της μελέτης αυτής. Το μόνο που θα ήταν καλό να διευκρινιστεί στο σημείο αυτό είναι πως λέγοντας ότι γίνεται αναφορά σε αυτό που στα αγγλικά ορίζεται ως *music performance* δε γίνεται κατ' ανάγκην αναφορά στην έννοια της ενώπιον κοινού μουσικής παράστασης, αλλά στην *ερμηνεία*, στην εκτέλεση μουσικών έργων, σε ό,τι δηλαδή συνιστά αντικείμενο διδασκαλίας.

Η μουσική ερμηνεία αποτελεί βασικό στοιχείο της ανθρώπινης ύπαρξης. Παρόλα αυτά είναι πολύ πιθανό ότι ακόμη και ένας ιδιαίτερος έμπειρος ερμηνευτής θα δυσκολευτεί ιδιαίτερα στο να εκτιμήσει τι κρύβεται πίσω της. Πολύ συχνά κανείς στις διατυπώσεις του σχετικά με τη μουσική ερμηνεία βασίζεται στην προφορική παράδοση και στην προσωπική του διαίσθηση.⁵ Επιπλέον όπως αναφέρει ο John Rink αρκετές από τις ακαδημαϊκές προσεγγίσεις που έχουν πραγματοποιηθεί τις τελευταίες δεκαετίες απευθύνονταν σε πολύ συγκεκριμένο και εξειδικευμένο αναγνωστικό κοινό, ενώ σε πρακτικό επίπεδο πρόσφεραν ελάχιστα, παραγνωρίζοντας τις ουσιαστικές ανάγκες των ερμηνευτών.⁶

Έτσι εδώ επιχειρείται μία προσπάθεια προσέγγισης των εξής ζητημάτων. Στο πρώτο κεφάλαιο αυτής της διπλωματικής εργασίας θα επιχειρηθεί η εξέταση ορισμένων βασικών ερωτημάτων που αφορούν τη μουσική ερμηνεία γενικότερα. Τι ορίζεται τελικά ως μουσική ερμηνεία, ή, για την ακρίβεια, τι προσεγγίσεις μπορεί κανείς να εντοπίσει ότι έχουν γίνει σε φιλοσοφικό επίπεδο σχετικά με το ζήτημα αυτό; Ποια είναι η σχέση έργου, παρτιτούρας και ερμηνείας; Ποιος ο ρόλος της *έκφρασης* μέσα σε μια μουσική ερμηνεία και ποια η σχέση ανάμεσα στην ερμηνεία και στη δομή ενός έργου; Τι κάνει μια ερμηνεία επιτυχημένη και ολοκληρωμένη; Και, τέλος, ποιος είναι ο ρόλος που έχουν διαδραματίσει οι ηχογραφήσεις;- κατά πόσο οι ηχογραφήσεις συνιστούν ερμηνείες έργων και σε ποιο βαθμό έχουν επηρεάσει το χώρο της μουσικής ερμηνείας γενικότερα;

Στη συνέχεια, στο δεύτερο κεφάλαιο, θα εξεταστούν ζητήματα που σχετίζονται πιο συγκεκριμένα με τη διδασκαλία της ερμηνείας. Έτσι θα γίνει μια μικρή αναφορά στην ιστορική διαδρομή της διδασκαλίας της μουσικής ερμηνείας. Επιπλέον θα εξεταστεί το θέμα του κατά πόσον καλούνται οι ερμηνευτές μέσω της παιδείας που λαμβάνουν να είναι πιστοί στις υποδείξεις της παρτιτούρας αλλά και σ' αυτό που θεωρούν ως προθέσεις του

⁵ Βλ. Rink, John, ed., *Musical Performance: a Guide to Understanding*, preface του John Rink, σελ. vi

⁶ Βλ. Rink, John, ο.π. σελ. vi-vii

συνθέτη. Ένα άλλο ζήτημα ιδιαίτερα ενδιαφέρον είναι το περιεχόμενο και οι ιδεολογικές αποχρώσεις της έννοια του *ταλέντου* καθώς και οι άλλοι παράγοντες μπορούν να επηρεάζουν τις ερμηνευτικές δυνατότητες ενός μουσικού. Τέλος θα εξεταστεί το ζήτημα του πώς στη διδακτική διαδικασία γίνεται ένας προσδιορισμός των εννοιών *τεχνική* και *ερμηνεία* (ως *interpretation*) και κατά πόσον οι έννοιες αυτές θεωρούνται διαχωρίσιμες ή όχι.

Υστερα από μια βασισμένη σε βιβλιογραφική έρευνα προσέγγιση των παραπάνω θεμάτων θα ακολουθήσει μια πιο πρακτική εξέταση κάποιων από αυτά μέσα από τα συμπεράσματά που μπορεί κανείς να βγάλει μέσω των συνεντεύξεων που παρουσιάζονται στο τρίτο κεφάλαιο. Τις συνεντεύξεις παραχώρησαν πέντε σημαντικοί μουσικοί ερμηνευτές και παιδαγωγοί. Οι ερωτήσεις που τέθηκαν στις συνεντεύξεις προέκυψαν μέσα από την βιβλιογραφική έρευνα του θέματος.

Τέλος είναι καλό να γίνει μια ενδεχομένως αυτονόητη αλλά σημαντική διευκρίνιση αναφορικά με το πεδίο έρευνας της συγκεκριμένης διπλωματικής εργασίας. Το μουσικό είδος στο οποίο την ερμηνεία αναφέρεται είναι η δυτική λόγια μουσική. Ο περιορισμός αυτός της έρευνας σαφώς και δεν υπονοεί μία στάση περιφρόνησης απέναντι σε άλλους μουσικούς πολιτισμούς. Επιπλέον δε γίνεται κάποια αναφορά στις ιστορικές ερμηνείες – ερμηνείες με όργανα εποχής- για το λόγο ότι οι συγκεκριμένες ερμηνείες χρήζουν ειδικής προσέγγισης.

2. Εννοιολογικά ζητήματα σχετικά με την ερμηνεία της μουσικής

2.1. Για τον ορισμό της μουσικής ερμηνείας

Πολύ συχνά ακούει κανείς προτάσεις όπως «Αύριο ο ν μουσικός θα ερμηνεύσει το χ έργο» ή «Χθες άκουσα τον ν πιανίστα που ερμήνευσε το χ κοντσέρτο για πιάνο» ή «στο χ φεστιβάλ ακούστηκαν κάποιες πολύ ενδιαφέρουσες ερμηνείες». Η αναφορά στη μουσική ερμηνεία γίνεται λοιπόν πολύ συχνά. Ενώ όμως εύκολα χρησιμοποιεί κανείς τον όρο αυτό είναι εξίσου εύκολο να προσδιορίσει τη σημασία του; Τα πιθανά συνώνυμα του όρου *ερμηνεύω* που θα μπορούσαν να τον αντικαταστήσουν στα παραπάνω παραδείγματα (όπως λόγω χάρη τα ρήματα *παίζω* ή *εκτελώ* ένα μουσικό έργο) σε καμιά περίπτωση δεν επαρκούν για να αποδώσουν τη σημασία του όρου. Επιπλέον θα ήταν καλό να επισημανθεί ότι οι λέξεις *ερμηνεύω* και *ερμηνεία* είναι δυνατόν να έχουν μια σημασία ειδική (όπως για παράδειγμα στην πρόταση: «Ο Α. Β. Michelangeli ερμήνευσε το κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα του R. Schumann στο Lugano το 1956») ή μια σημασία πιο γενική (όπως για παράδειγμα στην πρόταση: «Η ερμηνεία αυτής της σονάτας του Scriabin προβληματίζει πολύ τους ερμηνευτές»⁷).

Συνεπώς, προτού γίνει η αναφορά στα επιμέρους ζητήματα που αφορούν στη μουσική ερμηνεία κρίνεται μάλλον αναγκαίο να προσδιοριστεί τι εννοείται τελικά ως μουσική ερμηνεία. Τι είναι δηλαδή αυτό το ιδιαίτερο που κάνει έναν μουσικό ερμηνευτή να χαρακτηρίζεται μουσικός ερμηνευτής. Οπωσδήποτε βέβαια μια μουσική ερμηνεία συνιστά ένα γεγονός, κάτι που τη διαφοροποιεί από ένα οποιοδήποτε φυσικό αντικείμενο. Και πιθανόν η πρώτη σκέψη που θα κάνει κάποιος είναι πως βασικό χαρακτηριστικό του γεγονότος αυτού είναι ο ήχος. Η αναφορά όμως στον ήχο για τον προσδιορισμό της έννοιας της ερμηνείας είναι σίγουρα ανεπαρκής. Η αλήθεια αυτή αναδεικνύεται μέσα από το έργο 4.33'' του John Cage, ένα έργο στο οποίο προβάλλεται η εξίσου μεγάλη σημασία που έχει με τον ήχο η σιωπή στη μουσική. Επομένως παραμένει ανοιχτό το ερώτημα ως προς το ποια είναι τελικά η φύση της δραστηριότητας η οποία να χαρακτηρίζεται ως μουσική ερμηνεία.⁸

Σε μια πρώτη προσέγγιση θα μπορούσε κανείς να πει ότι η δραστηριότητα που χαρακτηρίζει κάποιον ως μουσικό ερμηνευτή είναι η πραγμάτωση, μέσω σωματικών κινήσεων, μουσικών ιδεών, οι οποίες είτε είναι αποτυπωμένες γραπτά με κάποια μορφή

⁷ βλ. Goldovitch, Stan, *Musical Performance: a Philosophical Study*, σσ. 11-13.

⁸ ο.π. σσ. 14-15

μουσικής σημειογραφίας, είτε έχουν περάσει στον εκτελεστή μέσω ακουστικής παράδοσης, είτε επινοούνται τη στιγμή της παραγωγής τους, όπως στον ελεύθερο αυτοσχεδιασμό.⁹

Αυτή βέβαια είναι μια πρώτη, μάλλον επιφανειακή προσέγγιση στην έννοια της ερμηνείας. Στην ουσία της είναι μια διαδικασία πολυσύνθετη. Η ερμηνεία της μουσικής είναι μια δραστηριότητα η οποία συνδυάζει νοητικές και συναισθηματικές λειτουργίες και απασχολεί πολλαπλώς την ανθρώπινη προσοχή και τα ανθρώπινα αντανακλαστικά και συνεπώς το να ειπωθεί ότι ο ερμηνευτής «απλώς παίζει» (ή απλώς τραγουδάει) δείχνει μάλλον απλοϊκό.¹⁰

Επομένως η πραγμάτωση των μουσικών ιδεών, όπως περιγράφηκε προηγουμένως η μουσική ερμηνεία, είναι μια διαδικασία της ανθρώπινης νόησης. Ένας παράγοντας, λοιπόν, που πρέπει να τονιστεί αναφορικά με τη μουσική ερμηνεία είναι η σημασία του ανθρώπινου στοιχείου σε αυτήν. Είναι δηλαδή μία δραστηριότητα η οποία πραγματοποιείται αποκλειστικά από ανθρώπινες υπάρξεις. Η σημασία του ανθρώπινου στοιχείου γίνεται εμφανής αν αναρωτηθεί κανείς αν θα συνιστούσε μουσική ερμηνεία η εκτέλεση μιας παρτιτούρας από έναν ηλεκτρονικό υπολογιστή. Είναι μάλλον προφανές ότι ο άνθρωπος θεωρείται αναντικατάστατος στη δραστηριότητα αυτή. Εφόσον λοιπόν αυτό ισχύει είναι λογικό να υπάρχουν κάποιες παράμετροι στη μουσική ερμηνεία οι οποίες να ανδεικνύουν το σημαντικό αυτό ρόλο του ανθρώπου.¹¹ Η Suzanne G. Cusick αναφέρει ότι η ερμηνεία είναι μια μορφή σκέψης μέσω του σώματος. Η μουσική δηλαδή στη δραστηριότητα της ερμηνείας δε βιώνεται ως κάτι που δίνεται στο σώμα, αλλά ως κάτι που παράγεται μέσω αυτού και αυτό διαφοροποιεί, κατά την Cusick, τη μουσική ερμηνεία από άλλες μουσικές δραστηριότητες στις οποίες η το σώμα δε μετέχει στην παραγωγή της μουσικής και κατά συνέπεια δε συμμετέχει στη μουσική εμπειρία. Πέρα από την ταυτόχρονη συμμετοχή της ανθρώπινης διανόησης και του σώματος -η αναγκαιότητα της οποίας θα αναδειχτεί περισσότερο σε επόμενα κεφάλαια- πρέπει να τονιστεί, όσο και αν δείχνει αυτονόητο, ότι η μουσική ερμηνεία είναι μια δραστηριότητα η οποία γίνεται απαραίτητως *εμπρόθετα* και *συνειδητά*. Δε γίνεται δηλαδή μηχανικά. Και αυτή η προϋπόθεση της ύπαρξης προθέσεως αναδεικνύει σημαντικά τον ανθρώπινο χαρακτήρα

⁹ βλ. Clarke, Eric, *Understanding the psychology of performance*, στο Rink, John, ed., *Musical Performance: a Guide to Understanding*, σ.59

¹⁰ βλ. Dunsby, Jonathan, *Performers on performance*, στο Rink, John, ed., ο.π. σ.226

¹¹ βλ. Sloboda, John, *Music Performance: Expression and the Development of Excellence*, στο Aiello, Rita & Sloboda, John, ed. *Musical Perceptions*, σσ. 152-154.

της μουσικής ερμηνείας. Κατά συνέπεια στα προηγούμενα γνωρίσματα της δραστηριότητας της μουσικής ερμηνείας κρίνεται απαραίτητο να προστεθεί η παράμετρος της ανθρώπινης *πρόθεσης* για την πραγμάτωση μουσικών ιδεών.¹²

Για να γίνει πιο προσεγγίσιμη η έννοια της ερμηνείας της μουσικής είναι καλό να εξεταστεί η σημασία της μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο της μουσικής -και γενικότερα καλλιτεχνικής- δημιουργίας. Η μουσική ερμηνεία (*performance*), όπως ο χορός και το θέατρο, έχει χαρακτήρα *παραστατικό* και για το λόγο αυτό η μουσική, όπως και οι δύο άλλες τέχνες χαρακτηρίζονται ως *παραστατικές τέχνες* (*performing*) arts. Η παράσταση είναι αυτή μέσω της οποίας επιτυγχάνεται η κοινωνία καλλιτέχνη-κοινού. Η παράσταση είναι σε άμεση συνάρτηση με την έννοια του χρόνου, τελείται δηλαδή με την πάροδό του, ενώ έχει αρχή και τέλος. (Κάτι που δε συμβαίνει με τις εικαστικές τέχνες). Σύμφωνα όμως με μια αρκετά διαδεδομένη θεώρηση υπάρχουν δύο βασικές δραστηριότητες που εντοπίζει κανείς στη δημιουργία ενός μουσικού έργου. Η μία είναι η σύνθεση, η καθαυτού δημιουργία του έργου και η δεύτερη είναι η ερμηνεία του, η παρουσίασή του έργου. Επομένως δημιουργός είναι ο συνθέτης και ο ερμηνευτής είναι αυτός που δίνει στο έργο ήχο, ώστε αυτό να παρουσιαστεί στο κοινό. Και κατά συνέπεια, σύμφωνα με μια τέτοια θεώρηση, η μουσική δεν είναι κατ' ανάγκην μια παραστατική τέχνη, εφόσον κάποιος δημιουργεί μουσική και μέσω μιας μη παραστατικής δραστηριότητας, της σύνθεσης.¹³

Είναι όμως δυνατόν να συναντήσει κανείς και μία άλλη τοποθέτηση, της οποίας χαρακτηριστικότερος υποστηρικτής είναι ο Christopher Small. Ο Small λοιπόν υποστηρίζει ότι η μουσική δεν είναι δυνατόν να υπάρξει χωρίς τη δραστηριότητα της μουσικής ερμηνείας. Τονίζει ότι ίσως δεν είναι αναγκαία ούτε η ύπαρξή του συνθέτη, όπως δε θεωρεί αναγκαία και την παρουσία κοινού. Είναι, συνεπώς, κατά τον Small, αυταπόδεικτο ότι αναζητώντας κανείς το νόημα της μουσικής και τη λειτουργία της μέσα στην ανθρώπινη ζωή δεν θα τα βρει στα μουσικά έργα, αλλά στην ερμηνεία της μουσικής.¹⁴ Και συμπληρώνει:

Αν υπάρχει κάτι ξεκάθαρο σχετικά με τη μουσική ερμηνεία είναι ότι αυτή είναι πράξη, είναι κάτι που κάνουν οι άνθρωποι. Και ενώ

¹² Βλ. Stuble, Eleanor, *Field Theory, Play, Music Education: Performance and the Art of Making Connections*, στο Rideout, Roger, ed., *On the Sociology of Music Education*, σ.16

¹³ βλ. Goldovitch, Stan, ο.π. σ. 3

¹⁴ βλ. Small, Christopher, *Musicking: A Ritual in Social Space*, στο Rideout, Roger, ed., *On the Sociology of Music Education*, σ. 2

ενδέχεται να είναι μία μοναχική πράξη, στη οποία να πασχολείται ένα μόνο πρόσωπο, είναι μια δραστηριότητα στην οποία δύο ή περισσότεροι άνθρωποι απασχολούνται ταυτοχρόνως. Μπορεί να ερμηνεύουν όλοι ή κάποιοι να ακούν και κάποιοι να ερμηνεύουν, αλλά και στις δύο περιπτώσεις είναι μια συνάντηση ανάμεσα σε ανθρώπινες υπάρξεις, στην οποία μεσολαβούν οργανωμένοι από ανθρώπους ήχοι.¹⁵

Και ως ερμηνεία επομένως δε θα οριστεί στην περίπτωση αυτή μόνο ένα επίσημο δημόσιο γεγονός, αλλά κάθε περίπτωση στην οποία κάποιος παίζει κάποιο όργανο ή τραγουδά, είτε μόνο στον εαυτό του είτε παρουσία άλλων. Αναφερόμενος πιο συγκεκριμένα στο παράδειγμα της ερμηνείας ενός συμφωνικού έργου ο Small γράφει πως οι σχέσεις μεταξύ των ήχων μπορούν να ιδωθούν ως μεταφορές των ανθρωπίνων σχέσεων και το έργο στο σύνολό του να ιδωθεί ως ένα δράμα (έργο) για την πορεία μιας ανθρώπινης ύπαρξης μέσα από την αντίθεση (opposition), από τον αγώνα (struggle) και την επιβολή (overcoming). Αυτό στο οποίο καταλήγει ο Small είναι ότι η μουσική ερμηνεία είναι μια τελετουργική πράξη (ritual) της οποίας οι σχέσεις αντικατοπτρίζουν - επιτρέποντας έτσι σε κάποιον να εξερευνήσει- τις σχέσεις του κόσμου όπως αυτές υφίστανται σε ένα ιδεατό επίπεδο.¹⁶

Σε ένα παρόμοιο φιλοσοφικό πλαίσιο κινούμενος ο Nicholas Cook γράφει ότι για να θεωρήσει κάποιος τη μουσική ως μία παραστατική (performing) τέχνη, δεν αρκεί απλώς να πει ότι *παίζουμε* (perform) μουσική. Χρειάζεται να διαπιστώσει ότι μέσω αυτής παράγεται κοινωνικό νόημα. Ο Cook δηλαδή θεωρεί τη μουσική ως μία πηγή για την κατανόηση της κοινωνίας. Οι κοινωνικές σχέσεις αναδεικνύονται μέσα από την αλληλεπίδραση μεταξύ των ερμηνευτών ή μεταξύ ερμηνευτών και ακροατών.¹⁷

Υστερα από την έκθεση αυτών των τοποθετήσεων γύρω από τη μουσική ερμηνεία διαπιστώνει κανείς το εξής ότι δεν είναι εύκολο να καταλήξει κάποιος στη διατύπωση ενός ορισμού πάνω στη μουσική ερμηνεία. Ενδεχομένως κάτι τέτοιο δε θα ήταν και σκόπιμο.

¹⁵ If there is anything clear about musical performance it is that it is action, it is something that people do. While it *can* be a solitary action, engaged in by only one person alone, it is generally an activity in which two or more people engage together. They may be all performing, or some be listening while others, are performing, but either way it is encounter between human beings, that is mediated by humanly organized sounds.

¹⁶ ο.π. σσ. 5-6

¹⁷ βλ. Cook, Nicholas, *Music as Performance*, κεφάλαιο 17 στο Clayton, Trevor & Middleton, ed., *The cultural study of music- a critical Introduction*, σ. 213.

Αυτό συμβαίνει διότι αναφορικά με την έννοια της μουσικής ερμηνείας υπάρχουν διάφορες προσεγγίσεις. Επομένως αυτό που μπορεί να γίνει και, εν τέλει, ίσως αυτό είναι που έχει το ουσιαστικότερο ενδιαφέρον είναι μια μελέτη αυτών των προσεγγίσεων.

2.2. Για τη σχέση ερμηνείας- έργου- παρτιτούρας

Έπειτα από την έκθεση των απόψεων πάνω στην έννοια «μουσική ερμηνεία», που πραγματοποιήθηκε πιο πάνω, φαίνεται χρήσιμο να γίνει μια εξέταση των απόψεων σχετικά με το ποια είναι η σχέση ανάμεσα στην ερμηνεία ενός έργου, στο ίδιο το έργο και στην παρτιτούρα του. Οι σχέσεις αυτές βέβαια συνδέονται άμεσα με το ζήτημα του προσδιορισμού της έννοιας της μουσικής ερμηνείας.

Μια αρχιετά διαδεδομένη αντίληψη για τη σχέση ενός έργου προς ερμηνεία και της ερμηνείας του αντιμετωπίζει μία σύνθεση ως ένα αυτόνομο έργο, το οποίο είναι δημιούργημα του συνθέτη και το οποίο ο ερμηνευτής καλείται να προσεγγίσει και να αναπαραστήσει. Την πιο ακραία εκδοχή αυτής της τοποθέτησης εξέφρασαν και κάποιοι συνθέτες, όπως για παράδειγμα ο Stravinsky, ο οποίος διατύπωσε την άποψη ότι η μουσική εκτελείται και δεν ερμηνεύεται ή ο Schoenberg, ο οποίος θεωρούσε την ύπαρξη του ερμηνευτή περιττή και απαραίτητη μόνο για ένα κοινό που αδυνατεί να καταλάβει το έργο διαβάζοντας το τυπωμένο¹⁸. Ανεξάρτητα όμως από αυτήν τη μάλλον ακραία τοποθέτηση, σύμφωνα με μια ευρέως επικρατούσα άποψη ο ερμηνευτής είναι δεσμευμένος απέναντι στο συνθέτη να αποδώσει το έργο που εκείνος δημιούργησε όπως εκείνος το έχει σχεδιάσει και σύμφωνα με τις οδηγίες που έχει καταγράψει στην παρτιτούρα. Μία τέτοια τοποθέτηση έχει ως απόρροια ότι η ερμηνεία της μουσικής αντιμετωπίζεται ως μία μονομερής μορφή επικοινωνίας, η οποία εκπορεύεται από τον συνθέτη και κατευθύνεται στον ακροατή. Στη διαδικασία αυτή ο ερμηνευτής λειτουργεί ως μέσο επικοινωνίας. Καμία ερμηνεία δεν μπορεί να είναι καλύτερη από το ίδιο το έργο, το οποίο αντιμετωπίζεται ως ένα αυτόνομο έργο τέχνης, ένα έργο δηλαδή που υφίσταται χωρίς μια αναγκαία αναφορά σε κάποια συγκεκριμένη κατάσταση στην οποία θα ερμηνευτεί. Το έργο τοποθετείται σε μια ιδανική, πλατωνική κατάσταση, πέρα από οποιαδήποτε πιθανή ερμηνεία, η οποία έχει ως σκοπό απλώς να φτάσει το έργο στο στόχο του, τον ακροατή¹⁹.

Ο Morris Grossman διατυπώνει μια πιο μετριοπαθή άποψη και δίνει μεγαλύτερη σημασία στο ρόλο του ερμηνευτή. Συγκεκριμένα αναφέρει πως η «δέσμευση» του ερμηνευτή έχει ένα χαρακτηριστικό διττό. Αφενός ο ερμηνευτής, έχει κάποιες δεσμεύσεις απέναντι στο έργο που ερμηνεύει και αφετέρου έχει και κάποιες δεσμεύσεις απέναντι στον

¹⁸ Βλ. Cook, Nicholas, ο.π., σ.204

¹⁹ Βλ. Small, Christopher, *Musicking: A Ritual in Social Space*, σσ. 1-3 και Small, Christopher, *Musicking: the meaning of performing and listening*, σσ. 5-7

εαυτό του ως καλλιτέχνη. Αναγνωρίζει δηλαδή ως σημαντική την καλλιτεχνική οντότητα του ερμηνευτή και δεν περιορίζει το ρόλο του σε αυτόν του μέσου επικοινωνίας μεταξύ συνθέτη και ακροατή. Σε μια παρόμοια προσέγγιση του θέματος ο Stan Goldovitch γράφει πως οι μουσικές ερμηνείες, οφείλουν να προσαρμόζονται σε κάποιους εξωτερικούς περιορισμούς, οι οποίοι κατά βάση τίθενται από το ίδιο το προς ερμηνεία έργο.

Οι ερμηνείες δεν σχηματοποιούνται μόνο από τα σχέδια του ερμηνευτή. Πρέπει να υπακούουν και σε εξωτερικούς περιορισμούς, όπως για παράδειγμα, αυτοί που επιβάλλονται από το έργο του οποίου γίνεται η ερμηνεία. Έτσι ένας ερμηνευτής πρέπει σκόπιμως να παίζει ένα συγκεκριμένο έργο σύμφωνα με κάποιους αναγνωρισμένους περιορισμούς.²⁰

Συνεπώς για τον Goldovitch το έργο είναι κάτι έξω από τον ερμηνευτή και η ερμηνεία είναι το μέσο με το οποίο το έργο θα αναδειχθεί. Αντιστοίχως η Jane W. O' Dea αναφέρει πως οι ερμηνευτές περιορίζονται από τις υποδείξεις της παρτιτούρας, αλλά προσθέτει μέσα στους περιορισμούς του ερμηνευτή εντάσσονται και η παράδοση και οι πρακτικές ερμηνείας που έχουν διαμορφωθεί ως την εποχή του. Επισημαίνει βέβαια ότι αυτό παρά τον καιρικό, όπως τον χαρακτηρίζει, ρόλο της ερμηνευτικής παράδοσης, ο ερμηνευτής δεν καλείται να της δώσει μεγάλη έμφαση, αλλά να τη χρησιμοποιεί ως ένα πρότυπο, ως ένα σημείο αναφοράς.²¹ Ο Alf Gabrielsson θεωρεί ότι η μουσική μπορεί να θεωρηθεί πως υφίσταται σε πολλά επίπεδα και διαφορετικές μορφές. Ως ιδέα τόσο στη σκέψη του συνθέτη όσο και του ερμηνευτή, γραμμένη στην παρτιτούρα, ως ήχος αλλά και βιωμένη ως εμπειρία από τον ακροατή. Η επικοινωνία όμως ανάμεσα στο συνθέτη και στον ακροατή πραγματώνεται μόνο μέσω της ηχούσας μουσικής, όχι της παρτιτούρας.²²

Σε μια τοποθέτηση που σε γενικές γραμμές θέτει τον συνθέτη ως δημιουργό του έργου και τον ερμηνευτή ως κοινωνό των ιδεών του, ποια είναι η άποψη για τη θέση της

²⁰ Performances are not only shaped by the performer's plans; they must also conform to external constraints, for example, those imposed by the work of which it is a performance. Thus a performer must intentionally play a certain work under certain acknowledged constraints.

βλ. Goldovitch, Stan, ο.π. σσ. 32-33 και

O' Dea, Jane, "Phronesis" in *Musical Performance*, σ.38

²¹ βλ. Grossman, Morris, *Performance and obligation*, στο Alperson, Philip, ed. *What is music?, An Introduction to the Philosophy of Music*, σ. 257

²² βλ. Gabrielsson Alf, *Timing in Music Performance and its Relations to Music Experience*, στο Sloboda, John, ed. *Generative Processes in Music*, σ.28

παρτιτούρας; Γιατί, δεδομένου ότι η συντριπτική πλειοψηφία των συνθετών των οποίων ερμηνεύονται τα έργα δεν είναι εν ζωή, η παρτιτούρα, το κείμενο με τις υποδείξεις του συνθέτη (οι οποίες, με το πέρασμα των εποχών, γίνονται όλο και πιο πυκνές και λεπτομερείς) είναι η πιο βασική πηγή για το ποια είναι η επιθυμία του συνθέτη για την ερμηνεία του δημιουργήματός του. Οι παρτιτούρες, γράφει ο Peter Hill καταγράφουν μουσικές πληροφορίες, κάποιες με ακρίβεια, κάποιες κατά προσέγγιση, μαζί με υποδείξεις πάνω στο πώς η καταγεγραμμένη μουσική πληροφορία θα ερμηνευτεί (be interpreted). Όμως η ίδια η μουσική είναι κάτι το οποίο δημιουργείται στη φαντασία του συνθέτη, έπειτα συμμετέχει στη διαδικασία αυτή και ο ερμηνευτής και, τελικά, επι-κοινωνείται μέσω του ήχου. Η ολοένα και μεγαλύτερη πρόσθεση οδηγιών για τον ερμηνευτή, όμως, όπως γράφει, έχει δημιουργήσει σε πολλούς την εντύπωση ότι η παρτιτούρα είναι η μουσική. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα των παραλλαγών op.27 του Webern. Μελετώντας την ιστορία των ερμηνειών του έργου κανείς θα διαπιστώσει πως επί πολλά χρόνια οι πιανίστες που το ερμήνευαν έπαιρναν κατά γράμμα την αυστηρή μορφή της παρτιτούρας και αυτό είχε ως αποτέλεσμα οι ερμηνείες να είναι απρόσωπες και κατά γράμμα εκτελεσμένες, μη έχοντας παρά ελάχιστα να προσθέσουν στα όσα ήταν καταγεγραμμένα. Ύστερα όμως από επίμονες προσπάθειες των μαθητών του ίδιου του Webern, έγινε γνωστό ότι αυτή η πρακτική ήταν αντίθετη με τις προθέσεις του συνθέτη και ότι η ιδέα που εκείνος είχε στο μυαλό του για το έργο εμπεριείχε σε μεγάλο βαθμό rubato και αλλαγές χρωματισμών. Ως προς το εύλογο ερώτημα που γεννάται για το λόγο για τον οποίο ο συνθέτης δεν τα κατέγραψε αυτά, μπορεί κανείς να υποθέσει διάφορα, όπως για παράδειγμα ότι οι αποχρώσεις που είχε στο νου του ήταν πολύ λεπτές για να συγκεκριμενοποιηθούν λεκτικά ή σε πολύ μεγάλο βαθμό εξαρτόμενες από το ένστικτο του κάθε πιανίστα.²³

Η άποψη που σε γενικές γραμμές επικρατεί ως προς το ρόλο της παρτιτούρας ορίζει την παρτιτούρα ως μια οπτική αναπαράσταση της μουσικής, η οποία όμως δίνει το περιθώριο μεγάλων διαφορών κατά την «μετάφραση» της εικόνας σε ήχο. Θεωρείται πως η παρτιτούρα κατά βάσιν σχεδιάζει –και δεν καθορίζει με ακρίβεια– τον τρόπο με τον οποίο θα ερμηνευτούν τα μουσικά έργα, παρέχει δηλαδή στον ερμηνευτή ένα σκελετό για να πραγματοποιήσει μέσω του ήχου αυτά που αυτός ο σκελετός του υποδεικνύει. Ο ερμηνευτής οφείλει να λάβει υπόψη του τα όσα αυτό το γενικό σχέδιο που του δίνει η

²³ Βλ. Hill, Peter, From Score to sound, στο Rink, John, ed., *Musical Performance: a Guide to Understanding*, σσ. 129-132

παρτιτούρα περιγράφει, όμως από κει και πέρα είναι καθήκον του να προχωρήσει πιο μακριά από τα όσα σχηματικά αναπαριστώνται στην παρτιτούρα, χρησιμοποιώντας τη φαντασία του και την κρίση του, ώστε να επιλέξει ανάμεσα στα *επιτρεπτά ακούσματα*.^{24/25} Η παρτιτούρα λοιπόν δεν αντιμετωπίζεται όπως αντιμετωπίζεται ένα αντίγραφο ενός λογοτεχνικού έργου. Και αυτό γιατί τα σημάδια σε μια παρτιτούρα δεν είναι γραπτές απεικονίσεις ήχων, αλλά μάλλον οδηγίες για την παραγωγή ήχων.²⁶

Ο Benson αναφέρει ότι η τάση η οποία χαρακτηρίζει την πλειοψηφία είναι να θεωρείται η παρτιτούρα ως ένα μέσο «ανάμνησης» του μουσικού έργου, ένα μέσο με το οποίο το έργο διατηρείται σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό χωρίς αλλαγές. Με την τάση αυτή δείχνει να ταυτίζεται ο Nelson Goodman, του οποίου την θέση παρουσιάζει ο Benson.

Η παρτιτούρα έχει ως πρωτεύουσα λειτουργία την επιτακτική ταυτοποίηση ενός έργου από ερμηνεία σε ερμηνεία.²⁷

Η ερμηνεία δηλαδή σε μια τέτοια θεώρηση είναι το μέσο με το οποίο το έργο διατηρεί μια μορφή σταθερή, που δε θα επηράζεται από τις ερμηνευτικές προσεγγίσεις που γίνονται σ' αυτό.

Ο Morris Grossman υποστηρίζει πως η παρτιτούρα ρυθμίζει τη μουσική ερμηνεία καθοριστικά και καθορίζει της ευθύνες του ερμηνευτή. Οι συνθέτες, συνεχίζει ο Grossman, θέλουν να δημιουργούν παρτιτούρες και οι ερμηνευτές θέλουν να δουλεύουν από παρτιτούρες, ακόμη και όταν είναι διαθέσιμα και άλλα πρωτότυπα, όπως για παράδειγμα άλλες ζωντανές ερμηνείες ή ηχογραφήσεις. Ο λόγος για τον οποίο είναι επιθυμητή η παρτιτούρα δεν είναι ούτε το γεγονός ότι προκαθορίζει με ακρίβεια τα χαρακτηριστικά της ερμηνείας, ούτε το γεγονός ότι δίνει απεριόριστες ελευθερίες. Η παρτιτούρα κατά τον Grossman θεωρείται σημαντική διότι καθορίζει σταθερές παραμέτρους για συγκεκριμένες μορφές υποταγής σε κάποιους κανόνες και συγκεκριμένες μορφές αυθεντικότητας. Σύμφωνα με τον Sparshott, στον οποίο αναφέρεται στο ίδιο άρθρο του ο Grossman, κάθε παρτιτούρα αντιστοιχεί σε ένα πλήθος μουσικών ερμηνειών. Αντιστοίχως και αν οι ερμηνευτές έπαιζαν βασιζόμενοι στην ακρόαση μιας άλλης

²⁴ Βλ. Gabrielsson, Alf, ο.π. σ.27 και O' Dea, Jane, ο.π.σ.38

²⁵ Ο όρος «επιτρεπτά» αποτελεί μετάφραση του *permissible* που χρησιμοποιεί η Jane W. O' Dea.

²⁶ Wolterstorff, Nicholas, *Towards an Ontology of Artworks*, σ.232

²⁷ βλ. Benson, Bruce, *The Improvisation of Music Dialogue: a Phenomenology of Music*, σσ. 77-78.

ερμηνείας, αυτή η ερμηνεία, θα είχε με τη σειρά της αντιστοιχία σε πολλές άλλες. Υφίσταται βέβαια μία κατ'αρχήν διαφορά στις δύο αυτές περιπτώσεις. Η παρτιτούρα έχει κάποια καθορισμένα, αλλά όχι απόλυτα, σταθερά στοιχεία και κάποιες αντίστοιχες ελευθερίες. Οι ερμηνείες που έχουν ως πρότυπο μια άλλη ερμηνεία είναι πιο πιθανό να ποικίλουν ως προς το τι θα είναι το σταθερό και τι το ελεύθερο, σύμφωνα πάντα με τον Grossman. Στην άποψη αυτή βέβαια μπορεί κανείς να δείξει αρκετή επιφυλακτικότητα, δεδομένου ότι και ως προς το τι είναι σταθερό και τι μεταβλητό σε μια ερμηνεία από παρτιτούρα, θα συναντήσει κανείς μεγάλη διάσταση απόψεων.²⁸

Ως τώρα παρατέθηκαν απόψεις οι οποίες αντιμετωπίζουν ως κάτι ξεχωριστό το προς ερμηνεία έργο και την ερμηνεία του. Κοντά στις τοποθετήσεις αυτές είναι και η θέση που παίρνει ο Nicholas Wolterstorff σε άρθρο του πάνω στην οντολογία των έργων τέχνης. Ο Wolterstorff, όμως, υπογραμμίζει πως συνιστά έργο τέχνης τόσο ένα έργο προς ερμηνεία, όσο και κάθε ερμηνεία του έργου αυτού. Όμως, όπως αναφέρει και ο ίδιος σε πολλούς μελετητές υπάρχει μια σκεπτικότητα σχετικά με το αν το έργο που ερμηνεύεται και η ερμηνεία του έργου αποτελούν ξεχωριστές οντότητες.²⁹

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον ως προς το θέμα αυτό παρουσιάζει η τοποθέτηση του Christopher Small. Ο Small εναντιώνεται καθέτως στην πλατωνική θεώρηση του μουσικού έργου, που το τοποθετεί ξεχωριστά από την ερμηνεία του. Για τον Small, όπως έχει ήδη αναφερθεί, δεν υπάρχει μουσική χωρίς τη δραστηριότητα της μουσικής ερμηνείας. Χρησιμοποιεί τη λέξη 'music' ως ρήμα, για να δείξει ότι η μουσική είναι πράξη. Το ρήμα *to music* σημαίνει συμμετοχή, με οποιαδήποτε ιδιότητα (ακόμη και με αυτήν του ακροατή) σε μια μουσική ερμηνεία.³⁰ Ο ερμηνευτής είναι στη περίπτωση αυτή δημιουργός μουσικού νόηματος. Διευκρινίζει πως σε καμιά περίπτωση δεν αρνείται την ύπαρξη των μουσικών έργων, ούτε το γεγονός πως έχουν από μόνα τους κάποιο σημαντικό νόημα. Απλώς, αντίθετα με την επικρατούσα άποψη, η οποία θεωρεί πως οι ερμηνευτές υπάρχουν για να ερμηνεύουν τα μουσικά έργα, ο Small θεωρεί πως τα έργα υπάρχουν, για να δίνεται στους ερμηνευτές υλικό για να ερμηνεύουν. Σε μια τέτοια θεώρηση της μουσικής, το καίριο ερώτημα δεν είναι ποιο είναι το νόημα ενός έργου, αλλά τι σημαίνει όταν μια συγκεκριμένη ερμηνεία ενός έργου πραγματοποιείται σε μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή, σε ένα συγκεκριμένο τόπο και με συγκεκριμένους

²⁸ βλ. Grossman, Morris, ο.π. σσ.260-263

²⁹ βλ. Wolterstorff, Nicholas, ο.π. σσ.229-230

³⁰ Βλ. Small, Christopher, *Musicking: A Ritual in Social Space*, σσ. 1-3

συμμετέχοντες. Μάλιστα ως προς τη χρήση της παρτιτούρας ο εισηγητής της άποψης αυτής διαφωνεί με την άποψη που αντιμετωπίζει την παρτιτούρα ως ένα «ερό κείμενο», από το οποίο δεν επιτρέπεται να υπάρξει κάποια παρέκλιση και το οποίο η μουσική ερμηνεία πρέπει να «προσεγγίζει» κατά το δυνατόν περισσότερο. Συνεπώς, ο ερμηνευτής δεν έχει καμία δέσμευση απέναντι στον συνθέτη και οπωσδήποτε καμία δέσμευση απέναντι στο έργο. Τα έργα, εφόσον δεν παίζονται, υφίστανται μόνο ως οδηγίες για κάποια πιθανή ερμηνεία.³¹

Σε μία παρόμοια, αν και ίσως πιο μετριοπαθή άποψη ο David Elliot γράφει:

Το να ερμηνεύει κανείς δεν είναι μία υπόθεση αναδημιουργίας των καταγεγραμμένων προθέσεων του συνθέτη όσο πιο υπάκοα είναι δυνατό. Ο λόγος είναι πως ό,τι ακούει ένας συνθέτης στην φαντασία του και το μεταφέρει στο χαρτί δεν είναι μια πραγματική ερμηνεία. Ως αποτέλεσμα, οτιδήποτε γράφει ένας συνθέτης σε μια παρτιτούρα δεν είναι η τελική λέξη.³²

Γι' αυτό και, κατά τον Elliot, είναι δυνατό ένας ερμηνευτής να ερμηνεύσει ένα έργο με τρόπο διαφορετικό, ακόμη και καλύτερο από αυτόν που ήταν στα σχέδια και τις προθέσεις του συνθέτη. Καταλήγει, λοιπόν και αυτός στη διατύπωση της άποψης ότι το επιθυμητό αποτέλεσμα δεν είναι ένα αυτοτελές έργο -με την ίδια λογική που στις εικαστικές τέχνες το επιθυμητό αποτέλεσμα είναι ένας πίνακας ζωγραφικής, ένα γλυπτό ή κάποιο άλλο έργο. Το ζητούμενο αποτέλεσμα είναι μια μουσική ερμηνεία. Για τον Elliot το μουσικό έργο είναι η ερμηνεία, είναι το συγκεκριμένο γεγονός το οποίο πραγματοποιείται βάσει προθέσεως και μέσω συγκεκριμένων ενεργειών πραγματοποιημένων από όλους του πιθανούς εμπλεκόμενους παράγοντες -το συνθέτη, τον ενορχηστρωτή, τον ερμηνευτή το μαέστρο.³³

Η μουσική ερμηνεία, λοιπόν, είναι η ουσία της μουσικής και για το λόγο αυτό, ύστερα από την ακρόαση μιας μουσικής ερμηνείας, αυτό που μένει στον ακροατή δεν είναι κάποιες αναμνήσεις, αλλά η αίσθηση ότι είχε την εμπειρία ενός μουσικού έργου. Ο Nicholas Cook αναφέρει ότι η κατανόηση της μουσικής ως μουσικής ερμηνείας σημαίνει

³¹ Βλ. Small, Christopher, *Musicking: the meaning of performing and listening*, σσ.5-9 και 217-218

³² Performing is not a matter of re-creating a composer's written intentions as obediently as possible. For what a composer hears in his or her musical imagination and commits to paper is not a real performance. As a result what a composer writes in a score is not the final word.

³³ Βλ. Elliot, David, *Music Matters*, σσ.165, 166 και 172.

ότι αυτή αντιμετωπίζεται ως κοινωνικό φαινόμενο, ακόμη και στην περίπτωση μάλιστα που εμπλέκεται μόνο ένα πρόσωπο (δηλαδή ο ερμηνευτής). Ειδικότερα σχετικά με την παρτιτούρα ο Cook εισάγει ένα νέο -για το μουσικό χώρο- όρο, για να περιγράψει τη λειτουργία της. Αντί για τον όρο «κείμενο» που συνήθως χρησιμοποιείται, ο Cook προτείνει το θεατρικό όρο «σενάριο» (script), για να τονίσει και αυτός την άποψη ότι ο ερμηνευτής δεν για αναπαράγει απλώς ιδέες που είναι καταγεγραμμένες στην παρτιτούρα. Με τον όρο 'script' εισάγεται ένας νέος τρόπος σκέψης για τη σχέση ανάμεσα στην παρτιτούρα και στην ερμηνεία. Δεν περιγράφεται πλέον απλώς μια σειρά από καταγεγραμμένες οδηγίες για ένα συγκεκριμένο ηχητικό αποτέλεσμα, αλλά ο σχεδιασμός μιας σειράς πραγματικών κοινωνικών αλληλεπιδράσεων ανάμεσα στους συμμετέχοντες σε μια μουσική ερμηνεία, όπως αυτές περιγράφηκαν πιο πάνω.³⁴

Μια παρόμοια τοποθέτηση κάνει και ο Ingarden, του οποίου την άποψη αντιπαραθέτει ο Benson στην άποψη του Goodman. Ο Ingarden χαρακτηρίζει την παρτιτούρα ως *σχέδιο* (sketch) του τι ακούει κάποιος σε μια ερμηνεία. Το έργο θεωρείται ως μία ιδανική οντότητα και η παρτιτούρα ως η καταγραφή βασικών σχημάτων που περιγράφουν το έργο, η οποία επιτρέπει στον ερμηνευτή να προσθέσει τα υπόλοιπα στοιχεία. Ο Benson βασίζεται εν μέρει στη θέση του Ingarden και αναφέρει πως, ακριβώς επειδή αυτή είναι η θέση της παρτιτούρας, η μουσική ερμηνεία είναι μια δραστηριότητα που εμπεριέχει κατ' ανάγκη το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού. Ο βαθμός της αυτοσχεδιαστικής ελευθερίας του ερμηνευτή διαφέρει από εποχή σε εποχή και από έργο σε έργο. Όμως ο Benson δε θεωρεί το έργο ως μια ανεξάρτητη από την ερμηνεία οντότητα, αλλά πιστεύει ότι το έργο είναι κάτι που αποκτά υπόσταση μέσω της μουσικής ερμηνείας. Γράφει μάλιστα ότι ενδέχεται ο τρόπος με τον οποίο ένα κομμάτι θα «παιχτεί σωστά» να μην είναι κατ' ανάγκη ακολουθώντας ό,τι έχει καταγράψει ο συνθέτης.³⁵

Σε γενικές γραμμές τελικά μπορεί κανείς να πει ότι ως προς την αντιμετώπιση της σχέσης ανάμεσα σε ένα έργο και την ερμηνεία του εντοπίζονται δυο γενικές κατευθύνσεις. Η πρώτη κάνει ένα σαφή διαχωρισμό ανάμεσα στα δύο και θεωρεί το έργο ως μια ξεχωριστή καλλιτεχνική οντότητα και την ερμηνεία του ως μία πραγμάτωση της οντότητας αυτής. Από κει και πέρα, στην ερμηνεία άλλοι αναγνωρίζουν ένα μεγάλο ποσοστό ελευθερίας προσέγγισης, άλλοι μικρότερο και άλλοι σχεδόν μηδαμινό. Η δεύτερη κατεύθυνση που εντοπίζει κανείς δεν θεωρεί το μουσικό έργο ως μία αυτόνομη

³⁴ Βλ. Cook, Nicholas, ο.π. σσ. 204-210.

³⁵ Βλ. Benson, ο.π. σσ. 80-85.

καλλιτεχνική οντότητα, αλλά μόνο την καθε μουσική ερμηνεία του. Στα πλαίσια της μελέτης αυτής βέβαια δεν επιχειρείται μία τοποθέτηση στο θέμα αυτό, αλλά μόνο μία παρουσίαση των διάφορων προσεγγίσεων που μπορεί κανείς να συναντήσει. Κρίνεται όμως σημαντική τόσο η παράθεσή τους, όσο και μια σαφής τοποθέτηση εκ μέρους του καθενός που σχετίζεται με τη μουσική ερμηνεία ξεχωριστά, δεδομένου ότι οι απόψεις αυτές δεν κινούνται μόνο σε ένα θεωρητικό- φιλοσοφικό επίπεδο, αλλά έχουν και τις αντίστοιχες πρακτικές εφαρμογές τους στον τρόπο με τον οποίο θα προσεγγίσει την ερμηνεία κάποιος είτε ως ερμηνευτής, είτε ως δάσκαλος, είτε και ως ακροατής.

2.3. Η έννοια της έκφρασης στην ερμηνεία μουσικών έργων

Πολύ συχνά θα ακούσει κανείς να κρίνονται μουσικές ερμηνείες ως πολύ εκφραστικές, να λέγεται ότι κάποιος ερμηνευτής έχει ωραία έκφραση, να παροτρύνεται κάποιος μουσικός να «βάλει περισσότερη έκφραση» και διάφορες άλλες συναφείς διατυπώσεις. Η αναφορά στο στοιχείο της έκφρασης γίνεται πολύ συχνά, σπάνια όμως προσδιορίζεται η σημασία της λέξης αυτής, με αποτέλεσμα η έκφραση να ακούγεται σαν ένας όρος μάλλον αφηρημένος και συνεπώς δύσκολα προσδιορίσιμος. Εντούτοις, δε θα ήταν καλό να μείνει κανείς σε μία επιφανειακή αντιμετώπιση του θέματος. Αναφέρθηκε ήδη ότι έχουν διατυπωθεί απόψεις, όπως αυτές του Stravinsky ή του Schoenberg, οι οποίες υποστηρίζουν ότι ο μουσικός οφείλει να είναι απλός εκτελεστής και να μη βάζει προσωπικά στοιχεία στην ερμηνεία του. Εκτός από το γεγονός ότι οι απόψεις αυτές δε φαίνεται να εκπροσωπούν την πλειοψηφία, όπως έδειξαν και όσα γράφονται πιο πάνω, αν δεχόταν κανείς τις απόψεις αυτές, με την εξέλιξη της τεχνολογίας, η ύπαρξη ερμηνευτών θα ήταν περιττή. Θα αρκούσε μια ηχογράφηση για κάθε έργο και επιπλέον κάθε αναπαραγωγή του θα γινόταν πολύ εύκολα μέσω ενός ηλεκτρονικού υπολογιστή. Επομένως υπάρχει κάποιο στοιχείο σε κάθε ερμηνεία ενός έργου, το οποίο την κάνει ενδιαφέρουσα και διαφορετική από τις άλλες. Έτσι εξηγείται το γεγονός ότι δείχνουμε ενδιαφέρον στο να ακούμε διαφορετικές εκτελέσεις των ίδιων έργων όπως και το γεγονός ότι συνεχίζεται η εκπαίδευση όλο και νέων γενεών ερμηνευτών, οι οποίοι ερμηνεύουν το ίδιο ρεπερτόριο. Για να υπάρχει αυτό το ενδιαφέρον σημαίνει πως οι ερμηνευτές κάνουν κάποια υπέρβαση σε σχέση με τις πληροφορίες που δίνει η παρτιτούρα.³⁶

Τα στοιχεία της ερμηνείας τα οποία είθισται να χαρακτηρίζονται με τον γενικό όρο «έκφραση» είναι η χρήση των δυναμικών (με την ευρεία έννοια), οι διάφορες πλευρές στον χειρισμό του μουσικού χρόνου (όπως η επιλογή ακριβούς tempo, η διάρκεια των ήχων, και οι αποκλίσεις από τη μηχανική ρυθμική κανονικότητα), ο χειρισμός της άρθρωσης, της χροιάς, και του vibrato. Όπως επισημαίνεται και από ερευνητές, αυτά είναι χαρακτηριστικά γνώρισματά της ερμηνείας ενός ικανού και έμπειρου μουσικού και συντίθενται σε ένα σύστημα αλληλεπιδράσεων, οι οποίες εξαρτώνται από τον ερμηνευτή, από το όργανο και από την περίσταση της ερμηνείας. Επίσης είναι καλό να σημειωθεί ότι η έκφραση είναι ένα στοιχείο που εισάγεται ακόμη από την πρώτη επαφή σε ένα άγνωστο κομμάτι, είναι κάτι το οποίο αποφασίζεται συνειδητά κατά την προετοιμασία ενός έργου

³⁶ βλ. Sloboda, John, ο.π. σ.154

και διατηρείται για μεγάλα χρονικά διαστήματα, αλλά επιδέχεται και αλλαγές, οι οποίες μπορεί να πραγματοποιηθούν και με μια στιγμιαία απόφαση.³⁷

Οι ιδιότητες που χαρακτηρίζονται ως ικανότητες ενός ερμηνευτή στην έκφραση αφορούν σε αισθητικά αποτελέσματα για τα οποία δεν υπάρχει συνήθως κάποιος τρόπος ποσοτικής μέτρησης, γι' αυτό και συχνά γίνονται αντικείμενο έντονων διαφωνιών. Οι εκφραστικές δεξιότητες περιλαμβάνουν την ικανότητα που έχει κανείς να χειρίζεται τον ήχο δίνοντάς του έναν χαρακτήρα συναισθηματικό ή μιμητικό. Γι' αυτό και οι εκφραστικές οδηγίες που γράφονται από τους συνθέτες μπορούν να έχουν διάφορες κατευθύνσεις, όπως για παράδειγμα η συναισθηματική προδιάθεση (*amoroso, gioioso, furioso* κ.κ.), μια μορφή συμπεριφοράς (*con grazia, nobile*), ένας τρόπος κίνησης (*con fuoco, con moto* κ.κ.) ή και χαρακτηρισμοί που παραπέμπουν σε ιδιαίτερες λεπτές και αφηρημένες έννοιες, όπως για παράδειγμα οι ενδείξεις *religioso* ή *innocente*.³⁸

Όλοι αυτοί οι ποιοτικοί χαρακτηρισμοί βέβαια πραγματοποιούνται μέσα σε μια μουσική ερμηνεία με τον συνειδητό χειρισμό των στοιχείων της που αναφέρθηκαν πιο πάνω (των δυναμικών κ.κ.). Παρά τον υποκειμενικό χαρακτήρα τους και παρά τις διαφορές που μπορεί να έχει ο χειρισμός της έκφρασης στον κάθε ερμηνευτή, αυτός δεν γίνεται με τρόπο τυχαίο αλλά διέπεται από κανόνες. Η επιστημονική έρευνα έχει αναδείξει πέντε γνωρίσματα που χαρακτηρίζουν τη μουσική ερμηνεία. Κατ' αρχάς είναι συστηματική, υπάρχει δηλαδή συγκεκριμένη σχέση ανάμεσα στη χρήση συγκεκριμένων εκφραστικών επινοήσεων (όπως για παράδειγμα του *ritenuto*) και συγκεκριμένων δομικών χαρακτηριστικών της μουσικής, όπως για παράδειγμα τα τέλη των μουσικών φράσεων. Δεύτερον, η μουσική ερμηνεία χαρακτηρίζεται από μεταδοτικότητα, με την έννοια ότι ένας ακροατής πιο εύκολα κατανοεί δομικά χαρακτηριστικά της μουσικής, όταν αυτή ερμηνεύεται με τρόπο «εκφραστικό», παρά όταν η έκφραση απουσιάζει. Τρίτον, η ερμηνεία χαρακτηρίζεται από σταθερότητα, εφόσον ένας ειδικευμένος ερμηνευτής μπορεί να αναπαράγει την ίδια ως προς τα γνωρίσματα της έκφρασης ερμηνεία, ακόμη και αν μεσολαβήσουν κάποιοι μήνες. Τέταρτον, η εκφραστική ερμηνεία έχει ελαστικότητα, εφόσον ο ερμηνευτής μπορεί να δείξει με τρόπο υποεμβολικό, να περιορίσει ή να τροποποιήσει τα γνωρίσματα της έκφρασης, για να αναδείξει διαφορετικές πλευρές της μουσικής. Τέλος, χαρακτηρίζεται από αυτοματισμό, εφόσον κάθε ερμηνευτής κατά τη

³⁷ βλ. Gabrielson, ο.π. σ.48 και

Clarke, ο.π. σ.11

³⁸ βλ. Goldovitch, ο.π. σσ. 54-55

διάρκεια της ερμηνείας του δεν παρακολουθεί συνειδητά πώς ένας εκφραστικός στόχος μεταφράζεται σε πράξη.³⁹

Ιδιαίτερη βαρύτητα φαίνεται να έχει η σχέση ανάμεσα στη δομή ενός έργου και στα εκφραστικά μέσα που χρησιμοποιούνται από τον ερμηνευτή για την ανάδειξή της. Ο Heinrich Neuhaus αναφέρει πως, μόνο όταν τα περίπλοκα ερμηνευτικά μέσα αναδεικνύουν το περιεχόμενο και κυρίως τη μορφολογική δομή ενός έργου (την *αρχιτεκτονική* του, όπως χαρακτηριστικά γράφει), μπορεί μια ερμηνεία να θεωρηθεί *καλλιτεχνική*.⁴⁰ Σε επόμενο κεφάλαιό του ίδιου βιβλίου διευκρινίζει πως οι ερμηνευτές δε διασπών τη μουσική, αλλά διατηρούν την οργανική της ενότητα, την οποία αναδημιουργούν μέσω του ήχου. Βέβαια δεν αποκλείει πως κατά τη διάρκεια της προετοιμασίας ενός έργου ο ερμηνευτής θα πραγματοποιήσει αυτό που έχουν παρατηρήσει και πολλοί ερευνητές παρακολουθώντας την προετοιμασία ερμηνευτών, ότι δηλαδή συχνά θα χρειαστεί να διασπάσει ένα έργο σε μικρές υποενότητες (υποενότητα ενδέχεται να είναι και μια διαδοχή δύο συγχορδιών) για να εργαστεί επίμονα πάνω στον τρόπο ερμηνείας της.⁴¹

Η χρήση των εκφραστικών μέσων για την ανάδειξη των δομικών στοιχείων του έργου έχει ως αποτέλεσμα τη δομική ερμηνεία εκ μέρους του ακροατή μιας μουσικής ενότητας (λ.χ. μιας μουσικής φράσης). Η ερμηνεία αυτή της δομής είναι αυτή που έχει πρόθεση να αναδείξει ο ερμηνευτής. Αρχετοί μελετητές πιστεύουν ότι ένα σημαντικό μέρος της κατανόησης ενός μουσικού έργου έγκειται στο να έχει εφαρμόσει κανείς σε αυτό μια δομική περιγραφή στην οποία σχετιζόμενες νότες ομαδοποιούνται και διαφορετικά γεγονότα αντιμετωπίζονται με διαφορετική σημασία.⁴² Σύμφωνα μάλιστα με κάποιους θεωρητικούς χωρίς την κατανόηση της δομής, δεν είναι δυνατόν να υπάρξει κατανόηση της μουσικής. Και η δομή, αναδεικνύεται μέσα από σχέσεις ανάμεσα στα βασικά στοιχεία της διάρκειας, του τονισμού και του τονικού ύψους των ήχων⁴³. Σύμφωνα λοιπόν με μια

³⁹ βλ. Sloboda, John και Davidson, Jane, *The Young Performing Musician*, στο Deliege, Irene & Sloboda, John, ed. *Musical Beginings*, σ. 173

⁴⁰ βλ. Neuhaus, Heinrich, *Η πιανιστική τέχνη*, σ.56

Καλό είναι εδώ να επισημανθεί ότι μια τέτοια αντιμετώπιση προϋποθέτει αντιμετώπιση του έργου ως χωριστής οντότητας από την ερμηνεία του. Βέβαια, όπως αναφέρθηκε καινωρίτερα, ακόμη και ο Small, ο οποίος πρεσβεύει ότι έργο μουσικής είναι η κάθε ερμηνεία ενός έργου, αναφέρει πως δεν αμφισβητεί την ύπαρξη των έργων μουσικής, απλώς επισημαίνει ότι υφίστανται μόνο ως αφορμές για μουσικές ερμηνείες. Εξάλλου και ο ίδιος ο Neuhaus λίγο πιο κάτω -στην ίδια σελίδα- επισημαίνει την φράση του Busoni: «Κάθε επαναπόδοση είναι μια διασκευή».

⁴¹ βλ. Neuhaus, s. 66 και Goldovitch, ο.π. σ. 53

⁴² βλ. Sloboda, John, *Music Performance: Expression and the Development of Excellence*, σ. 159

⁴³ βλ. Cone, Edward, *Music and Form*, στο Alperson, Philip, ed. *What is Music? An Introduction to the Philosophy of Music*, σσ. 134-135.

τέτοια θεώρηση έργου του ερμηνευτή είναι να χειριστεί τα συγκεκριμένα γνωρίσματα του ήχου με τρόπο τέτοιο, ώστε ο ακροατής να αντιληφθεί τη δομή του έργου, και κατ'επέκτασιν να κατανοήσει το ίδιο το έργο.

Σύμφωνα με όσα αναφέρθηκαν, καταλήγει κανείς στο συμπέρασμα ότι αυτό που γενικά χαρακτηρίζεται ως *έκφραση* δεν είναι, όπως ενδεχομένως να φαίνεται, μια έννοια αφηρημένη και δεν έχει χαρακτήρα μη προσδιορισίμο και μη πραγματικό. Η έννοια της έκφρασης έχει ουσιαστική σχέση με τη διαδικασία της ερμηνείας, είναι αναπόσπαστο κομμάτι της και αναφέρεται σε πολύ πραγματικά γεγονότα που διαδραματίζονται και αφορούν τόσο στις ενέργειες του ερμηνευτή αυτού καθ' αυτού, όσο και στην επικοινωνιακή σχέση του με τον ακροατή.

2.4. Τα κριτήρια αξιολόγησης μιας μουσικής ερμηνείας

Σε κάθε περίπτωση ένας ερμηνευτής είτε έχει ερμηνεύσει ένα έργο ενώπιον κοινού, είτε ιδιωτικά, έχει κάποια άποψη για την ποιότητα της ερμηνείας του. Την κρίνει ως επιτυχημένη ή όχι, ενδεχομένως να θεωρεί ότι από κάποιες απόψεις η ερμηνεία του ήταν καλή και από κάποιες άλλες όχι, όπως επίσης ενδέχεται μετά την ερμηνεία ενός έργου να αναφερθεί σε κάποια συναισθήματα πληρότητας που ένωσε ή δεν ένωσε κατά τη διάρκεια της ερμηνείας του έργου. Αντιστοίχως και ένας ακροατής ακούγοντας μια μουσική ερμηνεία εκδηλώνει μια βασισμένη σε αισθητικά συνήθως κριτήρια άποψη γι' αυτήν. Θα άξιζε στο σημείο αυτό να εξεταστούν οι διάφορες απόψεις που ενδέχεται κανείς να συναντήσει αναφορικά με τα κριτήρια αξιολόγησης μιας ερμηνείας ως πλήρους και επιτυχημένης.

Στο σημείο αυτό βέβαια τίθεται ένα βασικό ζήτημα. Οι εκτιμήσεις των μουσικών ερμηνειών χαρακτηρίζονται από μεγάλη σχετικότητα, δεδομένου ότι μια ερμηνεία η οποία κατά μία άποψη είναι ικανοποιητική, ενδεχομένως να μην είναι ικανοποιητική από μία άλλη άποψη. Ο Jerrold Levinson μάλιστα διατυπώνει την άποψη ότι δεν υφίσταται μία μοναδική, εξέχουσα άποψη σχετικά με τις μουσικές ερμηνείες, η οποία να εξασφαλίζει ότι μπορεί να υπάρξει μια απολύτως καλή ερμηνεία. Παρ' όλα αυτά αναγνωρίζει πως ενδέχεται να υπάρχουν κάποιες θέσεις που θα συνιστούν ένα βασικό σημείο αναφοράς για κάθε αξιολόγηση και οι οποίες να θεωρούνται ως κεντρικές. Κάθε αξιολόγηση μιας ερμηνείας που γίνεται μπορεί να θεωρείται ως αναφερόμενη στις θέσεις αυτές, επειδή οι θέσεις αυτές τυγχάνουν κοινής υποδοχής. Και πάλι όμως είναι αναγκαίο να διευκρινίζεται κάθε αξιολόγηση που γίνεται από ποια σκοπιά γίνεται. Ο λόγος είναι ότι υπάρχουν πολλές πλευρές που μπορεί να υπολογιστούν αναφορικά με την αξιολόγηση μιας ερμηνείας. Κατ' αρχάς είναι, όπως είναι προφανές, η πλευρά του ακροατή. Δεύτερον, είναι ιδιαίτερος σημαντική η πλευρά του ερμηνευτή. Τρίτον, Υπάρχει η πλευρά του συνθέτη –παρά τις όποιες αντιρρήσεις ενδέχεται κάποιος να διατυπώσει ως προς αυτήν- και, τέλος η πλευρά αυτού που κανείς θα έλεγε «το ίδιο το έργο» (*the work itself*). Οι δύο τελευταίες περιπτώσεις σχετίζονται άμεσα με τα όσα εξετάστηκαν στο κεφάλαιο σχετικά με τη σχέση έργου και ερμηνείας. Πέρα από αυτά, πολλοί επισημαίνουν ότι ο ερμηνευτής χρειάζεται να λαμβάνει

υπόψιν και τον παράγοντα της ερμηνευτικής παράδοσης που υπάρχει ως προς την απόδοση του έργου που ερμηνεύεται.⁴⁴

Ως προς την οπτική του ακροατή βέβαια προκύπτει και ένα άλλο ζήτημα. Έστω ότι ακούν την ίδια ερμηνεία ενός έργου, για παράδειγμα μιας σονάτας για πιάνο του Schubert, τρεις άνθρωποι διαφορετικοί: ένας λάτρης του Schubert ο οποίος έχει ακούσει τη συγκεκριμένη σύνθεση ήδη και από άλλους ερμηνευτές, ένας ακροατής που δείχνει προτίμηση στην κλασική μουσική, αλλά δεν έχει ξανακούσει το συγκεκριμένο έργο και ένας άνθρωπος που για πρώτη φορά ακούει προσεκτικά μία ολοκληρωμένη ερμηνεία ενός έργου κλασικής μουσικής ενώ ο ίδιος δείχνει προτίμηση σε κάποιο άλλο μουσικό ύφος. Είναι εύκολο να υποθέσει κάποιος ότι οι τρεις αυτοί άνθρωποι έχουν κοινά κριτήρια για την αξιολόγηση της ερμηνείας; Οπωσδήποτε τα διαφορετικά βιώματα και η διαφορά στο βαθμό οικειότητας με το έργο διαδραματίζουν κάποιο σημαντικό ρόλο ως προς τον τρόπο αξιολόγησης του έργου. Από την άλλη πλευρά όμως, είναι λογικό να αναζητά κανείς ένα κοινό σημείο αναφοράς για την αξιολόγησης μιας ερμηνείας από όλους τους ακροατές.⁴⁵

Μία κατάσταση που συχνά προβάλλεται ως ιδανική ερμηνεία είναι αυτή στην οποία ο ακροατής παρασύρεται από την ερμηνεία σε βαθμό τέτοιο, ώστε σχεδόν –ή τελείως– να αγνοεί τον ερμηνευτή και να αισθάνεται ότι παρακολουθεί ένα έργο τέχνης αυτόνομο. Μία τέτοια άποψη βέβαια φαίνεται να είναι μάλλον αρκετά αυστηρή και ουτοπιστική, εφόσον αναφέρεται σε μια πολύ συγκεκριμένη αισθητική για την ακρόαση, ενώ παράλληλα απαιτεί εξιδανικευμένες συνθήκες ακρόασης. Η έρευνα έχει δείξει ότι οι ακροατές ανταποκρίνονται στη μουσική ερμηνεία, ακόμη και όταν ελάχιστα υπολογίζουν την ερμηνεία αυτή καθ' αυτή.^{46 /47}

Ο Small ως επιτυχημένη ερμηνεία θεωρεί αυτή στην οποία εξασφαλίζεται για όλους του συμμετέχοντες ότι θα μετέχουν στη διαδικασία με το μέγιστο δυνατό βαθμό σαφήνειας και καθαρότητας. Τα στοιχεία αυτά δεν εξαρτώνται από τη δεξιοτεχνία του ερμηνευτή, αλλά από το κατά πόσον και οι δυο πλευρές (ο ερμηνευτής και οι ακροατές) κάνουν ό,τι καλύτερο μπορούν με τα μέσα που διαθέτουν. Επομένως για τον Small μια

⁴⁴ βλ. Leninson, Jerrold, *Evaluating Musical Performance*, σσ.75-79 και Elliot, David, ο.π. σ.165

⁴⁵ βλ. Levinson, ο.π. σσ. 79-82

⁴⁶ βλ. Clarke, Eric, *Listening to Performance*, στο Rink, ο.π. σσ. 190-194.

⁴⁷ Συγκεκριμένα, όπως αναφέρει το άρθρο του ο Clarke ο Jerrold Levinson στο βιβλίο του *Music in the Moment* επικεντρώνει την προσοχή του στις διαρκώς εμφανιζόμενες λεπτομέρειες της «τρέχουσας» (*current*) μουσικής.

καλή ερμηνεία δε βασίζεται τόσο στις τεχνικές δεξιότητες του ερμηνευτή, αλλά στις σχέσεις που αναπτύσσονται στη διάρκεια της, οι οποίες εξαρτώνται σε πολύ μεγάλο βαθμό από την προσοχή στη λεπτομέρεια και το ενδιαφέρον που έχει επιδείξει ο ερμηνευτής. Το κριτήριο, λοιπόν που ο Small προτείνει για την κρίση μίας ερμηνείας είναι η επιτυχία της στο να επιβεβαιώνει και να καλλιεργεί τις σχέσεις αυτές. Με βάση όλα αυτά, καταλήγει κανείς ότι δεν υπάρχει μια σειρά οδηγιών που να οδηγεί κάποιον στην πραγματοποίηση μιας καλής ερμηνείας, δεδομένου ότι οι ανάγκες του καθενός και οι συνθήκες μέσα στις οποίες βιώνει μια μουσική ερμηνεία είτε ως ακροατής, είτε ως ερμηνευτής διαφέρουν κάθε φορά.⁴⁸

Ως τώρα όμως εκτέθηκαν απόψεις οι οποίες δικαιολογημένα υπογραμμίζουν το γεγονός ότι κάθε αξιολόγηση, δεδομένου ότι βασίζεται σε κριτήρια που σε μεγάλο βαθμό είναι υποκειμενικά, δεν είναι εύκολο να πραγματοποιείται βάσει συγκεκριμένων κανόνων που ορίζουν την ποιότητα της καλής και της κακής ερμηνείας. Παρόλα αυτά όμως, και οι ακροατές, αλλά κυρίως οι ερμηνευτές βασίζονται σε κάποιες γενικές σταθερές, οι οποίες αφορούν σε στοιχεία τα οποία, ανεξάρτητα από τις συνθήκες και τις αισθητικές προτιμήσεις του καθενός, είναι ζητούμενα σε μια μουσική ερμηνεία.

Κατ' αρχάς υπάρχουν κάποιες βασικές προϋποθέσεις που χρειάζεται να πληρούνται, ώστε μια μουσική ερμηνεία να χαρακτηρίζεται ως άρτια. Πρόκειται δηλαδή για κάποιες συνθήκες, οι οποίες εξασφαλίζουν σε μια μουσική ερμηνεία ένα πλαίσιο συνοχής και ενότητας, όπως και την ατομική της υπόσταση και τη μοναδικότητά της. Οι παράγοντες αυτοί είναι σε ένα πρώτο επίπεδο οι εξής:

α.) Η συνέχεια του μουσικού έργου, δηλαδή η πλήρης παρουσίασή του. Η πληρότητα βέβαια της παρουσίασης ενός έργου είναι κάτι που απαιτεί προσεκτική εξέταση. Δεν εξαρτάται, λόγου χάρη, από το αν το έργο θα εκτελεστεί χωρίς καμία «λάθος νότα». Επιπλέον η πληρότητα της ερμηνείας είναι άμεσα εξαρτώμενη από τις συνθήκες της ερμηνείας. Έτσι ένα μέρος έργου, όπως για παράδειγμα μια άρτια από μία όπερα ή ένα μέρος μιας σονάτας υπό κάποιες συνθήκες μπορούν από μόνα τους να χαρακτηριστούν ως ολοκληρωμένα «έργα». (Όπως για παράδειγμα σε μια μαθητική συναυλία στην οποία δηλώνεται στο πρόγραμμα ότι θα παρουσιαστούν τα συγκεκριμένα μέρη του συνολικού έργου).

⁴⁸ Βλ. Small, *Musicking*, σσ. 215-216

β.) Η χρονική συνέχεια, δηλαδή η ερμηνεία του έργου χωρίς χρονικά κενά. Και στην περίπτωση αυτή υπάρχει ένα περιθώριο ελαστικής αντιμετώπισης. Αν για παράδειγμα ένας ερμηνευτής κατά την ερμηνεία ενός έργου έχει κάποιο σύντομο κενό μνήμης, σταματήσει για κάποια δευτερόλεπτα και μετά συνεχίσει, η πληρότητα της ερμηνείας δεν έχει διασπαστεί, χωρίς αυτό βέβαια να σημαίνει ότι η ερμηνεία πλέον δεν χαρακτηρίζεται ως μια ερμηνεία με λάθη.

γ.) Η συνέχεια ως προς το πρόσωπο. Αυτό σημαίνει ότι πρέπει ένα έργο να ερμηνευτεί από την αρχή ως το τέλος από τον ίδιο ερμηνευτή.

Σε ένα δεύτερο επίπεδο μπορεί κανείς να εντοπίσει την αναγκαιότητα της υπαρχής των εξής προϋποθέσεων.

α.) Συνέχεια ως προς τους ακροατές. Στην περίπτωση στην οποία ένα έργο ερμηνεύεται ενώπιον κοινού είναι απαραίτητο έστω και ένας ακροατής να παρακολουθεί την ερμηνεία σε όλη της τη διάρκεια. Διαφορετικά η ακρόαση δε χαρακτηρίζεται από πληρότητα.

β.) Συνέχεια ως προς τα ερμηνευτικά (interpretive) στοιχεία. Δηλαδή σύμφωνα με κάποιες απόψεις η ενότητα μιας ερμηνείας απειλείται όταν το ερμηνευτικό στυλ υφίσταται κατά τη διάρκειά της συνεχείς απότομες αλλαγές, όταν για παράδειγμα κάποιος ερμηνεύει ένα έργο Bach και για λίγα μέτρα κρατάει έναν απολύτως ρυθμικό χαρακτήρα και μετά συνεχίζει με συνεχή *rubato*. Δεν είναι βέβαια ξεκάθαρο το κατά πόσον η έλλειψη αυτής της μορφής συνέχειας όντως απειλεί την ενότητα της ερμηνείας ή απλώς προκαλεί ένα ξάφνιασμα για την αισθητική ενός ακροατή. ⁴⁹Ούτως ή άλλως στο συγκεκριμένο παράδειγμα –όπως και γενικότερα σε αντίστοιχα παραδείγματα σχετικά με το ζήτημα της συνέχειας ως προς τα ερμηνευτικά στοιχεία– σημαντικό ρόλο διαδραματίζει και η αισθητική που έχει διαμορφωθεί βάσει της ερμηνευτικής παράδοσης και το κάθε μουσικό ύφος.

Αυτά είναι, όπως αναφέρθηκε κάποια γενικά γνωρίσματα μιας μουσικής ερμηνείας, τα οποία είναι απαραίτητα για να εξασφαλίσουν για αυτήν την ιδιότητα της αριότητας. Πέρα από αυτά όμως, υπάρχουν και κάποια άλλα γενικά χαρακτηριστικά σε μια ερμηνεία, τα οποία αναζητά κανείς, ανεξάρτητα από προσωπικές διαφοροποιήσεις και απόψεις, ανεξάρτητα δηλαδή από την παιδεία και από την αισθητική του. Τα χαρακτηριστικά αυτά μπορούν σε γενικές γραμμές να χωριστούν σε τεχνικά και σε εκφραστικά. Τα τεχνικά γνωρίσματα που αναζητά κανείς σε μία ερμηνεία είναι η ακρίβεια, η ταχύτητα, η άνεση

⁴⁹ βλ. Goldovitch, ο.π. σσ. 34-43.

στην κίνηση, η δύναμη και ο καλός έλεγχος χαρακτηριστικών όπως οι τονισμοί, η ομαλότητα του ήχου και η χροιά. Τα τεχνικά γνωρίσματα από μόνα τους όμως δεν εξασφαλίζουν την ποιότητα μιας ερμηνείας. Για την ακρίβεια δύσκολα μορούν να ιδωθούν αποκομμένα από την ερμηνεία στο σύνολό της και κυρίως από τα εκφραστικά στοιχεία της, δεδομένου ότι τα τεχνικά μέσα υφίστανται με σκοπό την παραγωγή μιας συγκεκριμένης ακουστικής ποιότητας. Διαφορετικά δε θα είχαν λόγο ύπαρξης. Για τα εκφραστικά στοιχεία μιας ερμηνείας έγινε ειδικότερη αναφορά στο προηγούμενο κεφάλαιο. Επισημαίνεται μόνο εδώ ότι η ύπαρξή τους κρίνεται ως στοιχείο αναγκαίο για την πραγματοποίηση μιας καλής ερμηνείας.⁵⁰

Διαπιστώνει τελικά κανείς ότι τα κριτήρια στα οποία θα βασιστεί κάποιος, για να κρίνει μια μουσική ερμηνεία είναι πολλά. Γι' αυτό και οποιαδήποτε αναφορά σε απόψεις ειδικότερες για το πώς αξιολογείται μια ερμηνεία δεν κρίνεται ως σκόπιμη. Παρατηρεί βέβαια κανείς είναι ότι, ενώ δεν υπάρχει μία σταθερή αντικειμενική άποψη για την ποιότητα μιας ερμηνείας, υπάρχουν κάποιες γενικές αρχές οι οποίες χαρακτηρίζουν κάθε θεώρηση περί καλής και κακής ερμηνείας.

⁵⁰ βλ. Sloboda και Davidson, ο.π. σσ. 172-173.

2.5. Σχετικά με τις μουσικές ηχογραφήσεις

Μέχρι την πρώτη περίπου δεκαετία του εικοστού αιώνα οι μόνες ευκαιρίες ακρόασης της εκτέλεσης ενός έργου ήταν αυτές μιας ζωντανής ακρόασης. Με την έλευση των ηχογραφήσεων το δεδομένο αυτό αλλάζει. Ο ακροατής απομακρύνεται από τον ερμηνευτή τόσο τοπικά όσο και χρονικά. Η χρήση των ηχογραφήσεων στο σημερινό δυτικό κόσμο είναι διαδεδομένη σε τόσο μεγάλο βαθμό, ώστε να έχει κανείς τη δυνατότητα ακρόασης πολλών εκτελέσεων του ίδιου έργου, αλλά και να ακούει εκτελέσεις των οποίων η σημασία κρίνεται ως ιστορική και τις οποίες διαφορετικά δε θα είχε τη δυνατότητα να ακούσει. Η μεγάλη σημασία του τεχνολογικού επιτεύγματος αυτού δεν αμφισβητείται. Το ζήτημα όμως που εγείρει πολλές συζητήσεις είναι η σχέση των ηχογραφήσεων με τη μουσική ερμηνεία.⁵¹

Κατ' αρχάς αυτό που τίθεται υπό αμφισβήτηση είναι το κατά πόσον οι ηχογραφήσεις μουσικών ερμηνειών μπορούν να θεωρηθούν ως μουσικές ερμηνείες. Ο λόγος για τον οποίο αμφισβητείται αυτό είναι ότι οι μουσικές ερμηνείες θεωρούνται ως ξεχωριστά γεγονότα. Σύμφωνα με αυτό το σκεπτικό η σχέση που έχει η ηχογράφιση μιας μουσικής ερμηνείας έχει περίπου την ίδια σχέση που έχει μια φωτογραφία με το φωτογραφιζόμενο αντικείμενο. Διαφορετικά αναιρείται η ιδιότητα της μοναδικότητας που κρίνεται ως ένα από τα γνωρίσματα που ορίζουν την έννοια της μουσικής ερμηνείας.⁵²

Ενώ η άποψη αυτή στηρίζεται σε μία λογική βάση δημιουργεί κάποια ερωτήματα. Πολύ συχνά θα ακούσει κανείς κάποιον να υποστηρίζει ότι την καλύτερη ερμηνεία ενός έργου την έχει ακούσει από τον τάδε ερμηνευτή σε μία ηχογράφιση. Επίσης οι ηχογραφήσεις δίνουν την ευκαιρία σε ακροατές να ακούσουν εκτελέσεις που διαφορετικά δε θα άκουγαν, διότι –για παράδειγμα– πρόκειται για πολύ παλιότερες εκτελέσεις. Με τα δεδομένα αυτά και εφόσον σε μεγάλο ποσοστό οι ακροατές έχουν εξοικειωθεί με την ιδέα της φυσικής απουσίας του εκτελεστή, αναρωτιέται κανείς αν το ερώτημα για το κατά πόσον η ηχογραφημένη ερμηνεία συνιστά ερμηνεία έχει κάποια πρακτική σημασία ή τελικά πρόκειται για έναν καθαρά φιλοσοφικό-οντολογικό προβληματισμό. Αυτό βέβαια δε σημαίνει ότι αμφισβητείται η διαφορά ανάμεσα στην ακρόαση μιας ζωντανής ερμηνείας και σε μια ηχογραφημένη ερμηνεία. Το ουσιαστικά όμως προβληματικό

⁵¹ βλ. Clarke, Eric, *Listening to performance* στο Rink, ο.π. σ. 186 και Johnson, Peter, *The Legacy of Performance*, ο.π.σ. 208

⁵² βλ. Goldovitch, σ. 14 και Small, *Musicking*, σ. 213

στοιχείο είναι ότι και στις δύο περιπτώσεις στον προβληματισμό αυτό υπολογίζεται μόνο η πλευρά του ακροατή και παραβλέπεται η πλευρά του ερμηνευτή. Μπορεί τελικά να ιδωθεί ως μουσική ερμηνεία η ηχογραφημένη ερμηνεία ενός ερμηνευτή ο οποίος βρίσκεται χιλιόμετρα μακριά τη στιγμή της ακρόασης ή ενδεχομένως και να έχει πεθάνει;

Από κει και πέρα τίθεται και ένα άλλο ζήτημα. Δεδομένου πάλι ότι μια μουσική ερμηνεία χαρακτηρίζεται, όπως ειπώθηκε πιο πάνω από χρονική συνέχεια είναι ίσως προβληματικό το να αντιμετωπωπιστούν ως ερμηνείες οι ηχογραφήσεις, εφόσον γίνονται συνεχείς διαρθώσεις σε όποιο σημείο επιθυμεί ο ερμηνευτής.⁵³ Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του Glenn Gould, ο οποίος σπάνια έπαιζε σε κοινό και έγινε γνωστός μέσα από τη δισκογραφία. Ο ίδιος πάντως θεωρούσε την ηχογράφιση μουσικών εκτελέσεων ως κάτι εντελώς ξεχωριστό από την ερμηνεία – επιτέλεση (performance) και τόνιζε ότι σε μια ηχογράφιση δίνεται η ευκαιρία της δημιουργίας κάτι εντελώς διαφορετικού από ό,τι σε μία ζωντανή μουσική ερμηνεία. Τέτοιες ηχογραφήσεις όμως δημιουργούν τόσο στους ακροατές όσο και στους ερμηνευτές-ακροατές τους μία εξιδανικευμένη εντύπωση για το πώς μπορεί να ερμηνευτεί το έργο, μία εντύπωση η οποία βέβαια είναι ψευδής εφόσον αυτό που ακούν από την ηχογράφιση δε συνιστά «κανονική» μουσική ερμηνεία⁵⁴, σύμφωνα τουλάχιστον τους παράγοντες που εξασφαλίζουν την αριότητα μιας ερμηνείας, όπως αυτοί τέθηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο.

Βάσει του κριτηρίου αυτού ο Andy Hamilton εντοπίζει δύο αντιτιθέμενες τοποθετήσεις ως προς το ζήτημα των μουσικών ηχογραφήσεων. Από τη μία πλευρά οι *περφεξιονιστές* (perfectionists), υποστηρίζοντας την αυτονομία του συνθέτη ως προς τη δημιουργία του μουσικού έργου και την αντίστοιχη υποτέλεια του ερμηνευτή, βρίσκουν στις μουσικές ηχογραφήσεις ένα μέσο επίτευξης των αισθητικών ιδανικών τους, τα οποία συνίστανται στην αποφυγή οποιασδήποτε «ατέλειας» μπορεί να προκύψει σε μία ζωντανή εκτέλεση. Από την άλλη πλευρά οι *ιμπερφεξιονιστές* (imperfectionists) κρατώντας μία πιο αντι-μηχανιστική και ανθρωπιστική, κατά τον Hamilton, στάση υποστηρίζουν ότι οι ηχογραφήσεις μπορούν να χρησιμοποιούνται μόνο ως ένα ντοκουμέντο και επισημαίνουν ότι η έλευσή τους έχει κάνει το κοινό λιγότερο ανεκτικό απέναντι σε ατέλειες ως προς το μουσικό κείμενο και άλλα συναφή τεχνικής φύσεως λάθη. Οι ιμπερφεξιονιστές άλλωστε είναι οι υποστηρικτές της αυτονομίας του ερμηνευτή και της ελευθερίας του να

⁵³ Προφανώς στο σημείο αυτό εξαρούνται οι περιπτώσεις των ηχογραφημένων συναυλιών

⁵⁴ Βλ. Clarke, ο.π. σ.187 και

Grossman ο.π. σ.277

αναδημιουργεί το έργο μέσω της ερμηνείας του, ακόμη και μέσα από τον αυτοσχεδιασμό.⁵⁵ Διαπιστώνει κανείς τελικά ότι η στάση που θα κρατήσει κανείς ως προς το ζήτημα αυτό είναι άμεσα συνδεδεμένη με την τοποθέτησή του ως προς το ζήτημα της ελευθερίας που μπορεί να έχει ένας ερμηνευτής ως προς την πιστότητά του προς τι μουσικό κείμενο, καθώς και με τη στάση του καθενός απέναντι στο ποιος είναι ο δημιουργός του μουσικού έργου.⁵⁶

Ένας άλλος περιορισμός τίθεται για τους ερμηνευτές λόγω των ηχογραφήσεων μουσικών έργων τα οποία ερμηνεύουν ή διευθύνουν οι ίδιοι οι συνθέτες τους, κάτι πολύ συχνό από την επινόηση των ηχογραφήσεων και έπειτα. Οι ηχογραφήσεις αυτές έχουν χαρακτηριστεί ως «μια άλλη μορφή παρτιτούρας». Η διατύπωση αυτή υπαινίσσεται ότι οι ηχογραφημένες εκτελέσεις των συνθετών δεσμεύουν τους ερμηνευτές των έργων αυτών, με τρόπο παρεμφερή με αυτόν που τους δεσμεύουν και οι αναλυτικές οδηγίες ενός συνθέτη σε μια παρτιτούρα. Συνεπώς το κατά πόσον ένας ερμηνευτής έχοντας ακούσει τις ηχογραφήσεις αυτές θα αισθάνεται δεσμευμένος να πλησιάσει εξαρτάται από την τοποθέτηση που θα έχει ως προς το ρόλο της παρτιτούρας και ως προς τη σχέση έργου και ερμηνείας. Πέρα από αυτό όμως, τίθεται και ένα άλλο ζήτημα. Είναι ιδίως για έργα των πρώτων δεκαετιών του αιώνα, άγνωστες οι ακριβείς συνθήκες της ηχογράφησης και ενδέχεται από λάθη τεχνικά ή από αδυναμίες τεχνικές της εποχής να έχει ο σημερινός ακροατής λανθασμένη εικόνα για το πώς ερμήνευε τα έργα του ο ίδιος ο συνθέτης. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα της ηχογράφησης του κύκλου *Children's Corner* από τον ίδιο τον ίδιο τον Claude Debussy. Η σύγχρονη έρευνα αφήνει ανοιχτό το ενδεχόμενο το εξαιρετικά γρήγορο tempo που ακούγεται στην ηχογραφήση να οφείλεται σε τεχνικό λάθος.⁵⁷

Η αναφορά αυτή στις μουσικές ηχογραφήσεις ενδεχομένως να μη φαίνεται ως ιδιαίτερα σχετική με το θέμα που πραγματεύεται η συγκεκριμένη εργασία. Το ζήτημα αυτό όμως θίχτηκε για τους εξής λόγους. Κατ'αρχάς οι ηχογραφήσεις είναι ο πιο συχνός τρόπος με τον οποίο ο σύγχρονος άνθρωπος ακούει μουσική. Επομένως είναι αναγκαίο να διατυπωθεί ένας προβληματισμός για το κατά πόσον οι ηχογραφήσεις αποτελούν ερμηνείες. Επιπλέον, η συγκεκριμένη μελέτη επικεντρώνεται στη διδασκαλία της ερμηνείας. Η αναφορά λοιπόν στο θέμα των ηχογραφήσεων κρίθηκε ως σημαντική,

⁵⁵ βλ. Hamilton, Andy, *The Art of Recording and the Aesthetic of Perfection*, σσ. 345-356

⁵⁶ βλ. κεφάλαια 2.2, 3.2 και 4.3

⁵⁷ βλ. Howat, Roy, *What do we perform?*, στο Rink, John, ed. *The Practice of Performance, Studies in Musical Interpretation*, σσ. 10-12

δεδομένου ότι η συντριπτική πλειοψηφία των σπουδαστών συμβουλεύεται τις μουσικές ηχογραφήσεις και πολύ συχνά τις αντιμετωπίζει και ως πρότυπα. Επομένως η αναφορά στο θέμα των ηχογραφήσεων ήταν σκόπιμη. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο το γεγονός ότι σε πραγματείες πάνω στην ερμηνεία της μουσικής αφιερώνονται ειδικά κεφάλαια σχετικά με το ζήτημα αυτό.⁵⁸

⁵⁸ Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το βιβλίο του οποίου την εκδοτική επιμέλεια είχε ο John Rink και το οποίο έχει χρησιμοποιηθεί σε μεγάλο βαθμό στη μελέτη αυτή *Musical Performance, a Guide to Understanding*.

3. Σχετικά με τη διδασκαλία της μουσικής ερμηνείας

3.1. Οι απαρχές της διδασκαλίας της μουσικής ερμηνείας⁵⁹

Μέχρι το δέκατο όγδοο αιώνα η διδασκαλία της μουσικής ερμηνείας δεν είχε τη συστηματική μορφή την οποία σήμερα κανείς γνωρίζει. Αυτό πιθανότατα σχετίζεται με την αντιμετώπιση που είχε η δραστηριότητα της ερμηνείας και της ιδιότητας του ερμηνευτή, όπως αυτή εξετάστηκε και πιο πάνω. Έτσι μέχρι πριν το 1800 η εκπαίδευση όσων σκόπευαν να γίνουν επαγγελματίες μουσικοί παρεχόταν μέσα στο οικογενειακό περιβάλλον, στην αυλή ή στην εκκλησία. Αυτό άλλωστε φαίνεται και μέσα από τις βιογραφίες του C.P.E. Bach, του Haydn ή του Mozart. Από τις περιπτώσεις αυτές μάλιστα φαίνεται ότι δε δινόταν έμφαση αποκλειστικά στη διδασκαλία της ερμηνείας, αλλά ότι δινόταν έμφαση εξίσου στις δραστηριότητες της ερμηνείας, όσο και της σύνθεσης.

Μια πιο εντατική μορφή ερμηνευτικής εκπαίδευσης παρείχαν τα ωδεία της Νάπολης και της Βενετίας. Αυτά ιδρύθηκαν στα τέλη του δεκάτου έκτου αιώνα με τη χρηματοδότηση φιλανθρωπικών οργανισμών, δεδομένου ότι σκοπός τους ήταν η συστηματική εκπαίδευση ορφανών – επί το πλείστον- παιδιών. Οι θεσμοί αυτοί παρήκμασαν στα τέλη του δεκάτου ογδόου αιώνα. Με βάση όμως κάποια στοιχεία από τον τρόπο λειτουργίας τους, προέκυψε ένας νέος τύπος ωδείου. Στην περίπτωση αυτή η χρηματοδότηση γινόταν από το κράτος ή από το δήμο. Σε πολλές περιπτώσεις οι συναυλίες των σχολών αυτών αποτέλεσαν ουσιαστικό συστατικό μέρος της συναυλιακής ζωής της πόλης.⁶⁰ Ήδη από τις αρχές του δεκάτου ενάτου αιώνα η διδασκαλία της ερμηνείας γίνεται εμφανώς πιο διαδεδομένη. Πέρα από την εμφάνιση των ωδείων διαδεδομένη είναι και η κατ' οίκον εκπαίδευση. Σε κάθε περίπτωση η σημαντική διαφορά είναι η επικέντρωση του διδακτικού ενδιαφέροντος στην ερμηνευτική πράξη.

Το πρώτο σημαντικό ωδείο αυτού του νέου τύπου είναι αυτό του Παρισιού. Σημαντικός υπήρξε αντιστοίχως και ο θεσμός των Concert de Conservatoire.⁶¹ Μετά το Παρίσι ακολούθησαν –περίπου από το 1820 και έπειτα- η Πράγα, η Βιέννη, το Μιλάνο, οι

⁵⁹ βλ. Ritterman, Janet, *On teaching performance*, στο Rink, John, ed. *Musical performance: a Guide to Understanding*, σσ. 77-81.

⁶⁰ Είναι καλό στο σημείο αυτό να τονιστεί παράλληλα ότι την ίδια εποχή εμφανίζεται ο θεσμός της δημόσιας συναυλίας, της περίπτωσης δηλαδή στην οποία κάποιος μπορεί ελεύθερα να παραβρεθεί (πληρώνοντας βέβαια στις περισσότερες περιπτώσεις κάποιο εισιτήριο ή συνδρομή) με σκοπό την ακρόαση μουσικής. Ο θεσμός με τη μορφή αυτή, την οποία σε γενικές γραμμές κρατά μέχρι σήμερα ήταν άγνωστος πριν τον δέκατο όγδοο αιώνα. (βλ. λήμμα *concert* στο *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*).

⁶¹ Βλ. λήμμα *Paris, concert life* στο *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

Βρυξέλλες , το Λονδίνο, η Χάγη, ενώ ο θεσμός στη συνέχεια αρχίζει να διαδίδεται στις γερμανόφωνες χώρες , στη Ρωσία (Αγ. Πετρούπολη και Μόσχα), στη Βρετανία και την Αμερική. Το Παρίσι αντιστοίχως υπήρξε πρωτοπόρο και σε έναν άλλο τομέα, στην έκδοση βιβλίων- μεθόδων για όργανα. Με την επιμέλεια καθηγητών του ωδείου του Παρισιού εκδίδονται μέθοδοι οι οποίες περιέχουν εκτενείς και λεπτομερείς οδηγίες πάνω σε ζητήματα τεχνικής, στυλ και ερμηνείας, συχνά εμπλουτισμένες και με συγκεκριμένα παραδείγματα.^{62/63}

Με την πάροδο των πρώτων δεκαετιών άρχισε να γίνεται και η αναγνώριση ύπαρξης εθνικών σχολών συνδεδεμένων με συγκεκριμένα όργανα. Για την ακρίβεια περίπου στα μέσα του δεκάτου ενάτου αιώνα ο όρος «εθνική σχολή» άρχισε να χρησιμοποιείται για να καταδείξει τις διαφορετικές τάσεις που μπορούσε κανείς να εντοπίσει τόσο ως προς την ερμηνεία όσο και ως προς τη διδασκαλία της. Σε πολλές περιπτώσεις ο όρος χαρακτηρίζει την ερμηνευτική παράδοση που καθιερώνεται από τις διδακτικές προσεγγίσεις που πραγματοποιούνται στα μεγάλα *εθνικά* ωδεία. Χαρακτηριστικό υπήρξε το παράδειγμα της ρωσικής σχολής στην ερμηνεία οργάνου. Μετά την ίδρυση των ωδείων της Αγίας Πετρούπολης και της Μόσχας (στη δεκαετία του 1860) η αναφορά στη *ρωσική σχολή* αρχίζει να γίνεται κοινός τόπος., ενώ ως τη στιγμή εκείνη η διδασκαλία οργάνου στη Ρωσία ακολουθούσε τα βασικά ρεύματα της ευρωπαϊκής ερμηνευτικής παράδοσης.

Περίπου στο τέλος του δεκάτου ενάτου αιώνα η κατηγοριοποίηση των διαφορετικών τάσεων είχε αρχίσει να γίνεται εξαιρετικά δύσκολη. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι μια ερμηνευτική παράδοση που άρχισε να καλλιεργείται στα πλαίσια μιας σχολής ενδεχομένως να συνέχιζαν μαθητές που είχαν έρθει από άλλες χώρες και οι αλληλεπιδράσεις μεταξύ διαφορετικών τάσεων έγιναν έντονες. Έτσι, τα διαφορετικά στυλ που νωρίτερα ήταν συνδεδεμένα με την εθνικότητα του ερμηνευτή άρχισαν να συνδέονται με συγκεκριμένους ερμηνευτές και δασκάλους και όχι τόσο με τη γεωγραφική τοποθεσία. Παρόλα αυτά η έννοια των εθνικών σχολών επιβίωσε μέχρι και τις τελευταίες δεκαετίες του εικοστού αιώνα και σήμερα εξακολουθεί να αποτελεί κατά πολλούς τη βασική ειδιοποιό διαφορά μεταξύ ερμηνευτών.

⁶² Συγκεκριμένα η πρώτη μέθοδος πιάνο εκδίδεται από τους Adam και Lachnith το 1798, ενώ ακολούθησε η μέθοδος βιολιού που επιμελήθηκαν οι Baillot, Rode και Kreutzer (1803) και η μέθοδος του βιολοντσέλλου που εξέδωσαν οι Baillot, Levasseur και Catel (1804). Οι παιδαγωγοί των γερμανόφωνων χωρών ακολούθησαν τους Γάλλους και έτσι εκδόθηκαν οι μέθοδοι των Czerny, Hummel και Mosheles για πιάνο και του Spohr για βιολί.

⁶³ Ειδικότερα στον ελληνικό χώρο η ιστορική συγκυρία υπήρξε τέτοια, ώστε η κατάσπαση να είναι αρκετά ιδιάζουσα και η μελέτη της είναι πέρα από τους στόχους της παρούσας εργασίας.

Η μικρή αυτή ιστορική αναφορά που έγινε αναφορικά με τη διδασκαλία της ερμηνείας δεν αποσκοπεί τόσο στην απλή παράθεση ιστορικών στοιχείων, τα οποία άλλωστε δεν είναι και άμεσα σχετιζόμενα με τις παιδαγωγικές προσεγγίσεις πάνω σε ζητήματα της ερμηνείας. Ο λόγος για τον οποίο τα στοιχεία αυτά αναφέρθηκαν είναι για να γίνει αντιληπτό ότι οι αντιλήψεις που επικρατούν σήμερα γύρω από τη διδασκαλία της ερμηνείας και οι συνθήκες κάτω από τις οποίες αυτή πραγματοποιείται δεν ήταν πάντα αυτονόητες, αλλά έχουν προκύψει ως αποτέλεσμα διεργασιών ετών. Συνεπώς εξετάζοντας κάποια κάποια άποψη πάνω στην παιδαγωγική της ερμηνείας είναι καλό να λαμβάνει κανείς υπόψιν το ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο αυτή εκφράστηκε και τη θέση που είχε η διδασκαλία της ερμηνείας στην κοινωνία στην οποία η άποψη αυτή εκφράστηκε.

3.2. Προσεγγίζοντας ένα έργο ερμηνευτικά και παιδαγωγικά

Όπως προαναφέρθηκε, κάθε εννοιολογική τοποθέτηση πάνω στα ζητήματα που αφορούν στη μουσική ερμηνεία σχετίζεται άμεσα με αντίστοιχες ερμηνευτικές και διδακτικές πρακτικές προσεγγίσεις. Στο σημείο αυτό θα εξεταστούν οι προσεγγίσεις που ενδέχεται να συναντήσει κανείς στο ζήτημα του κατά πόσον ένας ερμηνευτής –είτε ένας επαγγελματίας ερμηνευτής είτε ένας σπουδαστής οργάνου- καλείται να είναι πιστός στις προθέσεις του συνθέτη, όπως αυτές εκφράζονται μέσω της παρτιτούρας ή όπως πιστεύει ότι έχουν αυτές βάσει των γνώσεων που έχει για τον ίδιο το συνθέτη και την ερμηνευτική παράδοση που επικρατεί γύρω από τα έργα του.

Ενδέχεται κανείς να ακούσει να εκφράζεται από κάποιους ερμηνευτές η άποψη ότι ερμηνεύουν ένα έργο βάσει των συναισθημάτων που διεγείρονται μέσα τους προσεγγίζοντάς το και σχεδόν αγνοώντας τις υποδείξεις της παρτιτούρας («Παίζω έτσι, επειδή έτσι το νιώθω»). Αυτή η στάση απέναντι στο μουσικό έργο από αρκετούς μελετητές κρίνεται αρνητικά, με την αιτιολογία ότι και η συναισθηματική προσέγγιση του έργου απαιτεί κάποια σκέψη, κάποια οργάνωση και κάποιο προβληματισμό πάνω σε αυτά που είναι καταγεγραμμένα στην παρτιτούρα. Ο Roy Howat χαρακτηριστικά αναφέρει:

Ο ερμηνευτής που αγνοεί ή παραμερίζει τις ενδείξεις ενός συνθέτη απλώς επειδή «έτσι το αισθάνεται» συχνά δεν είναι καθόλου καλύτερος από έναν ευπειθή ηλίθιο που απλά βρίσκει καταφύγιο πίσω από τη σημειογραφία. Ούτε εξερευνά πραγματικά τα συναισθήματα που ο συνθέτης έχει εμπιστευτεί στην παρτιτούρα. Το μουσικό συναίσθημα απαιτεί επίσης να εξερευνούμε τι διαβάζουμε, να προβληματιζόμαστε πάνω σ' αυτό και να είμαστε έτοιμοι να τροποποιούμε οτιδήποτε εκ των υστέρων δε βγάζει νόημα μέσα από έρευνα και εξοικείωση με το ιδίωμα του του συνθέτη.⁶⁴

⁶⁴ “The performer who ignores or overrides a composer’s indications simply because ‘I feel it this way’ is often no better than the obedient dullard who merely shelters behind the notation. Musical feeling also demands that we explore what we read, question it and be prepared to amend what does not make sense after through investigation acquaintance with that composer’s idiom.” (Howat, Roy, *What do we perform?* σ. 4 στο Rink, John, ed. *The practice of performance: studies in musical interpretation*)

Ο Rowat δεν αρνείται την ύπαρξη του υποκειμενικού στοιχείου στην ερμηνεία, αλλά θεωρεί αναγκαία την αναγνώριση αυτής της υποκειμενικότητας και των ορίων ανάμεσα στα αντικειμενικά και στα υποκειμενικά στοιχεία. Δεν είναι βέβαια ο μοναδικός που κάνει μια τέτοια τοποθέτηση. Η άποψη υπέρ του «σεβασμού στο κείμενο», η άποψη δηλαδή σύμφωνα με την οποία υπάρχουν κάποια αντικειμενικά στοιχεία της ερμηνείας για τα οποία υπάρχουν σαφείς οδηγίες καταγεγραμμένες στην παρτιτούρα είναι μια άποψη που χαρακτήρισε σε μεγάλο βαθμό τη διδασκαλία της ερμηνείας κατά τη διάρκεια του εικοστού αιώνα.⁶⁵

Για το δέκατο ένατο αιώνα οι πληροφορίες που υπάρχουν φανερώνουν μία μάλλον πιο διάχυτη εικόνα και μεγαλύτερες διαφοροποιήσεις σχετικά με το ζήτημα αυτό. Οι εκφραστικές διαφοροποιήσεις ήταν οπωσδήποτε επιθυμητές και αντιμετωπιζόταν ως ένα επιθυμητό μέρος της ερμηνευτικής συμβολής ενός έμπειρου ερμηνευτή. Σύμφωνα με έναν ικανοποιητικό αριθμό στοιχείων μεγάλοι ερμηνευτές και δάσκαλοι όπως ο Liszt και ο Leschetizky πραγματοποιούσαν ακόμη και μικρές αλλαγές στα κείμενα τα οποία ερμήνευαν. Την ίδια όμως στιγμή άρχισαν να εκδηλώνονται τα πρώτα σημάδια μιας αλλαγής στη σχέση έργου και ερμηνευτή. Σημαντική στον τομέα αυτό υπήρξε η επιρροή που άσκησε τόσο η ερμηνευτική όσο και η διδακτική δραστηριότητα της Clara Schumann, την ερμηνεία της οποίας, όπως αναφέρει ο Hanslick, ήταν χαρακτηριστικό ότι «η καλλιτεχνική υποτέλεια της προσωπικότητάς της στις προθέσεις του συνθέτη αποτελούσε αρχή για αυτήν». (Eduard Hanslick, *Vienna's Golden Years of Music*, trans. Henry Pleasants) Την ίδια περίπου εποχή μια εντελώς διαφορετική προσέγγιση μαρτυρούν οι πηγές ότι έκανε στην ερμηνεία των έργων ο Anton Rubinstein. Σύμφωνα με όσα αναφέρει ο πλέον γνωστός μαθητής του, Josef Hofmann, ο Rubinstein παρότρυνε τους μαθητές του να παίζουν ακριβώς ότι είναι γραμμένο και στη συνέχεια, αφού έχουν δείξει απόλυτη συνέπεια ως προς αυτό, σε όποιο σημείο αισθάνονται πως θέλουν κάτι να προσθέσουν ή να τροποποιήσουν, να το κάνουν. Ήδη όμως με το θάνατο του Rubinstein (1894) αντίστοιχες απόψεις αρχίζουν να αμφισβητούνται σημαντικά. Ο ίδιος ο Hofmann αργότερα υποστήριξε ότι ο καλός ερμηνευτής πρέπει να έχει την αίσθηση ότι παίζει μόνο ό, τι είναι γραμμένο. Μπορεί κανείς δηλαδή να πει συμπερασματικά ότι κατά το δέκατο ένατο αιώνα ο ερμηνευτής θεωρείται ως ένας συνδημιουργός του έργου. Στον εικοστό

⁶⁵ βλ. Rowat, ο.π. και Ritterman, ο.π. σ. 83

αιώνα, όπως προαναφέρθηκε, έγινε πιο έντονη η πεποίθηση ότι ο ερμηνευτής οφείλει να αντιμετωπίζει το μουσικό κείμενο ως κάτι σταθερό.⁶⁶

Ήδη όμως τα όσα αναφέρθηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο αναφορικά με τις προσεγγίσεις στη σχέση έργου, ερμηνείας και παρτιτούρας, δείχνουν ότι δεν υπάρχει μια κοινώς αποδεκτή άποψη για τα όρια της κάθε έννοιας. Άρα και στο θέμα της ελευθερίας που έχει ο ερμηνευτής απέναντι στα όσα υποδεικνύονται από την παρτιτούρα είναι επόμενο ότι θα συναντήσει κανείς διαφορετικές προσεγγίσεις, ακόμη και αν θεωρηθεί δεδομένη η διαφωνία με την καθαρά συγκινησιακή προσέγγιση του έργου που περιγράφηκε πιο πάνω. Αντιλαμβάνεται δηλαδή κανείς ότι η ερμηνεία μουσικών έργων ουσιαστικά γεννά τον εξής προβληματισμό. Σε ποιο βαθμό ο ερμηνευτής «δικαιούται» να αναπτύξει τη μουσική του ατομικότητα βάσει των ορίων που τίθενται μέσα από ένα μουσικό κείμενο; Είτε θεωρεί το κείμενο ως το έργο αυτό καθ'εαυτό είτε ως μια αφορμή για την παραγωγή μουσικών ερμηνειών, το δίλημμα αυτό ενδέχεται να υφίσταται μέσα του.

Ο Elliot υποστηρίζει ότι ένας καλός, επαγγελματίας ερμηνευτής δεν ακολουθεί απλώς τις ενδείξεις της παρτιτούρας, αλλά ερευνά, δοκιμάζει και στοχάζεται πάνω στο έργο, όταν κάνει δοκιμές, ώστε να αποφασίσει *τι θέλει η σύνθεση*⁶⁷. Θεωρεί ότι η παρτιτούρα προσφέρει στον ερμηνευτή μια ευκαιρία να αναπτύξει μια προσωπική στάση απέναντι στο έργο, εφόσον, όπως αναφέρει:

Οι ασάφειες στις παρτιτούρες κανουν αυτήν την ερμηνευτική- ηθική διαδικασία λήψης αποφάσεων ακόμη πιο προκλητική. Για παράδειγμα, ενώ οι συντακτικές σχέσεις σε μια γραμμένη μελωδία είναι συνήθως σαφείς (αλλά όχι πάντα ακριβείς), οι δυναμικές, τα *tempi*, τα ηχοχρώματα είναι πιο σχετικά.⁶⁸

Διευκρινίζει βέβαια ο Elliot στο ίδιο σημείο ότι η παρτιτούρα συνιστά μία μορφή πηγής, μια μαρτυρία. Η αντιμετώπιση αυτή της παρτιτούρας συνεπάγεται ότι υπάρχουν σ' αυτήν κάποια στοιχεία τα οποία μένουν σταθερά και κάποια των οποίων η απόδοση επιδέχεται κάποια ελαστικότητα. Δε διευκρινίζει βέβαια σε ποιο βαθμό μπορεί κανείς να

⁶⁶ βλ. Ritterman, ο.π. σσ. 81-83

⁶⁷ "what a composition wants".

⁶⁸ "The ambiguities of scores make this interpretive-ethical decision-making process even more challenging. For example, whereas the syntactic relationships in a notated melody are usually precise (but not always exact), dynamics, tempos, timbres, and articulations are more relative. (Elliot ο.π. σ. 167)

γίνει ελαστικός.⁶⁹ Σχετικά με το λόγο για τον οποίο δεν αποσαφηνίζεται αυτό μπορεί κανείς να υποθέσει πολλά. Αρκετά πιθανό πάντως είναι να θεωρεί την περίπτωση του κάθε έργου πολύ ξεχωριστή, ώστε να μην καθίσταται δυνατό να καταγραφεί μια μορφή γενικής «οδηγίας» ως προς την ελευθερία του ερμηνευτή. Επίσης ενδέχεται να μη γίνεται κάποια σχετική αναφορά λόγω του υποκειμενικού χαρακτήρα των απόψεων που ενδεχομένως ο Elliot να εντοπίζει ότι υπάρχει ως προς το ζήτημα αυτό.

Ο Bruce Benson αναφέρει ότι ο Davies ορίζει ως *αυθεντική* ερμηνεία αυτήν που είναι «πιστή στις καθοριστικές προθέσεις του συνθέτη». Όμως το ερώτημα που προκύπτει στην περίπτωση αυτή, όπως παρατηρεί και ο Benson είναι τι είναι αυτό που θα υπολογιστεί ως *καθοριστικό*. Εδώ ο Benson προβάλλει τις απόψεις δύο θεωρητικών. Αφενός μία προσέγγιση που μπορεί κανείς να συναντήσει είναι αυτή του Goodman, σύμφωνα με την οποία το κριτήριο προσδιορισμού της αυθεντικότητας στην ερμηνεία ενός έργου είναι αποκλειστικά και μόνο το αν παίχτηκαν οι σωστές νότες. Εντούτοις, ο Goodman αναφέρει ότι ενδέχεται μία μη «ορθή» ερμηνεία να είναι καλύτερη από μία «ορθή». Ως προς την ορθότητα δηλαδή ο Goodman θέτει ένα οντολογικής φύσης κριτήριο. Για την αξιολόγηση όμως μιας ερμηνείας θέτει ένα αισθητικής φύσης κριτήριο. Από την άλλη πλευρά ο Ingarden δεν είναι τόσο αυστηρός ως προς το αν θα παίζονται οι σωστές νότες στο έργο. Γι' αυτόν η ορθότητα σε μια ερμηνεία προσδιορίζεται από τον τρόπο με τον οποίο παίζονται αυτές οι νότες. Μία λαθημασμένη ερμηνεία για τον Ingarden είναι μια ερμηνεία «άχρωμη» (colorless) ή «πολύ κραυγαλέα» (too loud) κ.ο.κ. Στοιχεία που ανήκουν στη σφαίρα της έκφρασης, όπως για παράδειγμα οι δυναμικές είναι λοιπόν στοιχεία που ανήκουν στο ίδιο το έργο. Βέβαια, τουλάχιστον ο Benson δεν κάνει κάποια αναφορά στο αν ο Ingarden προσδιορίζει με κάποιον τρόπο πώς θα κρίνει ο ερμηνευτής αν η ερμηνεία του προσεγγίζει με ορθό τρόπο το έργο ή όχι. Σε κάθε περίπτωση αυτό που έχει κανείς να παρατηρήσει είναι ότι η διάσταση των απόψεων ανάμεσα στον Goodman και στον Ingarden δεν αφορά μόνο στον τρόπο με τον οποίο προσδιορίζουν πώς μια ερμηνεία είναι κοντά στο μουσικό έργο, αλλά και στο τι θεωρούν ότι ανήκει στο ίδιο το έργο και τι όχι. Κοντά στην άποψη του Ingarden είναι αυτή του Wolterstoff, ο οποίος πρεσβεύει ότι το να ακολουθεί απλώς κάποιος την παρτιτούρα δεν αρκεί. Χρειάζεται να προστεθεί και *κάτι επιπλέον*. Δε διευκρινίζει με σαφήνεια τι ακριβώς είναι αυτό το *επιπλέον*, παραθέτει όμως κάποια παραδείγματα. (Ένα από αυτά είναι η χρήση

⁶⁹ Elliot, ο.π. σσ. 166-168

των σωστών οργάνων, είτε των οργάνων που προτείνει ο συνθέτης, είτε αυτών που έχουν καθιερωθεί από την ερμηνευτική παράδοση).⁷⁰

Τελικά δεν είναι υφίσταται ένα σαφές κριτήριο για το κατά πόσον είναι μια ερμηνεία πιστή προς το έργο. Οπωσδήποτε είναι καλό να εξετάζεται πάντα το γενικότερο πλαίσιο μέσα στο οποίο πραγματοποιείται η ερμηνεία ενός έργου, εφόσον το πλαίσιο αυτό μπορεί να έχει διάφορες μορφές. Από τη άλλη μεριά δεν είναι και σαφές το αν είναι αναγκαία η πιστότητα σε μια ερμηνεία. Ούτως ή άλλως ο προβληματισμός αυτός αφορά έναν ερμηνευτή μόνο στην περίπτωση που ταυτίζεται με την άποψη που τοποθετεί το έργο σε ένα ξεχωριστό, ιδεατό επίπεδο. Σε κάθε περίπτωση πάντως η διδασκαλία και η μάθηση της ερμηνείας συνεπάγονται και διδασκαλία και μάθηση αντίστοιχων στάσεων απέναντι στην ερμηνεία και στο έργο. Η στάση αυτή ενδέχεται να μη μεταδίδεται προφορικά από έναν δάσκαλό σε ένα μαθητή αλλά πρακτικά, μέσα από τον τρόπο εργασίας πάνω σε ένα έργο.⁷¹

⁷⁰ βλ. Benson, Bruce, *The Improvisation of Musical Dialogue*, σσ. 85-88

⁷¹ βλ. ο.π. σ.92 και σ. 95 και
Elliot, ο.π. σ. 168

3.3 Η εργασία πάνω στην ερμηνεία

Η προετοιμασία της ερμηνείας ενός έργου είναι μια διαδικασία η οποία πραγματοποιείται κατά βάσιν ιδιωτικά, ως «εξάσκηση», είναι όμως αναμφισβήτητη η σημασία της συμβολής του δασκάλου σ' αυτήν. Οι ψυχολόγοι ως «εξάσκηση» ορίζουν την εκμάθηση ικανοτήτων μέσω της επαναληψής. Η εξάσκηση όμως στη μουσική είναι μια διαδικασία πολυσύνθετη, δεδομένου ότι συνδυάζει διαφορετικές νοητικές και σωματικές δραστηριότητες. Επομένως η μελέτη της προϋποθέτει μια προσεκτική εξέταση, ώστε να γίνει μια προσέγγιση στα βασικά θέματα που απασχολούν ερμηνευτές και παιδαγωγούς. Αυτά συνοψίζονται στα εξής ερωτήματα. Αφενός στο πόση εξάσκηση απαιτείται από έναν ερμηνευτή και αφετέρου στο αν υπάρχουν κάποιες μορφές άσκησης που να δίνουν ένα ποιοτικότερο αποτέλεσμα. Στα πλαίσια αυτού του δεύτερου ερωτήματος μπορεί κανείς να εντάξει και το θέμα της σχέσης τεχνικής και έκφρασης, δηλαδή κατά πόσον και με ποιον τρόπο σχετίζονται οι δύο αυτές έννοιες και πώς ιεραρχούνται μέσα στα πλαίσια της εξάσκησης.⁷²

Η ποσότητα της εξάσκησης είναι ένα ζήτημα που απασχολεί σε μεγάλο βαθμό τους παιδαγωγούς. Συχνά θα ακούσει ή θα διαβάσει κανείς οδηγίες σχετικά με το πόσες ώρες μελέτης απαιτούνται⁷³ από τους ερμηνευτές. Η σύγχρονη έρευνα στην προσπάθειά της να δώσει πορίσματα που θα βοηθήσουν τους ερμηνευτές και τους παιδαγωγούς στον προβληματισμό τους αυτό έκανε ένα διαχωρισμό αναφερόμενη στην ποσότητα της μελέτης. Δε γίνεται αναφορά μόνο στον όρο “practice” (εξάσκηση), αλλά διευκρινίζεται ότι γίνεται αναφορά στη διαδικασία του “deliberate practice”. Με τον όρο *deliberate* υποδηλώνεται το ηθελημένο, το ενσυνείδητο. Ο Alf Gabriellsson ως *deliberate practice* ορίζει τις προσεκτικά δομημένες δραστηριότητες με σκοπό τη βελτίωση της ερμηνείας και αναφέρει ότι προϋποθέτει εκτενή προσπάθεια, πλήρη προσοχή την ώρα της μελέτης εξειδικευμένες οδηγίες και εξατομικευμένη καθοδήγηση από έναν δάσκαλο, γνώση της ποιότητας του αποτελέσματος, καθώς και τις επιθυμητές συνθήκες μελέτης.⁷⁴ Θα μπορούσε κανείς δηλαδή να πει ότι σχολιάζεται η *συνειδητή μελέτη* σε αντιδιαστολή με τη μηχανική και αδιάφορη μελέτη, της οποίας το αποτέλεσμα κρίνεται ως αμφισβητήσιμο.

⁷² βλ. Reid, Stefan, *Preparing for Performance*, στο Rink, John, ed. *Musical Performance: a Guide to Understanding*, σ. 102 και

Davidson, Jane, *Communicating with the body in performance*, στο Rink, John, ed. ο.π. σ. 144

⁷³ βλ. Neuhaus σ.

⁷⁴ βλ. Gabriellsson, Alf, *Music Performance Research at the Millenium*, στο *Psychology of Music*, vol.31, σ.241

Χαρακτηριστική είναι η έρευνα που διεξήγαγαν το 1991 οι K Anders Ericsson, Ralf Kramppe και Clemens Tesch-Roemer. Οι ερευνητές ζήτησαν από καθηγητές βιολιού της Ακαδημίας του Βερολίνου να κατατάξουν κάποιους από τους σπουδαστές τους σε τρεις κατηγορίες με κριτήρια αξιολογικά βάσει των προοπτικών που έδειχναν να έχουν οι σπουδαστές αυτοί (σύμφωνα με την κρίση των καθηγητών). Οι σπουδαστές ήταν συνολικά τριάντα και η κάθε κατηγορία περιελάμβανε από δέκα. Έτσι η πρώτη κατηγορία περιελάμβανε τους «καλύτερους βιολιστές» (*best violinists*), δηλαδή αυτούς οι οποίοι σύμφωνα με την κρίση των καθηγητών τους είχαν προοπτικές να ακολουθήσουν διεθνή σολοστική καριέρα, η δεύτερη κατηγορία περιελάμβανε τους «καλούς βιολιστές» (*good violinists*) και η τρίτη κατηγορία περιελάμβανε τους πιθανούς «δασκάλους μουσικής» (*prospective music teachers*). Οι σπουδαστές της που ανήκαν στην τρίτη κατηγορία σπούδαζαν σε διαφορετικό τμήμα της Ακαδημίας από αυτό που σπούδαζαν οι σπουδαστές που ανήκαν στις άλλες δύο κατηγορίες και στο τμήμα αυτό ήταν χαμηλότερες οι απαιτήσεις για να γίνει κανείς δεκτός. Στην έρευνα συμπεριελήφθη και μια τέταρτη κατηγορία, στην οποία ανήκαν δέκα «επαγγελματίες» (*professional*) βιολιστές, δέκα μέσης ηλικίας μουσικοί που εργαζόταν σε δύο συμφωνικές ορχήστρες της πόλης. Οι ερευνητές πήραν εκτενείς συνεντεύξεις από τους συμμετέχοντες, τους ζήτησαν να κρατήσουν ημερολόγια που να δείχνουν τις ημερήσιες δραστηριότητές τους για μια εβδομάδα και, τέλος τους ζήτησαν να εκτιμήσουν πόσες ώρες την εβδομάδα μελετούσαν *συνειδητά* από την εποχή που ξεκίνησαν να παίζουν βιολί. Βλέποντας κανείς τα αποτελέσματα της έρευνας αυτό που συνοπτικά μπορεί να πει είναι ότι η κατηγορία των «καλύτερων βιολιστών» είχε το μεγαλύτερο άθροισμα ωρών μελέτης (συγκρίθηκαν όλες οι κατηγορίες βάσει της μελέτης τους ως τα είκοσι χρόνια), ενώ πολύ κοντά ήταν η κατηγορία των επαγγελματιών. Ακολουθούσε η κατηγορία των «καλών βιολιστών» και, τέλος, τον μικρότερο αριθμό ωρών είχε η κατηγορία των «δασκάλων». Το συμπέρασμα στο οποίο εύκολα καταλήγει κανείς είναι ότι η ποσότητα του διαβάσματος συνδέεται άμεσα με την ερμηνευτική δεξιότητα. Σημαντικός όμως είναι, όπως τονίζει και ο Stefan Reid, και ο παράγοντας της ενσυνειδησίας στην εξάσκηση, ο οποίος υπογραμμίζει την αξία της ποιότητας και της φύσης των δραστηριοτήτων της εξάσκησης.⁷⁵

Ο όρος «ποιότητα», βέβαια, δεν παραπέμπει σε κάτι μετρήσιμο και απόλυτα συγκεκριμένο. Μπορεί να γίνει όμως μια αναφορά σε κάποιες βασικές προϋποθέσεις που

⁷⁵ βλ. Reid, Stefan, ο.π. σσ. 103-104 και

Sloboda, John, *Music Performance: Expression and the Development of Excellence*, ο.π. σσ. 160-161,

θεωρούνται αναγκαίες για την επίτευξη μιας καλής ερμηνείας. Ως βασικός παράγοντας για την αποτελεσματικότητα της μελέτης λοιπόν, κρίνεται η ύπαρξη ενός σαφούς στόχου, ο οποίος θα οδηγήσει στην επιθυμητή οργάνωση των ήχων. Ως προς το θέμα αυτό ο Heinrich Neuhaus αναφέρει:

Όσο σαφέστερος είναι ο σκοπός (περιεχόμενο, μουσική τελειότητα της ερμηνείας) τόσο σαφέστερα ο σκοπός αυτός υπαγορεύει τα μέσα με τα οποία μπορεί να προσεγισθεί. (...) Το *π* προσδιορίζει το *πώς*, ενώ επίσης, εν τέλει το *πώς* προσδιορίζει απ τη μεριά του το *π*.⁷⁶

Αυτή η άποψη για τη μελέτη αντιδιαστέλλεται με μια άλλη τακτική η οποία προτείνει ο ερμηνευτής σε ένα πρώτο στάδιο να μελετά το κείμενο ως ένα σύνολο από νότες, χωρίς να σκέφτεται ένα ακουστικό στόχο και στη συνέχεια να κάνει τροποποιήσεις στην ερμηνεία του. Η άποψη αυτή έχει δεχτεί αρνητική κριτική εξαιτίας του γεγονότος ότι αναγκάζεται ο ερμηνευτής να εργαστεί τμηματικά πάνω στην ερμηνεία του έργου, κάτι που χωρίς μια συνολική άποψη για το έργο θεωρείται επικίνδυνο. Επιπλέον ο τρόπος αυτός στη μελέτη ενέχει τον κίνδυνο να δημιουργηθούν «κακές συνήθειες» (bad habits), τις οποίες στη συνέχεια δύσκολα θα αποχωριστεί ο ερμηνευτής. Ένας βοηθητικός τρόπος που προτείνεται, ώστε να μπορεί ο ερμηνευτής να σχηματίσει μια ολοκληρωμένη εικόνα γύρω από τον τρόπο με τον οποίο επιθυμεί να ερμηνευτεί το έργο είναι να μελετά εντατικά την παρτιτούρα νοερά, μακριά δηλαδή από το όργανο. Έτσι όταν μετά θα επιχειρήσουν να παίρνουν το κομμάτι μια πρώτη δοκιμαστική φορά θα έχουν για την ερμηνεία του μια οπτική παρόμοια με αυτή που έχει ένας μαέστρος στην πρώτη πρόβα ενός έργου με την ορχήστρα. Η άποψη αυτή ενισχύεται και από την εμπειρία των ερμηνευτών αλλά και μέσα από τα πορίσματα πρόσφατων ερευνών (όπως για παράδειγμα η έρευνα των Palmer και Van de Sande (1995) που έδειξε ότι η προσεκτική μελέτη της παρτιτούρας περιορίζει τις πιθανότητες λαθών είτε στο κείμενο είτε στην κατανόηση της δομής του)⁷⁷.

Στην εργασία πάνω στην ερμηνεία ο ερμηνευτής έχει να αντιμετωπίσει αφενός τις τεχνικές δυσκολίες που προκύπτουν από το κείμενο, δηλαδή τις δυσκολίες οι οποίες έχουν

⁷⁶ Neuhaus, Heinrich, ο.π. σ.14

⁷⁷ βλ. Hill, Peter, ο.π. σσ. 132-133 , 138 και Gabrielsson, Alf, ο.π. σσ. 236-237

να κάνουν με την ακρίβεια, την ευχέρεια, την ταχύτητα και τον καλό έλεγχο των τονισμών, της ομαλότητας του ήχου και της χροιάς⁷⁸, και αφετέρου τη διαμόρφωση της έκφρασης στην ερμηνεία του. Συχνά τα στοιχεία αυτά αντιμετωπίζονται ως δύο παράμετροι που αντιμετωπίζει κανείς ξεχωριστά μελετώντας ένα κείμενο.⁷⁹ Στην περίπτωση αυτή η βασική μέθοδος που υποδεικνύεται για την τεχνική εργασία είναι η συνεχής επανάληψη των τεχνικά απαιτητικών σημείων. Με τον τρόπο αυτό επιτυγχάνεται η μετάβαση από το στάδιο της συνειδητής προσοχής που αρχικά απαιτείται για την επιτυχή τεχνικά διεκπαιρέωση του σημείου που μελετάται στο στάδιο της αυτοματοποίησης των κινήσεων που χρειάζονται για αυτήν. Για την εργασία πάνω στη έκφραση διευκρινίζεται ότι οι εκφραστικές δεξιότητες περνούν από μουσικό σε μουσικό με υποδείξεις, ενώ ως πολύ σημαντική κρίνεται και η ακρόαση άλλων μουσικών. Από κει και πέρα το επιθυμητό αποτέλεσμα επιτυγχάνεται με δοκιμές και πειραματισμό, ώστε να βρεθούν οι κινήσεις που θα οδηγήσουν σ' αυτό.⁸⁰ Άλλες φορές όμως η τεχνική αντιμετωπίζεται ως το μέσο για την επίτευξη μιας ολοκληρωμένης ερμηνείας. Ο Neuhaus ταυτιζόμενος με την άποψη αυτή εντάσσει την τεχνική μέσα στα μέσα που εξυπηρετούν το σκοπό, όπως η έννοια αυτή περιγράφηκε πιο πάνω. Ως σκοπό ο Neuhaus ορίζει την «καλλιτεχνική εικόνα», την οποία ορίζει ως «το νόημα, το περιεχόμενο της μουσικής». Επισημαίνει ότι η λέξη *τεχνική* προέρχεται από την ελληνική λέξη *τέχνη* και κατά συνέπεια δεν μπορεί κανείς να διαχωρίσει την εργασία πάνω στην τεχνική και την εργασία πάνω στη μουσική. Αυτό βέβαια δε συνεπάγεται κατά τον ίδιο ότι δε θα χρειαστεί εξειδικευμένη και επίμονη εργασία –παρόμοια με αυτήν που περιγράφηκε πιο πάνω– στα σημεία που χαρακτηρίζονται από δεξιολογικές δυσκολίες, αλλά ότι η εργασία στα σημεία αυτά θα γίνεται πάντα με στόχο ένα συγκεκριμένο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, κάτι που ο ερμηνευτής πρέπει να μάθει από την πρώτη του επαφή με το όργανο.⁸¹ Χαρακτηριστικά σε κάποιο σημείο του βιβλίου του γράφει:

Ποιος είναι ο πιανίστας; Ένας άνθρωπος που κατέχει την τεχνική του πιάνου; Όχι βέβαια! Είναι κάτοχος της τεχνικής επειδή ακριβώς είναι

⁷⁸ βλ. Sloboda, John και Davidson, Jane, *The Young Performing Musician*, σ. 173

⁷⁹ για παράδειγμα βλ. Reid σ. 104

⁸⁰ βλ. Reid, ο.π. σ.104-108,

Sloboda, John και Davidson, Jane, *The Young Performing Musician*, σ. 184 και

Sloboda, John, *The Musical Mind*, σ.188

⁸¹ βλ. Neuhaus, Heinrich, ο.π. σσ. 14-16 και 24-25.

πιανίστας, επειδή περιλαμβάνει στους ήχους του το νόημα το ποιητικό περιεχόμενο, τη νομοτέλεια και την αρμονία της μουσικής

Γι' αυτό το σκοπό χρειάζεται μια τεχνική που να είναι επαρκής και κατάλληλα προσαρμοσμένη προς τη δύναμη, το βάθος και τη σαφήνεια των πνευματικών νοητικών παραστάσεων.⁸²

Είναι προφανής η διάσταση ανάμεσα στους δύο αυτές τοποθετήσεις και η πρακτική σημασία της είναι ουσιαστική, καθώς συνεπάγεται μια εντελώς διαφορετική αντιμετώπιση του μουσικού κειμένου. Οι διαφορές αυτές μπορούν να υφίστανται όποια στάση και αν κρατά κανείς στο ζήτημα του πού βρίσκεται το έργο (στην παρτιτούρα ή στην ερμηνεία), γιατί αφορούν την ερμηνευτική δραστηριότητα αυτή καθ' εαυτή και όχι την ιδέα του μουσικού έργου.

Υστερα από την παράθεση διάφορων απόψεων που σχετίζονται με την προετοιμασία ενός ερμηνευτή, μπορεί κανείς να διαπιστώσει τα εξής. Υπάρχουν σαφώς διάφορες τοποθετήσεις οι οποίες έχουν προκύψει είτε ως αποτελέσματα εμπειρίας είτε ως αποτέλεσμα έρευνας. Ο κάθε ερμηνευτής επιλέγει με βάση την αποτελεσματικότητα που θα διαπιστώσει ότι ο κάθε προτεινόμενος τρόπος εργασίας έχει. Σε κάθε περίπτωση όμως αυτό που κρίνεται ως αναγκαίο είναι η συνειδητή εργασία με σαφή τοποθέτηση στόχων, διερεύνηση των τρόπων που θα οδηγήσουν στην επίτευξη των στόχων αυτών και άσκηση κριτικής ως προς την επιτυχία της χρήσης των μεθόδων που χρησιμοποιήθηκαν. Έτσι όταν αναφέρεται κανείς σε *μεθόδους* ή *μεθοδολογία* ίσως αναφέρεται στη γνώση που προκύπτει εμπειρικά και ύστερα από πολλές δοκιμές. Διαφορετικά οι μεθοδολογίες που έχουν τη μορφή συνταγολογίου δεν επαρκούν για την επίτευξη ενός αποτελέσματος που να ανταποκρίνεται στις απαιτήσεις οποιασδήποτε ερμηνευτικής περίπτωσης.⁸³

⁸² βλ. Neuhaus, ο.π. σ. 78-79.

⁸³ βλ. Reid, ο.π. σ. 110

Neuhaus σσ. 79-80 και

Clarke, Eric, *Generative Principles in Music Performance*, ο.π. σ.24

3.4. Παράγοντες που καθορίζουν την ικανότητα του ερμηνευτή

Μετά από όσα αναφέρθηκαν σχετικά με την ερμηνεία της μουσικής δημιουργείται ένα βασικό ερώτημα: Τι είναι αυτό που κάνει έναν ερμηνευτή καλό; Έχουν αναφερθεί οι ιδιότητες της καλής ερμηνείας, καθώς και οι διαφορετικές παιδαγωγικές πρακτικές που χρησιμοποιούνται για την επίτευξη μιας καλής ερμηνείας. Όμως τι είναι αυτό που κάνει έναν ερμηνευτή να οδηγείται με μεγαλύτερη επιτυχία και με μεγαλύτερη ευκολία στην πραγματοποίηση ερμηνειών επιτυχημένων και τι είναι αυτό που τον εμποδίζει;

Ένας όρος ο οποίος χρησιμοποιείται ευρέως από τόσο από μουσικούς, όσο και από φιλόμουςους είναι ο όρος «ταλέντο». Το ταλέντο είναι μια ιδιότητα η οποία με ευκολία αποδίδεται σε ανθρώπους με κάποια δεξιότητα –όχι απαραίτητως μουσική, χωρίς ωστόσο να είναι εύκολο να διευκρινιστεί σε τι ακριβώς συνίσταται η ιδιότητα αυτή. Σε γενικές γραμμές πάντως ο όρος αναφέρεται σε μια γενετικά προκαθορισμένη ανωτερότητα. Ο Small αμφισβητεί την ύπαρξη μιας τέτοιας ιδιότητας. Πρεσβεύει ότι όλοι γεννιούνται μουσικοί, όλοι είναι ικανοί για τη δραστηριότητα του “musicking”, με την ίδια λογική με την οποία όλοι είναι προικισμένοι για το χειρισμό της γλώσσας. Θεωρεί ότι ο διαχωρισμός σε «ταλαντούχους» και σε «ατάλαντους» αποτελεί ένα κατασιεύασμα του δυτικού πολιτισμού και, για να στηρίξει την άποψή του, αναφέρει το παράδειγμα των μουσικών πολιτισμών της Αφρικής, στους οποίους θεωρείται δεδομένη η μουσική ικανότητα για κάθε ενήλικα αλλά και για κάθε παιδί. Τότε βέβαια κανείς αναρωτιέται γιατί στις δυτικές κοινωνίες –στις οποίες αναφέρεται και η παρούσα εργασία– ένας τόσο μεγάλος αριθμός ανθρώπων θεωρεί τον εαυτό του μουσικά ανίκανο. Η απάντηση που δίνει ο Small είναι ότι αυτό συμβαίνει, επειδή οι άνθρωποι αυτοί μαθαίνουν να αισθάνονται έτσι.⁸⁴ Αναφέρει συγκεκριμένα:

Αν είναι έτσι [ανίκανοι μουσικά], και φαίνεται ότι πολλοί πραγματικά είναι, πρέπει να συμβαίνει είτε επειδή τα κατάλληλα μέσα για την ανάπτυξη της υπολανθάνουσας μουσικότητας απουσίαζαν στις κρίσιμες στιγμές στις ζωές τους, όταν το νευρικό τους σύστημα ήταν

⁸⁴ βλ. Small, Christopher, *Musicking*, σ.13 και σσ.207-210

στη διαδικασία της ολοκλήρωσης της διαμόρφωσής του (...)ή πιο συχνά, πιστεύω, επειδή έχουν στην πράξη διδαχτεί να είναι άμουσοι.⁸⁵

Τις θέσεις του Small υποστηρίζουν και σημαντικές έρευνες. Οι έρευνες αυτές ανατρέπουν την ως τώρα επικρατούσα άποψη για την ύπαρξη φυσικών ταλέντων. Αντί αυτών δέχονται ότι υπάρχουν ορισμένες ευκολίες που μπορεί ο μουσικός να έχει εκ φύσεως (δηλαδή γενετικά προκαθορισμένες), αλλά από κει και πέρα αναδεικνύουν τη σημασία άλλων παραγόντων. Ένας από αυτούς είναι η ποσότητα της εξάσκησης, για την οποία έχει γίνει αναφορά ήδη. Οι άλλοι αναλύονται στη συνέχεια.

Αναφορικά με τις ευκολίες που αναφέρθηκε ότι ενδέχεται κάποιος να έχει από τη φύση μπορεί κανείς να πει ότι συνοψίζονται στα εξής.

α.) γρήγορη ανάπτυξη (maturational staged development)

β.) κάποια σωματικά πλεονεκτήματα (όπως για παράδειγμα το μεγάλο χέρι)

γ.) κάποια νοητικά πλεονεκτήματα (όπως η γρήγορη αναγνώριση και ικανότητα αναπαραγωγής μουσικών σχημάτων)

Οι παράγοντες αυτοί είναι σαφέστατα σημαντικοί και εξαιρετικά βοηθητικοί. Δεν είναι όμως καθοριστικοί για την πορεία ενός επίδοξου ερμηνευτή και η απουσία τους δε συνεπάγεται ανυπέρβλητες δυσκολίες.⁸⁶

Ένας παράγοντας που φαίνεται ότι διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στην ανάπτυξη μουσικών δεξιοτήτων είναι η συχνή έκθεση σε μουσικά ερεθίσματα από το πρώτο διάστημα της ζωής ενός παιδιού. Οι J.A Howe, Jane Davidson, Derek G. Moore και John Sloboda σε έρευνά τους το 1996 για παράδειγμα βρήκαν ότι παιδιά που στη συνέχεια έδειξαν δείγματα υψηλών μουσικών δεξιοτήτων είχαν εμπειρίες μουσικού παιχνιδιού ή τραγουδιού από οικεία πρόσωπα στην εποχή από τη γέννησή τους μέχρι τα δύο τους χρόνια. Πρέπει ωστόσο να σημειωθεί ότι η έκθεση αυτή σε μουσικά ερεθίσματα δεν είχε μια μορφή οργανωμένη και αυστηρά δομημένη (όπως για παράδειγμα μέσω επισκέψεων ενός δασκάλου μουσικής). Σε μια τέτοια περίπτωση απεναντίας ενδέχεται να οδηγηθεί κανείς σε αντίθετα αποτελέσματα. Αυτό που φαίνεται ότι είναι βοηθητικό είναι η

⁸⁵ If they are so, and it seems that many genuinely are, it must be either because the appropriate means for developing the latent musicality have been absent at those crucial times of their lives when the nervous system is still in the process of completing its formation (...) or more often, I believe, because they have been actively taught to be unmusical. (Small, ο.π. σ.210)

⁸⁶ βλ. Davidson, Jane, *Developing the ability to perform*, στο Rink, ο.π. σσ. 89-90

σύνδεση των μουσικών ερεθισμάτων με ευχάριστες συναισθηματικά καταστάσεις, κάτι που συμβαίνει για παράδειγμα με το τραγούδι της μητέρας προς το βρέφος.⁸⁷

Από κει και πέρα ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο διαδραματίζει το κατά πόσον υπάρχουν σημαντικά κίνητρα για συστηματική ενασχόληση με τη μουσική. Τα κίνητρα αυτά ενδέχεται να είναι είτε εξωτερικά-κοινωνικά (όπως είναι μια εξέταση ή η επιθυμία να ικανοποιήσει κανείς κάποιο-α πρόσωπο-α) είτε εσωτερικά (για τόνωση της αυτοπεποίθησης ή από έντονο ενδιαφέρον για την ίδια τη δραστηριότητα). Ως προς τα εξωτερικά κίνητρα οι έρευνες επικεντρώνουν το ενδιαφέρον τους σε δύο επιμέρους βασικούς παράγοντες: στο ρόλο των γονέων και στο ρόλο του δασκάλου.⁸⁸

Σύμφωνα με έρευνες -για παράδειγμα Sloboda and Howe (1991)- φαίνεται ότι άτομα με εξαιρετικές ερμηνευτικές ικανότητες σε μεγάλο ποσοστό είχαν γονείς που ήταν συχνά παρόντες στα μαθήματα και ιδιαίτερος ενθαρρυντικοί στη εξάσκηση. Στην έρευνά τους οι Davidson, Howe, Sloboda και Moore εξέτασαν το ρόλο του γονέα κάνοντας ερωτήσεις για τη γονεϊκή συμμετοχή στα μαθήματα των παιδιών και γενικότερα για την προσωπική τους ανάμειξη κατά την περίοδο της μουσικής εκπαίδευσης των παιδιών τους. Τα αποτελέσματα έδειξαν ότι τα πιο επιτυχημένα παιδιά⁸⁹ είχαν γονείς οι οποίοι παρακολουθούσαν τα μαθήματα, συζητούσαν με τον καθηγητή, ενώ συχνά κρατούσαν και παρτιτούρες. Οι γονείς των παιδιών που ήταν λιγότερο επιτυχημένα εμπλεκόταν σε μικρότερο βαθμό σε αντίστοιχες διαδικασίες. Επίσης η έρευνα έδειξε ότι οι γονείς των μαθητών με τις υψηλές δεξιότητες δεν ήταν οι ίδιοι επαγγελματίες ερμηνευτές, αλλά απλοί φιλόμουσοι. Σημαντικό στοιχείο είναι πάντως ότι, όταν τα παιδιά τους ξεκίνησαν τις μουσικές τους σπουδές, οι γονείς αυτοί άρχισαν να ακούν περισσότερη μουσική. Με το πέρασμα του χρόνου η συμμετοχή και η ενθάρρυνση των γονέων των «επιτυχημένων»

⁸⁷ βλ. ο.π. σσ. 92-93 και

Davidson, Jane, Howe, Michael & Sloboda, John, *Environmental Factors in the Development of Musical Performance Skill*, στο Hargreaves, David, North, Adrian, ed. *The Social Psychology of Music*, σ. 191

⁸⁸ βλ. Davidson, Jane, ο.π. σσ. 94-95

⁸⁹ Συγκεκριμένα το κριτήριο για την επιτυχία των παιδιών που αποτελούσαν το δείγμα ως εξής. Τα παιδιά χωρίστηκαν σε πέντε ομάδες από τις οποίες η πρώτη περιελάμβανε παιδιά που φοιτούσαν κατόπιν εξετάσεων σε ειδικό μουσικό σχολείο ("specialists"), η δεύτερη ομάδα περιελάμβανε παιδιά που είχαν αποτύχει να μπουν στο μουσικό σχολείο ("rejected specialists"), η τρίτη ομάδα παιδιά των οποίων οι γονείς είχαν απλώς ερευνήσει το ενδεχόμενο τα παιδιά τους να φοιτήσουν στο σχολείο αυτό (passive interest specialists"), η τέταρτη παιδιά που μάθαιναν όργανο, αλλά το αντιμετώπιζαν ως μία από τις απασχολήσεις για τον ελεύθερο χρόνο τους (non-specialist instrumentalists") και η πέμπτη ένα χρόνο πριν τη διεξαγωγή της έρευνας είχαν εγκαταλείψει τις σπουδές στο όργανο.

παιδιών μειώθηκε σταδιακά και τα παιδιά έγιναν πιο αυτόνομα στον τρόπο εργασίας τους.⁹⁰

Εκτός από τους γονείς, ο δάσκαλος είναι το ενήλικο πρόσωπο που έχει την πιο ευθεία ανάμειξη με τη μουσική ανάπτυξη του παιδιού. Στην ίδια έρευνα εξετάστηκαν οι εκτιμήσεις των παιδιών για τα προσωπικά, παιδαγωγικά και ερμηνευτικά χαρακτηριστικά των δασκάλων τους. Οι μαθητές που έδειχναν τις υψηλότερες επιδόσεις εκτιμούσαν τον πρώτο τους δάσκαλο ως ευχάριστο και φιλικό άνθρωπο και ως καλό ερμηνευτή. Αντιθέτως παιδιά που είχαν εγκαταλείψει το όργανο περιέγραψαν τον πρώτο τους δάσκαλο ως αντιπαθητικό και ως κακό ερμηνευτή. Το δεδομένο αυτό μπορεί ερμηνευτεί με δύο τρόπους. Αφενός μπορεί κανείς να σκεφτεί ότι λόγω των θετικών ή αρνητικών εντυπώσεων που είχαν τα παιδιά για τον πρώτο τους δάσκαλο ανέπτυξαν και αντίστοιχη στάση απέναντι στη μουσική. Αφετέρου μπορεί πάλι να σκεφτεί κανείς ότι μια τοποθέτηση απέναντι στο μάθημα της μουσικής οδήγησε και σε αντίστοιχη εκτίμηση του δασκάλου. Ότι δηλαδή μια θετική στάση απέναντι στο μάθημα της μουσικής μπορεί να οδήγησε στην καλλιέργεια θετικών συναισθημάτων προς το δάσκαλο, καθώς και το αντίστροφο.⁹¹

Συμπερασματικά μπορεί κανείς να πει ότι οι ερμηνευτικές δεξιότητες δεν προκύπτουν τυχαία ούτε είναι βιολογικά προκαθορισμένες. Γενετικά μπορούν να προσδιοριστούν μόνο κάποιες ευκολίες που ενδέχεται να έχει ένας ερμηνευτής. Κατά τα άλλα οι ερμηνευτικές ικανότητες αναπτύσσονται με εν μέρει προκαθορισμένους τρόπους, οι οποίοι σχετίζονται άμεσα με τις συνθήκες που εξασφαλίζει το περιβάλλον του μαθητή. Τα αποτελέσματα των ερευνών είναι δηλωτικά της ευθύνης που έχει ο δάσκαλος για την πορεία ενός μαθητή. Η εμμονή σε παλιότερες νοοτροπίες ενδέχεται να οδηγήσει σε εσφαλμένους χειρισμούς που μπορούν να οδηγήσουν ένα μαθητή στο να υποτιμήσει ή και να υπερεκτιμήσει τις δυνατότητές του, κάτι που θα έχει αρνητικές συνέπειες τόσο σε επίπεδο παιδαγωγικό, όσο και στο επίπεδο των ερμηνευτικών δεξιοτήτων.

⁹⁰ βλ. Sloboda, John και Davidson, Jane, *The Young Performing Musician*, σσ. 180-181 και Davidson, Jane, Howe, Michael & Sloboda, John, ο.π. σ. 198

⁹¹ βλ. Sloboda, John και Davidson, Jane, *The Young Performing Musician*, σσ. 181-182 και Davidson, Jane, Howe, Michael & Sloboda, John, ο.π. σ. 201-202

4. Μελέτη των συνεντεύξεων

4.1. Εισαγωγή

Οι συνεντεύξεις των οποίων η μελέτη ακολουθεί παραχωρήθηκαν από πέντε καθηγητές οργάνων που διδάσκουν στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης. Οι καθηγητές αυτοί ήταν οι εξής (αναφέρονται βάσει της χρονικής σειράς που πραγματοποιήθηκαν οι συνεντεύξεις). Η κ. Έρικα Σαλάι, καθηγήτρια φαγκότου, η κ. Αλέκα Κανατσούλη, καθηγήτρια πιάνου, ο κ. Θεόφιλος Σωτηριάδης, καθηγητής σαξόφωνου, η κ. Μαργαρίτα Εφραιμίδου, καθηγήτρια πιάνου και ο κ. Ζόραν Στέπιτς, καθηγητής βιολοντσέλλου. Οι συνεντεύξεις ήταν ανοιχτού χαρακτήρα (open-ended interviews). Σε όλους τους ερωτηθέντες τέθηκαν τα ίδια ερωτήματα, όμως τέθηκαν στον καθένα ξεχωριστά και κάποια επιπλέον ερωτήματα τα οποία προέκυψαν στην πορεία της συζήτησης. Οι ερωτήσεις βασίστηκαν στη μελέτη των κειμένων που αποτέλεσαν τις πηγές για τη συγγραφή των προηγούμενων κεφαλαίων. Τα ζητήματα τα οποία ερευνούσαν οι ερωτήσεις ήταν τα εξής:

1. Ο ορισμός της έννοιας της μουσικής ερμηνείας.
2. Πού βρίσκεται το μουσικό έργο: στην παρτιτούρα, στο μυαλό του συνθέτη, στο μυαλό του ακροατή, του ερμηνευτή ή υφίσταται ως μια αφηρημένη ιδέα;
3. Ο ερμηνευτής οφείλει να αναζητά τις προθέσεις του συνθέτη; Να είναι πιστός σ' αυτές; Κατά πόσον υπάρχει κάποιος βαθμός ελευθερίας ως προς την ανάγνωση της παρτιτούρας;
4. Ποια σχέση υπάρχει ανάμεσα στην τεχνική και την έκφραση. Η έκφραση αναδεικνύει δομικά στοιχεία της σύνθεσης;
5. Το ζήτημα της έννοιας του ταλέντου και των υπόλοιπων παραγόντων που ενδέχεται να επηρεάζουν την ερμηνευτική ικανότητα ενός ατόμου.
6. Η προσωπική τους εμπειρία ως μαθητών.
7. Τέλος, ζητήθηκε ένα σχόλιο πάνω στη φράση του Neuhaus : *Δε διδάσκουμε πιάνο, διδάσκουμε μουσική*.⁹² Επίσης ζητήθηκε η άποψη των καθηγητών για τη χρησιμότητα της γενικότερης καλλιτεχνικής παιδείας (ένα ζήτημα το οποίο ο Neuhaus θίγει συχνά⁹³ και το οποίο συνδέει και με το προηγούμενο).

Είναι καλό να διευκρινιστεί ότι οι ερωτήσεις δεν διατυπώθηκαν με τον ίδιο τρόπο σε όλους τους συμμετέχοντες. Ο λόγος ήταν η διαφορετική ποιότητα της σχέσης που

⁹² Βλ. Neuhaus, σ. 220

⁹³ για παράδειγμα βλ. Neuhaus, σ. 211

προσωπικά έχω με τον καθένα από τους καθηγητές. Ειδικότερα στις περιπτώσεις της κυρίας Σαλαί και της κ. Εφραιμίδου υπήρξε και η δυσκολία ότι δεν έχουν ως μητρική τους γλώσσα την ελληνική και επομένως οι ερωτήσεις προσαρμόστηκαν στον τρόπο με τον οποίο ήταν πιο εύκολη η μεταξύ μας επικοινωνία.⁹⁴

Τα κεφάλαια που ακολουθούν περιλαμβάνουν την επεξεργασία των συνεντεύξεων. Το κάθε κεφάλαιο αναφέρεται σε κάποιο διαφορετικό ζήτημα, βάσει του τρόπου με τον οποίο αυτά αναδείχτηκαν μέσα από τις συνεντεύξεις. Γίνεται μία αντιπαράθεση των τοποθετήσεων των ερωτηθέντων καθηγητών στα ζητήματα αυτά, ενώ παράλληλα εξετάζεται και η συνέπεια που αυτοί έδειξαν ως προς τις απόψεις τους σε όλη τη διάρκεια της συνέντευξης.

⁹⁴ Αντίστοιχη δυσκολία δε δημιουργήθηκε στην περίπτωση του κ. Στέπιτς, ο οποίος επίσης δεν έχει ως μητρική γλώσσα την ελληνική, αλλά τη χειρίζεται σε ένα βαθμό που δε δημιουργεί κωλύματα στην επικοινωνία.

4.2. Εννοιολογικά και οντολογικά ζητήματα αναφορικά με την ερμηνεία της μουσικής και το μουσικό έργο

Το πρώτο ζήτημα που τέθηκε σε όλους τους καθηγητές ήταν ο προσδιορισμός της έννοιας της ερμηνείας της μουσικής. Ο τρόπος προσέγγισης καθενός από τους ερωτηθέντες δεν ήταν ίδιος, καθώς σε δύο περιπτώσεις, σε αυτήν της Αλέκας Κανατσούλη και σε αυτήν της Έρικας Σαλάι, δεν έγινε μία προσπάθεια διατύπωσης μιας μορφής ορισμού, αλλά μια αναφορά στις συνθήκες που κατά την άποψή τους αποτελούν προϋποθέσεις για την πραγματοποίηση της ερμηνείας. Συγκεκριμένα η κ. Σαλάι απαντώντας στη σχετική ερώτηση αναφέρει:

Για μένα είναι πάθος και ρυθμός μαζί.

Και στη διευκρινιστική ερώτηση που ακολούθησε για το αν ορίζει την ερμηνεία ως ένα συνδυασμό πάθους και ρυθμού, απαντά:

Ναι, ένας συνδυασμών που μαζί μου φέρνει πραγματικά το πώς ακούω τη μουσική. Είναι σημαντικό το πάθος, Αν κάποιος δεν μπορεί να παίζει με πάθος δεν θα βγει κάτι που θα θες να ακούσεις. Μαζί με το πάθος όταν υπάρχει σωστός ρυθμός, αυτό που βγαίνει είναι πολύ όμορφο.

Η απάντηση που δίνει δηλαδή δεν φανερώνει μία προσπάθεια περιγραφής της διαδικασίας, αλλά μία προσπάθεια προσέγγισης των ιδιοτήτων που απαιτείται να έχει ένας ερμηνευτής, άρα και ένας μαθητής. Αξίζει επίσης να σημειωθεί ότι ως σκοπό του ερμηνευτή δεν προσδιορίζει απλώς την πραγματοποίηση της ερμηνείας, αλλά την πραγματοποίηση μιας συγκεκριμένης ποιότητας ερμηνείας (*αυτό που βγαίνει είναι πολύ όμορφο*), η οποία αποτελεί στόχο για τον ερμηνευτή (*κάτι που θα θες να ακούσεις*).

Αντιστοίχως και η κ. Κανατσούλη για τον ορισμό της μουσικής ερμηνείας απαντά:

Άρτια τεχνική, σταθερότητα, στο πνεύμα του συνθέτη, ευαισθησία, και τελικά βάζω την προσωπική μου σφραγίδα. Πρέπει να περάσουν δηλαδή όλα από το δικό μου το φίλτρο. Χωρίς όμως να απομακρύνομαι ούτε από την εποχή, ούτε από το πνεύμα του συνθέτη.

Ενώ η Ε. Σαλάι έκανε μια αναφορά σε δυο ανθρώπινα χαρακτηριστικά -το πάθος και την αίσθηση του ρυθμού, η Α. Κανατσούλη αναφέρεται και σε ιδιότητες που αποκτά κανείς με τη διδασκαλία, όπως η άρτια τεχνική ή η γνωριμία με το «πνεύμα» του συνθέτη. Πάντως και αυτή δε διατυπώνει έναν ορισμό της ερμηνείας, αλλά αναφέρει όσα θεωρεί ότι πρέπει να διαθέτει ένας ερμηνευτής -ή ένας μαθητής- ώστε να πραγματοποιήσει μια άρτια ερμηνεία.

Με έναν διαφορετικό τρόπο απαντούν στην ερώτηση αυτή η Μ. Εφραιμίδου και ο Θ. Σωτηριάδης. Και οι δύο προσπαθούν να ορίσουν την έννοια της ερμηνείας αναφερόμενοι στη σχέση του ερμηνευτή με το έργο, καθώς και σε μια διαδικασία κατά την οποία γίνεται μια προσπάθεια από την πλευρά του ερμηνευτή να γνωρίσει και να κατανοήσει ένα ήδη υπάρχον έργο με τελικό στόχο το έργο να γίνει *βίωμα* του ερμηνευτή (σύμφωνα με τη διατύπωση του Θ.Σωτηριάδη, κάτι αντίστοιχο με το *Να θες να ζεις με το έργο που λέει η Μ. Εφραιμίδου*).

Το πώς είσαι με το έργο και το ποια σημεία του έργου σε ερεθίζουν, σε εμπνέουν, σου βγάζουν το ενδιαφέρον, ώστε να θες να ζεις με αυτό το έργο και να το πραγματοποιήσεις δουλεύοντας πάνω σ' αυτό, για να κάνεις αποδέκτη το ακροατήριο. Ερμηνεία είναι μια διαδικασία που ξεκινά από την πρώτη στιγμή και φτάνει ως την -σχετικώς- τελική στιγμή, μια και ο τρόπος ερμηνείας μπορεί να αλλάξει στην πορεία της ζωής του ανθρώπου. Είναι όλη αυτή η διαδικασία γνωριμίας με το έργο, μια πράξη που σιγά σιγά ωριμάζει και βγαίνει στο τέλος. Είναι επικοινωνία, κατανόηση, έκφραση, το διάβασμα του κειμένου... Όλα αυτά φτιάχνουν την ερμηνεία. Ίσως δεν είναι μόνο αυτά, όμως είναι σημαντικά στοιχεία. (Μαργαρίτα Εφραιμίδου)

Ερμηνεία είναι η προσπάθεια κατανόησης μιας μουσικής ιδέας, προσπάθεια να προσεγγίσουμε το λόγο για τον οποίο έγινε κάτι. Η προσωπική χροιά του μουσικού. Η ματιά με την οποία βλέπει ένας μουσικός εκτελεστής ένα ήδη καταγεγραμμένο έργο, μέχρι αυτό να γίνει βίωμα. (Θεόφιλος Σωτηριάδης)

Επιπλέον, η Μ. Εφραιμίδου τονίζει ότι τελικός αποδέκτης είναι ο ακορατής. Κάτι αντίστοιχο διατυπώνει και ο Θ. Σωτηριάδης απαντώντας στο αν η διαδικασία της πρόβα συνιστά ερμηνεία έργου λέει:

Αν το θεωρήσουμε από την άποψη ότι επιτελεί μια πράξη μπορεί μια πρόβα να είναι ερμηνεία, να σηματοδοτεί κάτι. Για μένα όμως πρέπει να υπάρχει και το κοινό.

Ο Ζ. Στέπιτς ορίζει την ερμηνεία αποκλειστικά ως μια πράξη απευθυνόμενη στο κοινό. Η μουσική ερμηνεία, όπως και η μουσική γενικότερα για τον Ζ. Στέπιτς είναι μια πράξη επικοινωνίας στην οποία αυτό που κοινωνείται είναι τα συναισθήματα του ερμηνευτή. Παρουσιάζεται μάλιστα ως μια επικοινωνιακή διαδικασία, η οποία μπορεί να υποκαταστήσει τη γλωσσική επικοινωνία. Η άποψη ότι η ερμηνεία είναι συναισθηματική έκφραση είναι κάτι στο οποίο ο κ. Στέπιτς επιμένει σε όλη τη διάρκεια της συνέντευξης.

Τι θα λέγατε ότι είναι η μουσική ερμηνεία;

Κατ' αρχάς για μένα είναι ακριβώς το ίδιο πράγμα με το τι είναι μουσική. Όπως και το τι είναι τέχνη. Τι είναι ερμηνεία; Να δούμε τι ερμηνεύουμε: ερμηνεύουμε τα συναισθήματά μας. Δηλαδή όπως υπάρχει η γλώσσα για να επικοινωνούμε μεταξύ μας, η ελληνική, η αγγλική, η σέρβικη, όπως υπάρχει η νοηματική, έτσι υπάρχει και η μουσική, ως τρόπος συνεννόησης με τον υπόλοιπο κόσμο. Κανένας καλλιτέχνης δεν κάνει κάτι για τον εαυτό του. Το λέω αυτό επειδή πολλοί λένε: «Κάνω τέχνη για τον εαυτό μου». Προσωπικά αυτά τα θεωρώ μπουρδες για τον απλούστατο λόγο ότι καθένας από μας που εκφράζεται συναισθηματικά εκφράζεται προς κάποιον. Άρα η ερμηνεία είναι για μένα η συναισθηματική έκφραση. Είναι...

Η επικοινωνία;

Η επικοινωνία με τον κόσμο μέσω των συναισθημάτων. Το να επικοινωνώ μαζί σου συναισθηματικά σημαίνει ότι εκπέμπω, ασ πούμε, στεναχώρια με το έργο μου και περιμένω κατανόηση από σένα. Στέλνω τη χαρά, χαιρόμαι εγώ, θέλω να χαρείς κι εσύ. Αυτό είναι το νόημα της ερμηνείας. Η *ερμηνεία* είναι καθαρά τεχνικός όρος για μένα. Είναι το να βρεις τρόπο να επικοινωνείς με κάποιον άλλον,

αλλά χωρίς να χρησιμοποιείς τη γλώσσα ή τη νοηματική. Να συνεννοούμαστε με το συναίσθημα.

Μάλιστα σύμφωνα με τον Ζ. Στέπιτς στη επιτυχημένη ερμηνεία ο ακροατής προσλαμβάνει το συναίσθημα που επιθυμεί να εκπέμψει ο ερμηνευτής. Σε διαφορετική περίπτωση, υπάρχει πρόβλημα επικοινωνιακό το οποίο εκπορεύεται από δυσκολίες εκφραστικές του ερμηνευτή. Μια τέτοια κατάσταση ταυτίζεται με τις καταστάσεις στις οποίες δύο άνθρωποι δεν μπορούν να συνεννοηθούν λεκτικά.

Αν δεν περάσει στο κοινό το συναίσθημα που θέλει ο ερμηνευτής, θεωρείτε ότι είναι αποτυχημένη η ερμηνεία;

Να σε ρωτήσω, δε σου έχει συμβεί στη ζωή σου να μιλάς με κάποιον και να μη σε καταλαβαίνει;

Πολλές φορές.

Ε, το ίδιο συμβαίνει και με την τέχνη. Τα ίδια προβλήματα τα οποία υπάρχουν στην επικοινωνία με τη γλώσσα μας υπάρχουν, και σίγουρα σε πιο μεγάλη κλίμακα, όταν συνεννοούμαστε με το συναίσθημα. Τώρα, μπορεί κάποιος να θέλει να πει κάτι, αλλά να μην ξέρει να το πει, και να το λέει λάθος και να μην τον καταλαβαίνει, δικαιολογημένα, ο ακροατής. Όπως και ένας ερμηνευτής μπορεί να έρθει και να μην ξέρει να εκφραστεί, να έχει τεχνικά προβλήματα, να έχει συναισθηματικά προβλήματα, και να μην το καταλαβαίνει ο ακροατής. Τα ίδια πράγματα που υπάρχουν στην καθημερινή επικοινωνία υπάρχουν και στη συναισθηματική επικοινωνία.

Ένα άλλο στοιχείο το οποίο είναι χαρακτηριστικό ότι θα συναντήσουμε και στις πέντε συνεντεύξεις είναι η αναφορά στον προσωπικό χαρακτήρα της διαδικασίας της μουσικής ερμηνείας. Η Μ. Εφραιμίδου αναφέρεται στα στοιχεία του έργου που εμπνέουν τον κάθε ερμηνευτή, ο Θ. Σωτηριάδης αναφέρεται στην *προσωπική χροιά* του ερμηνευτή, η Α. Κανατσούλη στην *προσωπική σφραγίδα* και το *προσωπικό φίλτρο*, ενώ η Ε. Σαλάι αναφέρει ότι *πρέπει και τη δική μου προσωπικότητα να βάλω σαν καλλιτέχνης, το πώς εγώ σκέφτομαι*. Κάτι αντίστοιχο ισχύει σαφώς και για τον Ζ. Στέπιτς, δεδομένου ότι σύμφωνα με την άποψη που καταθέτει η ερμηνεία είναι μια διαδικασία στην οποία ο ερμηνευτής προσπαθεί να μεταδώσει στο κοινό τα δικά του συναισθήματα. Από μία τέτοια

τοποθέτηση είναι λογικό να οδηγηθεί κανείς στο συμπέρασμα ότι θα υπάρχει και μία αντίστοιχη τάση και στη διδακτική διαδικασία, ότι δηλαδή οι συγκεκριμένοι καθηγητές θα διδάσκουν στους μαθητές τους να ερμηνεύουν δίνοντας ένα προσωπικό χαρακτήρα στην ερμηνεία τους. Αυτή η θέση αναδεικνύει τη διαφοροποίηση που υπάρχει ανάμεσα στην *ερμηνεία* και στη *μηχανική εκτέλεση* ενός μουσικού κειμένου. Η διαφοροποίηση μπορεί για τα υποκείμενα των συνεντεύξεων να μην αφορά στις έννοιες των όρων *ερμηνεία* και *εκτέλεση* (άλλωστε ο Θ. Σωτηριάδης χρησιμοποιεί εναλλακτικά τον όρο *ερμηνευτής* και τον όρο *εκτελεστής*), αλλά είναι σίγουρα ενδεικτική της στάσης που υπάρχει ως προς το περιεχόμενο της έννοιας μουσικής ερμηνείας σε αντιδιαστολή με αυτό που ορίστηκε ως *εκτέλεση* στα πλαίσια αυτής της εργασίας (βλ.εισαγωγικό κεφάλαιο).

Τέλος, κάτι που μπορεί κανείς να επισημάνει, είναι ότι η Μ. Εφραιμίδου, ο Θ. Σωτηριάδης και η Α. Κανατσούλη δεν αναφέρονται μόνο στη στιγμή της *παράστασης* του έργου στο κοινό, αλλά, παρότι θεωρούν ότι η ερμηνεία πραγματοποιείται ενώπιον του κοινού, εντάσσουν μέσα σ' αυτήν και τη διαδικασία της προσέγγισης του έργου. Ο Θ. Σωτηριάδης αναφέρεται στην *προσπάθεια*, η Μ. Εφραιμίδου στη *διαδικασία που ξεκινά από την πρώτη στιγμή και φτάνει ως την –σχετικώς– τελική στιγμή* η οποία σιγά σιγά ωριμάζει και βγαίνει στο τέλος και η Α. Κανατσούλη σε μια διαδικασία που *ο κάθε ερμηνευτής τα περνάει όλα μέσα από το προσωπικό του φίλτρο* (κάτι που προφανώς και δε γίνεται τη στιγμή της ερμηνείας του έργου μπροστά στο κοινό). Ενώ λοιπόν η ερμηνεία για αυτούς τελείται ενώπιον κοινού, η καλλιέργειά της δεν είναι κάτι έξω από αυτήν.

Οι τοποθετήσεις που παρουσιάστηκαν ως τώρα για την έννοια της μουσικής ερμηνείας έχουν ως κοινό χαρακτηριστικό ότι ορίζουν ως αντικείμενο της ερμηνείας ένα ήδη καταγεγραμμένο έργο. Ο μόνος ο οποίος βέβαια δεν αναφέρεται στο μουσικό έργο κατά την προσέγγιση της έννοιας της ερμηνείας είναι ο Ζ. Στέπιτς. Όπως θα φανεί βέβαια στη συνέχεια αυτό δε σημαίνει ότι δεν ορίζει το έργο ως αντικείμενο της ερμηνείας. Ως προς το ζήτημα όμως της οντολογίας του μουσικού έργου δεν τοποθετούν όλες οι απόψεις που εκφράζονται το έργο ως κάτι το οποίο θα γνωρίσει κανείς μέσα σε μία παρτιτούρα. Η άποψη που σε μεγαλύτερο βαθμό από τις άλλες αντιμετωπίζει το έργο ως ένα δημιούργημα του συνθέτη το οποίο βρίσκεται σε μία παρτιτούρα είναι αυτή της Ε. Σαλάι:

Για μένα πρώτα είναι πολύ σημαντικό το πώς είναι μπροστά μου μια παρτιτούρα όπου ο συνθέτης έγραψε κάτι που είναι η δική του ιδέα.

Η Α. Κανατσούλη κάνει μία παρόμοια τοποθέτηση με την Ε. Σαλάι επισημαίνει όμως ότι το έργο το γνωρίζουμε κατά την διάρκεια της ερμηνείας. Το γεγονός πάντως ότι επισημαίνει ότι ο ερμηνευτής θέλει κάποιο χρόνο για να γίνει *κτήμα του* το έργο θα μπορούσε να πει κανείς ότι υποδηλώνει μια αντιμετώπιση του έργου ως κάτι ξένου προς τον ερμηνευτή, το οποίο αυτός καλείται να οικειοποιηθεί, σε αντίθεση με τον όρο *βίωμα* ή την έκφραση *να ζεις με το έργο* που μάλλον αναφέρονται σε μία διαδικασία παράλληλης πορείας και άσκησης αλληλεπιδράσεων ανάμεσα στον ερμηνευτή και το έργο.

(Το έργο) το γνωρίζουμε την ώρα που ερμηνεύεται και μετά από ένα χρονικό διάστημα⁹⁵. Θα περάσει από διάφορα στάδια ο ερμηνευτής. Ο ακροατής είναι δέκτης και στον καθένα δημιουργείται μια διαφορετική εντύπωση ανάλογα με τα ακούσματα που έχει.

Άρα το έργο μόνο του μέσα σε μια παρτιτούρα θεωρείς ότι υπάρχει ως έργο ή μόνο ως μια αφορμή για ερμηνεία;

Σαφώς και υπάρχει και πρέπει να το σεβαστεί ο ερμηνευτής, αλλά θέλει κάποιο χρόνο για να το εμπεδώσει και να γίνει κτήμα του.

Ο Θ. Σωτηριάδης διευκρινίζει ότι: *Δημιουργός είναι ο συνθέτης. Αλλά το έργο αυτό καθ' αυτό δεν υπάρχει χωρίς ερμηνευτή.* Θεωρεί ότι δημιουργός του έργου είναι ο συνθέτης, από την άποψη ότι το έργο είναι κάτι το οποίο δημιουργείται ως ιδέα στο μυαλό του συνθέτη. Όμως η πραγμάτωση της ιδέας αυτής γίνεται πράξη μόνο μέσω της ερμηνείας και με στόχο την ακρόαση.

Το μουσικό έργο είναι αυτό που είναι καταγεγραμμένο στο χαρτί, είναι αυτό που παίζει ο συνθέτης ή μια ιδέα τοποθετημένη κάπου αλλού;

Είναι όλα αυτά μαζί. Είναι η σύνθεση -το έργο καταγεγραμμένο πάνω στο χαρτί, είναι η εκτέλεση, η ερμηνεία του και το πέρασμά του στο κοινό. Το πέρασμα μπορεί να σηματοδοτεί ενθουσιασμό ή απόρριψη. Το έργο γεννιέται στο μυαλό του συνθέτη, παίρνει ζωή από τον ερμηνευτή και υπάρχει γάργα στους ακροατές.

Και στην περίπτωση που σηματοδοτεί απόρριψη ποια είναι η θέση του έργου;

⁹⁵ Το χρονικό διάστημα αναφέρεται στη γνωριμία του ερμηνευτή με το έργο.

Εξακολουθεί να υπάρχει για το επόμενο κοινό.

Αλλά ένα έργο υπάρχει μόνο εφόσον ερμηνεύεται;

Πιστεύω ακράδαντα ότι το έργο υπάρχει εφόσον ηγούν οι νότες του.

Κατά συνέπεια για το Θ. Σωτηριάδη το έργο υπάρχει μεν για το κοινό όμως παίρνει υπόσταση μόνο με την προϋπόθεση ότι ερμηνεύεται. Άρα το έργο, αν και είναι δημιούργημα του συνθέτη, οφείλει την ύπαρξή του τόσο στον ίδιο, όσο και στον ερμηνευτή και στο κοινό.

Η Μ. Εφραιμίδου κάνει μια παρόμοια προσέγγιση. Επισημαίνει ότι θεωρεί πως τα ζητήματα αυτά χαρακτηρίζονται από κάποια σχετικότητα. Σε γενικές γραμμές όμως πιστεύει και αυτή ότι το έργο πραγματώνεται κατά τη στιγμή της ερμηνείας. Χαρακτηρίζει όσα είναι καταγεγραμμένα στην παρτιτούρα ως *νεκρά σημεία* που ζωντανεύουν με την ερμηνεία, δηλαδή ως κάτι εν δυνάμει ζωντανό. Επιπλέον, σε επόμενη ερώτηση η απάντησή της δείχνει ότι θεωρεί πως το έργο υφίσταται εφόσον *ακούγεται*. Η σημασία που αποδίδει στη διαδικασία της ερμηνείας για την ιδιότητά της να δίνει αυτή υπόσταση στο έργο φαίνεται και από το γεγονός ότι θεωρεί πως μέσω των διαφορετικών τρόπων της ερμηνείας το έργο μπορεί να πάρει διαφορετικές μορφές. Κάτι τέτοιο συνεπάγεται ότι το έργο θεωρείται ως κάτι όχι ολοκληρωμένο όταν δεν ερμηνεύεται.

Εγώ πιστεύω ότι (το έργο) πραγματοποιείται με την ερμηνεία, όταν το παίζουμε. Όπως και να το κάνουμε αυτά που είναι γραμμένα δεν είναι παρά νεκρά σημεία που ο τρόπος της ερμηνείας τα κάνει ζωντανά. Και μπορεί να γίνουν πολύ διαφορετικά από τον ένα τρόπο στον άλλο.

Πιστεύετε ότι δημιουργός του έργου είναι αποκλειστικά ο συνθέτης ή συμμετέχει στη δημιουργία και ο ερμηνευτής;

Και για την προηγούμενη ερώτηση και για αυτήν δεν πιστεύω ότι υπάρχει κάποια απάντηση που να είναι απολύτως σωστή. Από τη στιγμή που δεν παίζεται το έργο, οι άλλοι δεν το ακούν. Άρα το ζωντανεύει είτε ο ίδιος ο συνθέτης, όταν ερμηνεύει, είτε ο πιανίστας, ο μουσικός που το πραγματοποιεί για να γίνει κατανοητό στο κοινό.

Τέλος ο Ζ. Στέπιτς θεωρεί τον ερμηνευτή ως συνδημιουργό του μουσικού έργου. Γι' αυτόν η παρτιτούρα έχει τη μορφή *σημειώσεων*, τη μορφή οδηγιών για τη χρήση κάποιων

ήχων σε μια επικοινωνιακή διαδικασία. Τη χρήση των ήχων αυτών έκανε πρώτος ο συνθέτης. Από κει και πέρα όμως ο κάθε ερμηνευτής βάζει πολλά στοιχεία της προσωπικότητάς του για τα οποία απαιτείται σκέψη και σχεδιασμός. Τα στοιχεία αυτά ο Ζ. Στέπιτς τα αντιμετωπίζει ως στοιχεία του μουσικού έργου.

Το μουσικό έργο πιστεύετε ότι είναι αυτό που θα βρούμε στην παρτιτούρα, είναι αυτό που ακούμε, είναι αυτό που έχει στο νου του ο συνθέτης, ο ερμηνευτής, ή υπάρχει κάπου ως μία ιδέα;

Η παρτιτούρα από μόνη της είναι σημειώσεις. Αν σου αφήσει κάποιος μια απλή σημείωση, ας πούμε ότι η μαμά σου σου αφήνει μια σημείωση και σου λέει «Πήγαινε αγόρασε δύο λίτρα γάλα, μαγείρευε, τάισε τον μικρό σου αδερφό και πρόσεχέ τον». Το πρώτο μέρος είναι πολύ εύκολο, αλλά πάλι θέλει και τη δική σου συμμετοχή. Γιατί πρέπει να σκεφτείς. «Πρέπει να πάρω λεφτά, να βγω από το σπίτι, να κλειδώσω την πόρτα, να πάω στο σούπερ-μάκετ, να ψάξω το γάλα, να πληρώσω στο ταμείο, να πω ευχαριστώ...». Μετά θα ετοιμάσεις το φαγητό, θα ταΐσεις τον αδερφό σου, ίσως χρειαστείς να περπατήσεις και ένα παραμύθι... Σε κάτι πολύ απλό, που εκτελείς στην ουσία τρεις απλές εντολές, έχεις βάλει τόσο πολύ την ερμηνεία σου. Σε κάτι πολύ καθαρά γραμμένο. Έχεις βάλει τόσο πολύ από την προσωπικότητά σου σε αυτό. Το ίδιο γίνεται και με τις νότες. Δηλαδή υπάρχουν κάποιες σημειώσεις που σου λένε «Θέλω να κάνεις αυτό». Μέσα σε αυτό θα κάνεις εσύ διάφορα πράγματα. Θα βάλεις και τη δική σου συμμετοχή, τη δική σου ψυχή. Στην ουσία, κάθε φορά που κάποιος ερμηνεύει ένα έργο, τι γίνεται, το εξηγεί με έναν άλλο τρόπο. Το «σ'αγαπώ» είναι κάτι που το έχουμε πει όλοι. Έχεις πει «σ' αγαπώ στη μαμά σου, στο μπαμπά σου, στη φίλη σου, ίσως στο αγόρι σου... Το έχουμε πει όλοι. Το «σ'αγαπώ» είναι ένα συγκεκριμένο έργο. Κανένας από όσους λένε αυτό το «έργο» δεν μπορούμε να πούμε ότι το λέει καλύτερα ή χειρότερα από τους υπόλοιπους.

Πιστεύετε ότι έτσι ο ερμηνευτής συμμετέχει και στη δημιουργία του έργου;

Απόλυτα.

Δεν είναι αποκλειστικά ο συνθέτης δημιουργός του έργου;

Όχι. Ο συνθέτης έγραψε μια σημείωση. Αλλά το πώς θα πεις εσύ το «σ' αγαπώ» είναι καθαρά δική σου υπόθεση. Εσύ έχεις κάποια πράγματα πίσω σου, κάποια συναισθήματα μέσα σου. Το δικό σου «σ' αγαπώ» και το δικό μου και το «σ' αγαπώ» του συνθέτη είναι εντελώς διαφορετικά πράγματα. Όταν λες το σ' αγαπώ από πίσω σου έχεις μια ολοκληρωμένη ιστορία: Σε ποιον λες «σ' αγαπώ», γιατί το λες, τι σου έχει κάνει, τι του έχεις κάνει, πώς περνάτε μαζί. Άρα το δικό σου «σ' αγαπώ» είναι καθαρό, είναι δικό σου. Δεν είναι δικό μου, δεν είναι του συνθέτη. Επειδή κάποιος, κάποτε είπε πρώτος «σ' αγαπώ». Μετά από αυτόν το έχουμε πει όλοι. Αυτός που το είπε πρώτος στην ουσία είναι ο συνθέτης αυτής της φράσης. Εμείς όλοι, η ανθρωπότητα ολόκληρη, είμαστε οι ερμηνευτές αυτής της σύνθεσης.

Ο τρόπος θεώρησης του μουσικού έργου από έναν καθηγητή οργάνου έχει ιδιαίτερη σημασία δεδομένου ότι είναι πιθανό συνεπάγεται και μια αντίστοιχη διαφορετική αντιμετώπιση της διδακτικής πράξης. Οι τοποθετήσεις των καθηγητών ως προς τη σχέση του ερμηνευτή με το έργο φαίνεται πιο καθαρά στο επόμενο κεφάλαιο.

4.3. Για τη σχέση του ερμηνευτή με το έργο, την παρτιτούρα και το συνθέτη

Όπως μπορεί κανείς να διαπιστώσει διαβάζοντας τις συνεντεύξεις, η άποψη ενός καθηγητή για το ζήτημα της αντιμετώπισης του μουσικού κειμένου από τον ερμηνευτή σχετίζεται με διάφορες παραμέτρους. Αυτές μπορεί να είναι η εποχή της σύνθεσης ενός έργου, η ερμηνευτική παράδοση που επικρατεί σχετικά με τα έργα ενός συνθέτη, όπως και οι απόψεις του καθηγητή για τις λεγόμενες *αυθεντικές ή ιστορικές* εκτελέσεις έργων.

Ειδικά ως προς το τελευταίο ζήτημα οι συγκεκριμένες συνεντεύξεις φανερώνουν τη μεγάλη ποικιλία απόψεων που θα συναντήσει κανείς. Η Ε. Σαλάι δείχνει να ταυτίζεται με την άποψη που θεωρεί ότι η ιδανική ερμηνεία ενός κομματιού είναι αυτή που πλησιάζει τον τρόπο ερμηνείας που επικρατούσε στην εποχή της σύνθεσης ενός κομματιού.

...κάθε εποχή, και η μπαρόκ εποχή και η κλασική εποχή έχει το δικό της στυλ στο παίξιμο, αν και παίζουμε τώρα με τα μοντέρνα όργανα, δεν παίζουμε με τα παλιά, γιατί εκείνο ήταν το «τέλειο». [η κ. Σαλάι εννοεί ότι, παρόλο που παίζουμε με τα σύγχρονα όργανα, οφείλουμε κατά το δυνατόν να προσεγγίζουμε το ύφος της εποχής. Ως «τέλειο», ως ιδανική κατάσταση δηλαδή, θεωρεί την χρήση των οργάνων εποχής, ώστε να εξασφαλίζεται η πιστή απόδοση του ύφους της εποχής.]

Ο Ζ. Στέπιτς επίσης θεωρεί ότι, στα πλαίσια ενός απαραίτητου, κατά τον ίδιο, υπολογισμού όλων των ιστορικών παραμέτρων που σχετίζονται με την εποχή το έργου, είναι αναγκαίο ο ερμηνευτής να λαμβάνει υπόψιν τον τύπο του οργάνου για το οποίο γράφτηκε το έργο. Έτσι προκύπτουν διάφορα στοιχεία της ερμηνείας, με χαρακτηριστικό παράδειγμα το tempo, τα οποία ο κ. Στέπιτς πιστεύει ότι χρειάζεται να ανταποκρίνονται στα δεδομένα των δυνατοτήτων του συγκεκριμένου οργάνου.

Και ο Mozart και ο χ συνθέτης είναι άνθρωποι. Έζησαν σε κάποιες εποχές και αυτό πρέπει να προσέχουμε. Δηλαδή όταν συζητάμε για την κλασική μουσική πρέπει να δούμε πολλά πράγματα: τι γινόταν στο οικονομικό επίπεδο, στο κοινωνικό επίπεδο, στο αν γινόταν επαναστάσεις. Ποιο ήταν εκείνο το κίνητρο που έκανε τη μουσική από κείνη την εποχή και έπειτα να την ονομάσουμε κλασική. Μετά κοιτάμε πώς ντυνόταν ο κόσμος, πώς διασκέδαζε ο κόσμος. Μετά,

αυτό που κοιτάμε, και είναι πολύ σημαντικό για μας, είναι τα όργανα, πώς ήταν τα όργανα εκείνη την εποχή. Για παράδειγμα, το πιάνο δεν υπήρχε εκείνη την εποχή. Έρχεται πιο μετά. Και υπάρχουν σονάτες του Mozart οι οποίες παίζονται σήμερα στο πιάνο και πάρα πολλοί μεγάλοι ερμηνευτές παίζουν πολύ γρήγορα αυτά τα πράγματα. Είναι για σπινέτο, τσέμπαλο κλπ. Όργανα που δεν έχουν καν τη γρήγορη επανάληψη που έχει το σημερινό πιάνο με την αγγλική τεχνική – για να μη συζητάμε και για την τεχνική κατασκευής του οργάνου που έχει αλλάξει από τη βιεννέζικη στην αγγλική.

Η Α. Κανατσούλη έχει μία παρεμφερή, αλλά μάλλον πιο ελαστική θέση. Θεωρεί καλό να γίνεται μία προσπάθεια προσέγγισης του ύφους της εποχής, αλλά δεν αναφέρεται σε κάποια ιδανική κατάσταση επισημαίνοντας ότι δεν είναι εφικτή μία απόλυτη απόδοσή του. Παράλληλα όμως τονίζει πάλι το γεγονός ότι ο κάθε ερμηνευτής τα περνάει όλα μέσα από το προσωπικό του φίλτρο, κάτι που έρχεται σε αντίθεση με την ιστορική αντίληψη περί προσέγγισης του ύφους της εποχής. Και οι τρεις καθηγητές πάντως αναγνωρίζουν την ύπαρξη ενός διαφορετικού βαθμού ελευθερίας και διαφορετικού τρόπου ερμηνείας ως προς την απόδοση της κάθε εποχής.

Άρα το πνεύμα κάθε εποχής πώς το καταλαβαίνεις και πώς το δίνεις και στο μαθητή;

Προσπαθώ να το προσεγγίσω. Δεν μπορώ όμως να το αποδώσω έτσι, απόλυτα. Όλα κατά προσέγγιση και σύμφωνα με τις γνώσεις που έχουμε. Διαφορετικά τους κλασικούς, διαφορετικά τους ρομαντικούς, τους μοντέρνους...

Θεωρείς δηλαδή ότι υπάρχει μια δέσμευση στο να αποδώσεις την εποχή.

Σίγουρα.

(...)

Κι ως βάση γι' αυτό⁹⁶ έχουμε την παρτιτούρα;

...Αν και το θεωρώ λίγο απίθανο, γιατί οι εποχές αλλάζουν, η ψυχολογία αλλάζει

⁹⁶ Όπως θα φανεί και παρακάτω στο συγκεκριμένο σημείο αυτό είναι οι προθέσεις του συνθέτη για την ερμηνεία του έργου.

Οι εποχές σε σχέση με το συνθέτη και τον ερμηνευτή;

Ναι.

Πιστεύεις ότι υπάρχει ένας διαφορετικός βαθμός ελευθερίας σε ένα έργο, π.χ. με basso continuo και σε ένα σύγχρονο έργο;

Ναι, αλλά όχι με μεγάλη απόκλιση. Σίγουρα υπάρχει, γιατί, όπως είπαμε ο κάθε ερμηνευτής τα περνάει όλα μέσα από το προσωπικό του φίλτρο. (Α. Κανατσούλη)

Εξαρτάται από το μουσικό είδος, ναι. Αν παίζουμε σύγχρονη μουσική, μουσική της εποχής που ζούμε, ε, εκεί νομίζω ότι πρέπει να παίζεις πολύ ακριβώς ό, τι γράφουν, δηλαδή πρέπει να παίζουμε πολύ προσεκτικά, αλλά η ρομαντική μουσική είναι που μπορεί να με αφήνει να παίζω πολύ πιο ελεύθερα, δηλαδή μπορώ περισσότερο να δώσω τον εαυτό μου. Γιατί, κάθε εποχή έχει το δικό της στυλ (Ε. Σαλάι)

Αν είναι ένας κλασικός συνθέτης, ο Mozart, ο Haydn, ο Beethoven στα πρώιμά του, δε θα πας να κάνεις κάτι που είναι χαρακτηριστικό για την ρομαντική μουσική, να παίζεις ας πούμε με πολύ βαρύ ήχο, με πολύ vibrato, με ογκώδεις συγχορδίες. (Ζ. Στέπιτς)

Η Α. Κανατσούλη επισημαίνει έναν επιπλέον παράγοντα: Ότι η αλλαγή των εποχών δε σημαίνει μόνο ότι χρειάζεται να υπολογίζονται τα ερμηνευτικά δεδομένα της εποχής της σύνθεσης του έργου, αλλά και ότι χρειάζεται να υπολογίζεται και το γεγονός ότι έχουν επέλθει και κάποιες αλλαγές που αφορούν στην ψυχολογία του ερμηνευτή και αυτό είναι κάτι που πρέπει εξίσου να γίνεται σεβαστό.

Για τον ίδιο περίπου λόγο ο Θ. Σωτηριάδης διατυπώνει την αντιδιαμετρικά αντίθετη άποψη με αυτήν που πιο πάνω παρουσιάστηκε σχετικά με την πιστότητα του ερμηνευτή στο ύφος της εποχής. Θεωρεί ότι οι εκτελέσεις που θεωρούνται ως πιστές στο κλίμα της εποχής έχουν ένα ενδιαφέρον μουσειακού χαρακτήρα. Αντίθετα με τον Ζ. Στέπιτς, ο οποίος πρεσβεύει ότι οι αλλαγές που 'χουν επέλθει στην κατασκευή των οργάνων ή στις ίδιες τις τεχνικές δυνατότητες των ερμηνευτών πρέπει να υπολογίζονται από τον ερμηνευτή, έτσι ώστε η ερμηνεία να ανταποκρίνεται στα δεδομένα της εποχής σύνθεσης του έργου, ο Θ. Σωτηριάδης πιστεύει ότι, ακριβώς επειδή έχουν επέλθει αυτές οι αλλαγές

-καθώς και αλλαγές στην αισθητική και γενικότερα στον τρόπο ζωής των ανθρώπων- ο ερμηνευτής χρειάζεται να ανταποκρίνεται και να προσαρμόζεται στις αλλαγές αυτές .

Ζούμε στο 2005 και ερμηνεύουμε έργα παλαιότερων εποχών. Το τι έγινε τότε και σε ποια πλαίσια είναι αναγκαστικά διαφορετικό από το τι συμβαίνει σήμερα. Ακόμη και τα χέρια μας είναι πιο δυνατά. Μπαίνουν απίστευτοι παράγοντες σε όλα αυτά που δεν μπορούν να είναι ίδιοι. Και να σου πω και κάτι άλλο; Όταν ακούω ερμηνείες που γενικά είναι αποδεκτές ως πιστές, ιστορικές ερμηνείες παλαιότερης μουσικής προσωπικά τις βλέπω με πολύ ενδιαφέρον αλλά μόνο εκεί.

Σαν ένα μουσειακό είδος;

Ακριβώς. Μ' αρέσει να είναι μουσική με την άποψη του σήμερα Δεν ξέρω αν η προσέγγιση αυτή είναι καλή ή όχι, αλλά καθαρά μουσειακά με ενδιαφέρει και μόνο.

Ως προς το αν η κάθε εποχή απαιτεί ένα διαφορετικό βαθμό ελευθερίας ο Θ. Σωτηριάδης φαίνεται να πιστεύει ότι δεν είναι τόσο η εποχή που προσδιορίζει τον βαθμό ελευθερίας του ερμηνευτή. Θεωρεί ότι το κάθε έργο απαιτεί προσεκτική μελέτη, η οποία θα δείξει στον ερμηνευτή το βαθμό ελευθερίας που η ερμηνεία του μπορεί να έχει.

Υπάρχει κάποιος βαθμός ελευθερίας στα έργα κάποιας εποχής ή κάποιων συνθετών από ότι στα έργα κάποιων άλλων συνθετων;

Νομίζω ότι κάθε έργο είναι πολύ συγκεκριμένο. Το αν αφήνει κάποια περιθώρια ελευθερίας εξαρτάται από την περίπτωση. Δεν ξέρω πόσο πιο ελεύθερο είναι ένα έργο του Bach από ένα έργο του Ξενάκη ή του Beriot ή ενός μινιμαλιστή συνθετη. Αυτό που ξέρω σίγουρα είναι ότι πρέπει να διαβάσει σωστά το έργο για να είναι σίγουρος ότι δεν προχωρά σε υπερβολές, Κατ'αρχήν είναι η πειθαρχία.

Την οποία πώς τη βρίσκει;

Τη βρίσκει κατ'αρχάς μελετώντας σωστά το έργο, όλες τις οδηγίες του έργου, και του συνθέτη επίσης αν είναι ζωντανός και εξετάζοντας και γενικότερα το έργο του ίδιου συνθέτη.

Η Μ. Εφραίμίδου διατυπώνει απόψεις παρόμοιες με αυτές του Θ. Σωτηριάδη. Θεωρεί ότι εφόσον έχουν γίνει βελτιώσεις στα όργανα, αυτές χρειάζεται να τος εμμεταλλευεται ο

ερμηνευτής. Αναγνωρίζει ότι υπάρχει μία διαμορφωμένη από τους ερμηνευτές παράδοση, όμως είναι πολύ εύκολο κάποιος ερμηνευτής να κάνει αυτοσκοπό την προσέγγιση του ύφους της εποχής. Δεν αναφέρεται σε αλλαγές που έχουν συντελεστεί ως προς την αισθητική του κοινού. Πιστεύει ότι σαφώς και υπάρχουν αλλαγές στον τρόπο ζωής, οι οποίες είναι φυσικό να επηρεάζουν τον ακροατή. Σημαντικότερο στόχο όμως για τον ερμηνευτή, σταθερό σε κάθε εποχή, θεωρεί το να δώσει κάτι *βαθύ και αληθινό*.

Η παράδοση σχηματίζεται από τους ίδιους τους ερμηνευτές και προκύπτουν τα στοιχεία του στυλ. Όμως είναι πάλι πολύ εύκολο αν προσπαθείς να βγάλεις το στυλ της εποχής να υπάρξει υπερβολή. Ακούμε συχνά: «Σε εκείνα τα χρόνια έπαιζαν έτσι» ή «Σε εκείνα τα χρόνια το πιάνο ήταν διαφορετικό». Αφού έχουμε ένα πιο πλούσιο πιάνο, γιατί να μην χρησιμοποιούμε τις δυνατότητές του;

Αλλάζουν και τα γούστα του κοινού ίσως από εποχή σε εποχή;

Το κοινό πιστεύω ότι είναι πάντα το ίδιο και αναζητά κάτι βαθύ και αληθινό. Οι εποχές βέβαια είναι διαφορετικές και η αναζήτηση, ο στόχος του καλλιτέχνη είναι να αγγίξει το κοινό. Το κοινό δεν είναι κάτι ενιαίο. Είναι η κάθε μονάδα, ο κάθε άνθρωπος, η κάθε ψυχή. Φυσικά σήμερα ζούμε σε ένα πολύ γρήγορο αιώνα (εποχή), με πολλές πληροφορίες, οι ταχύτητες είναι μεγάλες. Έχουμε και στη μουσική κάποιες διαφορετικές συνθήκες. Και η τεχνική ανέβηκε πάρα πολύ και παίζουν όλα αυτά ρόλο. Όμως πρέπει να μπορέσουμε να είμαστε άνθρωποι.

Σχετικά με το ζήτημα της ύπαρξης ενός διαφορετικού βαθμού ελευθερίας η Μ. Εφραιμίδου πιστεύει πως ίσως υφίσταται, αλλά δεν το θεωρεί μείζονας σημασίας. Όπως και ο Θ. Σωτηριάδης, θεωρεί σημαντική τη γνωριμία και την τριβή με το προσωπικό ύφος του κάθε συνθέτη. Ως παράδειγμα συνθέτη που κατά τη γνώμη της αφήνει κάπως μικρότερα περιθώρια ελευθερίας στον ερμηνευτή αναφέρει τον Beethoven.

Πιστεύετε ότι από εποχή σε εποχή ή από συνθέτη σε συνθέτη μπορεί να υπάρχει διαφορετικός βαθμός ελευθερίας ως προς το πόσο θα είμαστε πιστοί στην παρτιτούρα;

Κάποιοι συνθέτες είναι πιο ακριβείς σε αυτό που θέλουν, μας το δείχνουν. Πιστεύω πως ο Beethoven το έχει αυτό.

Ο Beethoven και στις τρεις περιόδους του;

Σε όλες. Από κει και πέρα δεν πιστεύω γενικά ότι υπάρχει διαφορά μεγάλη. Χρειάζεται να καταλάβεις το πνεύμα του συνθέτη και της εποχής, τα χαρακτηριστικά του σημεία –ας πούμε τι έχει ο Chopin και τι έχει ο Liszt, τι έχει ο Schumann... Αυτό μετρά, να αγαπήσεις και να ενδιαφέρεσαι για τον καθένα από αυτούς. Και από κει και πέρα απαντάς. Τώρα το πόσο συγκεκριμένος θα είσαι...Ε, ίσως στον Beethoven είμαστε πολύ πιο συγκεκριμένοι επειδή ο ίδιος μας δίνει πιο συγκεκριμένα πράγματα και είμαστε και σε μια εποχή πιο απαιτητική. Όμως δε νομίζω ότι πρέπει οπωσδήποτε να τον ξεχωρίζουμε και ότι έχει τόσο μεγάλο νόημα. [η κ. Εφραιμίδου εννοεί ότι ίσως απαιτεί η ερμηνευτική προσέγγιση του Beethoven κάποια μεγαλύτερη πιστότητα, αλλά δεν το κρίνει αναγκαίο να γίνεται ένας τόσο σαφής διαχωρισμός του Beethoven από τους υπόλοιπους συνθέτες και ότι είναι ίσως άνευ σημασίας.]

Τα ζητήματα αυτά προέκυψαν κατά βάση από μία αρχική ερώτηση. Η ερώτηση αυτή ζητούσε από τους καθηγητές να πουν αν και κατά πόσον πιστεύουν ότι ο ερμηνευτής χρειάζεται να προσπαθεί να είναι πιστός στην παρτιτούρα, αλλά και γενικότερα σε αυτό που πιστεύει ότι είναι η πρόθεση του συνθέτη για τον τρόπο ερμηνείας του έργου. Αν δηλαδή ο ερμηνευτής κατά τη γνώμη τους οφείλει να αισθάνεται ότι προσπαθεί να μεταφέρει στο κοινό μια προϋπάρχουσα ιδέα ή αν προσπαθεί βασιζόμενος σε ένα κείμενο να δημιουργήσει κάτι νέο το οποίο να προσπαθεί να μεταδώσει στο κοινό.

Η Ε. Σαλάι πιστεύει ότι ο ερμηνευτής οφείλει να αποδίδει το έργο με τρόπο που να προβάλλει την άποψη του συνθέτη. Θεωρεί ότι χρειάζεται η συνέπεια αυτή από την πλευρά του ερμηνευτή, γιατί θεωρεί ότι το έργο είναι *ιδέα* του συνθέτη και κατά συνέπεια ο ερμηνευτής είναι απλά ο κοινωνός της ιδέας αυτής. Φαίνεται επίσης ότι ταυτίζει την άποψη του συνθέτη με τα όσα είναι καταγεγραμμένα στην παρτιτούρα, ειδικά σε μία καλή σύνθεση. Δεν αποκλείει τη συμμετοχή στοιχείων της προσωπικότητας του ερμηνευτή, αλλά θεωρεί ότι, όσο πιο καλογραμμένο είναι ένα έργο, τόσο λιγότερο είναι απαραίτητη η συμμετοχή αυτή, δεδομένου ότι γίνονται αντιστοίχως σαφέστερες οι προθέσεις του συνθέτη.

Για μένα πρώτα είναι πολύ σημαντικό το πώς είναι μπροστά μου μια παρτιτούρα όπου ο συνθέτης έγραψε κάτι που είναι η δική του ιδέα. Τώρα εγώ που είμαι μουσικός και αυτό πρέπει να παίζω, αυτό το έργο, τότε βέβαια, πρέπει να είμαι πάρα πολύ σταθερή με αυτό που γράφει, πρέπει να δείχνω τη δική του γνώμη. Αλλά βέβαια πρέπει και τη δική μου προσωπικότητα να βάλω σαν καλλιτέχνης, το πώς εγώ σκέφτομαι. Αλλά νομίζω ότι αν το έργο είναι πολύ καλά γραμμένο και είναι καλός και ο μουσικός που προσπαθεί να το παίξει, εγώ νομίζω πως χωρίς να πει κάτι αυτός που έγραψε το κομμάτι, ο άλλος το καταλαβαίνει.

Ο Θ. Σωτηριάδης διατυπώνει μία μάλλον παραπλήσια άποψη. Θεωρεί ότι ο ερμηνευτής μπορεί μέσα σε μία σύνθεση να εντοπίσει πολύ συγκεκριμένες πληροφορίες. Αυτές όμως δεν είναι εμφανείς στην παρτιτούρα, όπως αναφέρει η Ε. Σαλάι. Σύμφωνα με το Θ. Σωτηριάδη αυτές γίνονται γνωστές μετά από προσεκτική μελέτη του έργου, με την οποία θα μπορέσει ο ερμηνευτής να ανακαλύψει το περιεχόμενο του έργου, στα πλαίσια του οποίου οφείλει να κινείται. Αυτό είναι κάτι που ο ερμηνευτής οφείλει να πραγματοποιήσει. Από κει και πέρα είναι επιλογή του ερμηνευτή ο βαθμός στον οποίο το περιεχόμενο αυτό θα αναδειχθεί στην ερμηνεία.

Και κατά πόσον ο ερμηνευτής έχει κάποιο χρέος στο να ανακαλύπτει τις προθέσεις του συνθέτη και να προσπαθεί να τις πραγματοποιήσει, όπως επίσης και να ανταποκρίνεται σε αυτά που υποδεικνύει η παρτιτούρα;

Η σύνθεση να είναι κατ'αρχήν πολύ σαφής και συγκεκριμένη. Περιέχει σύμβολα και έναν κώδικα που οφείλει ο ερμηνευτής να τον αποκρυπτογραφήσει. Δεν μπορεί κανείς να πει αν θα βρίσκεται στο σωστό ή σε λάθος δρόμο, παρόλα αυτά αυτό θα κάνει. Θα δώσει ζωή σε αυτό το πράγμα. Οφείλει στα πλαίσια της πειθαρχίας της τέχνης και της ιστορίας της μουσικής να αναγνώσει το περιεχόμενο του έργου, να δει πού κινείται, για ποιο λόγο κινείται, να κάνει μια μικρή ανάλυση. Κατά τη γνώμη μου δεν μπορεί να κινείται αυθαίρετα. Από κει και πέρα έγκειται στα χέρια του ίδιου του εκτελεστή το αν θα είναι κάτι απόλυτα πιστό και σεβαστό στο περιεχόμενο του έργου ή όχι.

Το περιεχόμενο του έργου είναι κάτι στο οποίο αναφέρεται και η Μ. Εφραιμίδου ως το βασικό στοιχείο που πρέπει να αναδείξει ο ερμηνευτής. Διατυπώνει όμως με σαφήνεια την επιφυλακτικότητά της ως προς το αν αυτό είναι κάτι που αναδεικνύεται μέσα από την παρτιτούρα. Πιστεύει ότι χρειάζεται να σέβεται ο ερμηνευτής τις προθέσεις του συνθέτη, όμως αυτές τις εντάσσει ακριβώς σ' αυτή τη βαθύτερη έννοια του περιεχομένου, της *ιδέας* του έργου. Θεωρεί μάλιστα ότι η κατά γράμμα μελέτη της παρτιτούρας ενδέχεται να οδηγήσει και σε αντίθετο από το επιθυμητό αποτελέσματα. Τη θέση της αυτή τεκμηριώνει αναφερόμενη στο παράδειγμα του Scriabin, ο οποίος ερμήνευε ο ίδιος τα έργα του εντελώς διαφορετικά από τα όσα κατέγραφε στην παρτιτούρα. Μια τέτοια τοποθέτηση από την πλευρά της Μ. Εφραιμίδου απέναντι στην παρτιτούρα είναι λογική, εφόσον είναι συνεπής με την αντιμετώπιση, από πλευράς της, της παρτιτούρας ως απλών *νεκρών σημείων*, τα οποία αποκτούν υπόσταση μέσω της ερμηνείας.

Θεωρείτε ό,τι όταν κάποιος μελετάει την ερμηνεία ενός έργου, πρέπει να προσπαθεί να βρῖσκει τι θέλει ο συνθέτης και να το βγάξει αυτό στην ερμηνεία ή/και ότι πρέπει να είναι πιστός στην παρτιτούρα;

Όπωσδήποτε θα πρέπει να δείχνουμε εκτίμηση σ' αυτό που γράφει ο συνθέτης. Όμως υπάρχουν περιπτώσεις που μπορεί κανείς να κάνει ακριβώς αυτό που γράφει στην παρτιτούρα και το παίξιμο να μη μεταφέρει το περιεχόμενο που θέλει ο συνθέτης. Αυτό συμβαίνει επειδή η έννοια του έργου είναι πολύ πιο βαθειά από μια φωτοτυπία με παρατηρήσεις. Είναι πολύ πιο σημαντικό να βρῖσκεις την ιδέα, το βάθος, το ενδιαφέρον στο έργο. Από κει και πέρα δεν αποκλείεται κάποια πράγματα να είναι και τυχαία στη παρτιτούρα. Κάποια πράγματα να τα ξέχασε ο συνθέτης ή να μη θεώρησε σημαντικό να τα γράψει. Ακόμη και από ένα τυπογραφικό λάθος μπορεί να έχουμε ψευδο-αποτελέσματα. Το κύριο είναι να βγαίνει η ιδέα. Υπάρχει ένας κύριος δρόμος και όλοι ο άλλοι είναι παράλληλοι. Είναι χαρακτηριστικό επίσης και το παράδειγμα του Scriabin που έγραφε κάποια πράγματα σε κάποια σημεία και ο ίδιος, που ήταν καταπληκτικός πιανίστας, τα ερμήνευε τελείως διαφορετικά.

Όσο για το εύλογο ερώτημα που γεννάται για το πώς τελικά ο ερμηνευτής οδηγείται σε μία σωστή προσέγγιση του έργου, δεδομένου ότι η παρτιτούρα δε συνιστά έναν επαρκή οδηγό η Μ. Εφραιμίδου απαντά:

Απολύτως σωστό δεν υπάρχει. Δεν υπάρχει κάτι απόλυτο που να μην έχει κάποια ελευθερία ερμηνείας από δω κι από κει. Φοβάμαι τις συνταγές. Τις φοβάμαι σχεδόν σε οποιοδήποτε τομέα. Το απόλυτο είναι να είμαστε ειλικρινείς με την τέχνη, με το έργο... Να έχουμε μια ειλικρινή και ενδιαφέρουσα σχέση. Αυτό να είναι το πρώτο που μας ενδιαφέρει και όλα τα άλλα έρχονται μετά.

Δηλαδή ουσιαστικά δεν πιστεύει ότι υπάρχει κάποια μορφή μεθόδου προσέγγισης του έργου, αλλά μόνο ένας συγκεκριμένος τρόπος *σχέσης* του ερμηνευτή με το έργο. Η σχέση αυτή πρέπει να είναι *ειλικρινής και ενδιαφέρουσα*, δηλαδή ο ερμηνευτής να προσεγγίζει κάθε λεπτομέρεια του έργου με ενδιαφέρον και να οδηγείται σε μία προσέγγιση που θα τον ικανοποιεί.

Η Α. Κανατσούλη θεωρεί ότι είναι καλό να αναζητά ο ερμηνευτής τις προθέσεις του συνθέτη. Φαίνεται όμως ότι θεωρεί ότι υπάρχει κάποια ασάφεια ως προς το κατά πόσον αυτές είναι εύκολο να γίνουν προσιτές. Δε θεωρεί την παρτιτούρα απόλυτα αξιόπιστη πηγή για την προσέγγισή τους, δεδομένου ότι η χρονική απόσταση που υπάρχει από την εποχή της σύνθεσης ενός έργου ως την ερμηνεία του δεν εξασφαλίζει μια αντικειμενική ανάγνωση του κειμένου. (Κάτι τέτοιο βεβαίως δε θα ίσχυε στην περίπτωση της ερμηνείας ενός σύγχρονου έργου. Στην περίπτωση αυτή βέβαια εκτός από την παρτιτούρα είναι σημαντική πηγή και οι πιθανές προφορικές οδηγίες του ίδιου του συνθέτη, επομένως η σχέση του ερμηνευτή με το έργο περνά μάλλον σε ένα άλλο επίπεδο.)

Αυτό που θέλει ο συνθέτης να ακουστεί θεωρείς ότι πρέπει να αναζητήσουμε να το βρούμε όταν ερμηνεύουμε;

Αν μπορούμε, γιατί όχι;

Κι ως βάση γι' αυτό έχουμε την παρτιτούρα;

...Αν και το θεωρώ λίγο απίθανο, γιατί οι εποχές αλλάζουν, η ψυχολογία αλλάζει

Θεωρεί επίσης ότι και στα ίδια τα σημεία της παρτιτούρας είναι αδύνατο ο ερμηνευτής να είναι απολύτως πιστός. Φαίνεται βέβαια ότι θεωρεί μια κατάσταση απόλυτης πιστότητας. Γι' αυτό και πιστεύει ότι ο ερμηνευτής πρέπει να προσπαθεί να μένει πιστός, σε όσο μεγαλύτερο βαθμό μπορεί.

Άρα την παρτιτούρα πρέπει να τη σέβασαι 100% σε ό,τι σου δείχνει;

Δε γίνεται 100%. Είναι ουτοπία. Προσπαθώ όσο μπορώ, δεν μπορώ να προσδιορίσω πόσο αλλά δε γίνεται.

Τέλος ο Ζ. Στέπιτς υπενθυμίζει ότι η παρτιτούρα έχει τη μορφή σημειώσεων στις οποίες καταγράφονται κάποιες οδηγίες προς τον ερμηνευτή. Επομένως θεωρεί λογικό ότι ως προς τις οδηγίες αυτές ο ερμηνευτής οφείλει να είναι συνεπής.

Άρα θεωρείτε ότι δεν έχει νόημα ο ερμηνευτής να ψάχνει το πώς ήθελε ο συνθέτης να ερμηνευτεί το έργο;

Κοίτα, πρέπει να δεις και κάποια πράγματα. Να γυρίσουμε σε εκείνο που λέγαμε για τη σημείωση που σου άφησε η μαμά σου. Σ' αυτή τη σημείωση δεν μπορείς να αναφέρεις και πολύ δικά σου πράγματα. Σου είπε δύο λίτρα γάλα γάλα, θα πας δύο λίτρα γάλα, δε θα πας δύο λίτρα ξινόγαλα. Έτσι είναι και στην ερμηνεία.

Από κει και πέρα βέβαια γεννάται το ερώτημα στην περίπτωση της μουσικής ερμηνείας τι ακριβώς είναι αυτό το οποίο, κατά την άποψη του Ζ. Στέπιτς αποτελούν οι οδηγίες αυτές ως προς ποια στοιχεία «επιτρέπεται» ο ερμηνευτής να επιλέγει τον τρόπο απόδοσης. Η απάντηση δίνεται με τα παρακάτω:

Τις οδηγίες της παρτιτούρας θεωρείτε ότι πρέπει πάντα ο ερμηνευτής να τις ακολουθεί πιστά;

Σε ότι αφορά το ρυθμό και νότες απολύτως πιστά και πάντα ανάλογα με το συνθέτη. Από κει και πέρα δεν μπορώ να πω εγώ προσωπικά ότι την ακολουθώ πιστά, για έναν απλούστατο λόγο ότι δε συζητάω για μαθηματικά, φυσική ή κάποια άλλη θετική επιστήμη, συζητάω για το συναίσθημά μου. Αν πρέπει να πω «Είσαι όμορφη», θα το πω με

το δικό μου τρόπο. Θα χρησιμοποιήσω τα «Εί-σαι ο-μορ-φη», αυτές τις λέξεις, αυτούς τους ήχους, αλλά με το δικό μου συναίσθημα.

Ο Ζ. Στέπιτς δηλαδή πιστεύει ότι το μόνο σαφές σε μία παρτιτούρα είναι το τονικό ύψος και οι αξίες. Από κει και πέρα θεωρεί ότι αυτό το ηχητικό υλικό ο ερμηνευτής το αποδίδει με τρόπο που να πραγματοποιεί την δική του ερμηνεία, που κατά τον κ. Στέπιτς είναι η έκφραση των συναισθημάτων του ερμηνευτή.

Είναι εξαιρετικά ενδιαφέρον να παρατηρήσει κανείς πόσο διαφορετικές προσεγγίσεις είναι δυνατό να συναντήσει σε ένα ζήτημα το οποίο αφορά άλλωστε στην ουσία του αντικειμένου της διδασκαλίας, την ερμηνεία δηλαδή μουσικών έργων. Και είναι χαρακτηριστικό ότι εμφανίστηκε ήδη ένα μεγάλο εύρος απόψεων σε ένα δείγμα πέντε μόλις καθηγητών. Είναι επίσης εύλογο να συμπεράνει κανείς πόσο διαφορετικές θα είναι οι προσεγγίσεις των συγκεκριμένων καθηγητών στην ίδια τη διδακτική πράξη, χωρίς απαραίτητα να μπορεί κάποιος να αποφανθεί για το η μία ή η άλλη προσέγγιση οδηγεί σε ένα πιο καλό αποτέλεσμα.

4.4.1. Η τεχνική και η έκφραση

Ήδη στο κεφάλαιο 3.3. έγινε μια αναφορά ως προς τις απόψεις που μπορεί κανείς να συναντήσει αναφορικά με τη σχέση τεχνικής και ερμηνείας. Η σχέση των δύο αυτών παραμέτρων της ερμηνείας, καθώς και ο τρόπος χειρισμού τους μέσα στη διδασκαλία απασχολούν και διχάζουν τους καθηγητές γενικά. Στα παρακάτω αποσπάσματα των συνεντεύξεων θα διαπιστώσει κανείς ότι σε κάποιο ποσοστό οι απόψεις των ερωτηθέντων καθηγητών ταυτίζονται. Όλοι οι ερωτηθέντες αντιμετωπίζουν τα δύο αυτά στοιχεία της μουσικής ερμηνείας ως αλληλένδετα. Σε επιμέρους βέβαια ζητήματα διαπιστώνει κανείς κάποιες διαφοροποιήσεις. Οι διαφοροποιήσεις αυτές οφείλονται στο γεγονός ότι η σχέση που ο καθένας από τους πέντε καθηγητές αποδίδει στην τεχνική και τη έκφραση έχει μία κατεύθυνση ανάλογη με την τοποθέτηση του συγκεκριμένου καθηγητή στα επιμέρους ζητήματα που αναπτύχθηκε πιο πάνω.

Συγκεκριμένα, η Ε. Σαλάι αναφέρει ότι είναι δύο στοιχεία εξίσου απαραίτητα τα οποία αναζητά στους μαθητές από τα πρώτα τους βήματα. Δεν μπορεί να εκτιμήσει μια ερμηνεία που χαρακτηρίζεται μόνο από μία άρτια τεχνική απόδοση του μουσικού κειμένου. Θεωρεί ότι η τεχνική διαφέρει ανάλογα με τον τρόπο που θέλει ο ερμηνευτής να αποδώσει το έργο. Ο τρόπος αυτός για την Ε. Σαλάι σχετίζεται άμεσα με την εποχή του έργου. Η τοποθέτηση αυτή της κ. Σαλάι είναι απόλυτα εναρμονισμένη με την άποψη της που εκτέθηκε πιο πάνω (βλ. κεφ. 4.3), ότι δηλαδή η κάθε εποχή έχει ένα δικό της ερμηνευτικό ύφος.

Πιστεύετε ότι υπάρχει κάποια σχέση ανάμεσα σ' αυτό που λέμε «τεχνική» ενός οργάνου και σ' αυτό που λέμε έκφραση, μουσικότητα;

Εγώ, αν κρίνω ένα μουσικό εγώ, για μένα, πρέπει και τεχνικά να είναι πολύ καλό (η ερμηνεία), αλλά και με μουσικότητα μαζί. Δε μ'αρέσει το «ρομπότ»-παίξιμο. Από την πρώτη στιγμή όταν διδάσκω θέλω το παιδί να τραγουδάει στο παίξιμο.

Θεωρείτε ότι η τεχνική είναι ίδια όποιο στίλ θέλει να δώσει στη μουσική;

Όχι, όχι. Έχει όπως είπαμε και πριν και το μπαρόκ για παράδειγμα το δικό του στίλ και η κλασική μουσική. Για να δούμε ένα παράδειγμα, ας δούμε μόνο το στακάτο. Ξέρουμε πολύ καλά πως το

στακιάτο στο μπαρόκ παίζω πιο μεγάλο, περίπου τρία τέταρτα, ενώ στην κλασική μουσική παίζουμε το μισό και στο άλλο μισό κάνουμε παύση. Μόνο αυτό να δούμε, φαίνεται πως εντελώς αλλιώς πρέπει να παίζουμε μερικά πράγματα.

Αντιστοίχως και η Α. Κανατσούλη διατυπώνει μια απόλυτη θέση ως προς την άρρηκτη σχέση τεχνικής και έκφρασης. Διατυπώνει επίσης και αυτή την άποψη ότι χρειάζεται από την πρώτη στιγμή να καλλιεργούνται μαζί στους μαθητές. Θεωρεί ότι ανάλογα με το επιθυμητό ηχητικό αποτέλεσμα ο ερμηνευτής πρέπει να προσαρμόζει την τεχνική του. Το επιθυμητό ηχητικό αποτέλεσμα και στην περίπτωση αυτή θεωρείται ως άμεσα συναρτόμενο με την εποχή του έργου. Δεν είναι τυχαίο ότι και η Α. Κανατσούλη είχε διατυπώσει την άποψη ότι ερμηνεύονται διαφορετικά οι διάφορες εποχές.

Για την τεχνική και την έκφραση. Πιστεύεις ότι είναι δυο χωριστές έννοιες ή...

Αλληλένδετα είναι. Και θα πρέπει να καλλιεργούνται από τα πρώτα χρόνια της μουσικής παιδείας.

Θεωρείς ότι αν πάρουμε ότι έχουμε π.χ. ένα passage. Ανάλογα με τον τρόπο που θα θέλεις να το ερμηνεύσεις η τεχνική θα είναι διαφορετική, θα χρησιμοποιήσεις διαφορετική τεχνική ανάλογα με την έκφραση που θέλεις να αποδώσεις;

Βέβαια. Όλα παίζουν ρόλο. Και το στήσιμο του χεριού, και ο τρόπος που θα το σκεφτείς, η δυναμική... Εξαρτάται από το τι ήχο θέλεις να βγάλεις.

Επομένως δεν υπάρχει αμιγώς τεχνική δουλειά, αυτό που λέμε: «κάτσε και μελέτα τώρα τεχνικά»...

Θα βοηθήσει με κάποιον τρόπο στην ευελιξία, αλλά από κει και πέρα προσαρμόζεται στις απαιτήσεις του κομματιού. Αλλιώς θα χειριστείς τους αρπισμούς σε ένα ρομαντικό κομμάτι, αλλιώς στον Bela Bartok, αλλιώς σε έναν προκλασικό...

Και η Μ. Εφραιμίδου θεωρεί ότι η τεχνική και η έκφραση είναι δυο ιδιότητες της ερμηνείας άρρηκτα συνδεδεμένες. Είναι επίσης χαρακτηριστικό ότι και η Μ. Εφραιμίδου τονίζει ότι χρειάζεται από την πρώτη στιγμή να διδάσκεται αυτή η σχέση στους μαθητές.

Δίνει όμως έναν άλλο προσανατολισμό ως προς τη χρήση των ιδιοτήτων αυτών. Και στην περίπτωση της Μ. Εφραιμίδου ο προσανατολισμός αυτός είναι άμεσα σχετιζόμενος με την τοποθέτησή της ως προς την προσέγγιση που πρέπει να κάνει ένας ερμηνευτής στο έργο, εφόσον θεωρεί ότι αυτό που πρέπει να αναδειχθεί μέσα από την ερμηνεία είναι η *ιδέα* του έργου. Επισημαίνει ακόμη ότι η τεχνική δουλειά και το αντίστοιχα αναζητούμενο ηχητικό αποτέλεσμα έχουν μια διαβάθμιση απαιτήσεων ανάλογα με το επίπεδο σπουδών του μαθητή. Πιστεύει, δηλαδή, η κ. Εφραιμίδου, ότι η τεχνική μελέτη είναι πάντα συναρτώμενη με το επιθυμητό μουσικό αποτέλεσμα, αλλά και για τα δύο πιστεύει ότι ο αρχάριος μαθητής θα έχει ως στόχο να αποκτήσει τα πρώτα, βασικά στοιχεία που του είναι απαραίτητα και, καθώς το επίπεδο σπουδών του ανεβαίνει, θα αυξάνονται αναλόγως και οι απαιτήσεις του στα δύο αυτά στοιχεία της ερμηνείας. Ενώ η Α. Κανατσούλη διατυπώνει την άποψη ότι ενδεχομένως να είναι βοηθητική μια αμμιγώς τεχνική δουλειά - η οποία βέβαια θα προσαρμοστεί στις εκφραστικές προτιμήσεις του ερμηνευτή, η Μ. Εφραιμίδου θεωρεί ότι σε καμιά περίπτωση δε γίνεται ένας διαχωρισμός του επιθυμητού ηχητικού αποτελέσματος και της τεχνικής μελέτης. Απεναντίας θεωρεί ένα τέτοιο ενδεχόμενο επιβλαβές. Κάτι άλλο που επισημαίνει είναι ότι πέρα από αυτή τη μορφή μηχανικής δουλειάς, υπάρχει και ο κίνδυνος να οδηγηθεί κανείς και σε μια μορφή μηχανικής έκφρασης, όταν ερμηνεύει χωρίς να διαμορφώνει μια προσωπική στάση απέναντι στο έργο. Αναφέρεται σε μια *φρεσκάδα* που πρέπει να έχει η σχέση του ερμηνευτή με το έργο, κάτι που παραπέμπει στην *ενδιαφέρουσα σχέση* που πιστεύει ότι πρέπει να έχει ο ερμηνευτής με το έργο.

Η τεχνική και η έκφραση θεωρείτε ότι είναι δύο πράγματα ξεχωριστά μέσα στη δουλειά ή πάντα θεωρούνται αλληλένδετα;

Είναι ένα πράγμα. Δεν υπάρχει μουσική χωρίς τεχνική και τεχνική χωρίς να βγάζει μουσικό ήχο. Η τεχνική χρειάζεται για να δίνεις την ιδέα της μουσικής και για να μπορείς να μιλάς καλά με τη μουσική θέλεις καλή τεχνική, γιατί σε δεσμεύει αυτό το πράγμα. Κι αυτό γίνεται στις περισσότερες φορές -δηλαδή πάντα, εκτός από κάποιες εξαιρετικές περιπτώσεις- από την πρώτη στιγμή που αγγίζει κανείς το όργανο, το να μάθεις πώς θα βγάλεις τον ήχο.

Δηλαδή από την πρώτη στιγμή τα δουλεύεις και τα δυο μαζί.

Ναι. Εγώ τουλάχιστον έτσι κάνω.

Και πάντα όταν δουλεύεις ένα μέρος που είναι πιο απαιτητικό τεχνικά το δουλεύεις ανάλογα με τον τρόπο που θέλει να ακουστεί, ή υπάρχει πάντα ένας σταθερός τρόπος τεχνικής δουλειάς;

Εξαρτάται από το στάδιο για το οποίο μιλάμε. Αν είναι για μικρά παιδιά, για ένα στάδιο προχωρημένο ή πολύ προχωρημένο. Αν είναι για κάποια μικρά παιδιά που χρειάζεται να αποκτήσουν «σχολή» εκεί απλά δουλεύεις κάποια τεχνική, μαζί βέβαια με μουσικό αποτέλεσμα πάνω στο έργο ή ξεχωριστά από το έργο, όμως πάντα με στόχο να πάρεις το αλφαβητάριο του πιανισμού. Δουλεύεις πάνω στα γνωστά, στο legato- non legato, πηδήματα, συγχρονισμός χεριών απλά πολυφωνικά στοιχεία κλπ. Μετά, όταν μεγαλώνει κανείς, η άσκηση που ψάχνουμε καλό είναι να βλέπεις ότι έστω σε κάποιο βαθμό μπορεί να σε φέρει σε ένα τελικό στάδιο που εσύ βάζεις ως στόχο, που εσύ θα το διαλέξεις. Να μην είναι απλά άσκηση μηχανική που δεν καταλαβαίνεις για ποιο λόγο την παίζεις. Επειδή έτσι κάνει και κακό. Δεν λέω όχι στην άσκηση, όμως δεν λέω ποτέ να στη μηχανική άσκηση. Πάντα η άσκηση πρέπει να γίνεται με ακρίβεια και πολλή συγκέντρωση για να έχει και το σωστό αποτέλεσμα. Είναι πολύ βασικό αυτό. Και επίσης όχι και στη μηχανική έκφραση. Γιατί μαθαίνουμε και να εκφραζόμαστε και μετά βγαίνει αυτό το μηχανικό, αυτή η «κόπια» της έκφρασης και παίζουμε είτε στα ρομαντικά είτε στα σύγχρονα έργα, όλοι το ίδιο. Πέφτουμε δηλαδή και στην άλλη άκρη. Και δεν είναι και αυτό καλό. Γι' αυτό είπα για την ελικρίνεια από την αρχή. Εννοώ μια φρεσκάδα που κάθε φορά πρέπει να μπορούμε να αναζητάμε τη δυνατότητα να την έχουμε.

Ο Θ. Σωτηριάδης θεωρεί και αυτός ότι τα δυο αυτά στοιχεία δεν διαχωρίζονται και δεν μπορεί να υπάρξει το ένα χωρίς το άλλο. Θεωρεί την τεχνική ως το μέσο με το οποίο επιτυγχάνεται η επιθυμητή ερμηνεία. Διατυπώνει επίσης την άποψη ότι μια τεχνική ατέλεια σε μια ερμηνεία δεν του δημιουργεί μια εικόνα τόσο αρνητική, όσο αντίστοιχα του δημιουργεί μια ερμηνεία με άψογη τεχνική αλλά που δε χαρακτηρίζεται από μια συνειδητή δουλειά πάνω στην έκφραση. Και αυτός τονίζει ότι και τα δύο χαρακτηριστικά από την πρώτη στιγμή προσπαθεί να τα αναητήσει από τους μαθητές του. Το σημείο στο οποίο διαφοροποιείται ο Θ. Σωτηριάδης σε σχέση με τις απόψεις που παρουσιάστηκαν

πιο πάνω είναι η άποψή του ότι η τεχνική είναι μία και δεν διαφοροποιείται από την έκφραση που θέλει ο ερμηνευτής να προσδώσει στην ερμηνεία του. Απλώς θεωρεί ότι είναι δυο στοιχεία που δεν μπορούν να υπάρξουν ξεχωριστά. Κατά συνέπεια και στη μελέτη, θεωρεί μεν ότι δουλεύονται και τα δυο ταυτόχρονα, αλλά υπάρχουν σημεία ιδιαίτερης τεχνικής δυσκολίας τα οποία θα δουλευτούν ξεχωριστά και πάντα με τον ίδιο τρόπο.

Η τεχνική και η έκφραση τι σχέση έχουν; Είναι δύο ξεχωριστά πράγματα;

Η τεχνική είναι η βάση, η απαραίτητη προϋπόθεση. Χωρίς την τεχνική δεν μπορεί να υπάρξει η ερμηνεία. Μπορεί να έχω την καλύτερη δυνατή ερμηνεία στο μυαλό μου και στα αυτιά μου, αν όμως δεν έχω πιάσει ποτέ στα χέρια μου σαξόφωνο δεν μπορώ να ερμηνεύσω, να τραγουδήσω.

Υπάρχει ως εργαλείο για μια ερμηνεία ή υφίσταται ως κάτι ξεχωριστό;

Ως εργαλείο. Και δε νομίζω ότι κανείς πρέπει να μελετά τεχνικά και μετά να ερμηνεύει. Όλα αυτά ενυπάρχουν ταυτόχρονα. Γίνονται από την πρώτη στιγμή. Κι αυτό συμβουλεύω και στους μαθητές μου.

Στη διδασκαλία η τεχνική είναι κάτι που πάντα είναι ίδιο για το για το ίδιο μέρος ανεξάρτητα από το πώς θα αποδώσεις το κομμάτι μουσικά ή διαφοροποιείται;

Νομίζω ότι η τεχνική είναι μία. Θα παιχτεί είτε έτσι είτε αλλιώς με τον ίδιο τρόπο. Από κει και περά εφόσον μπορεί κανείς να αντιμετωπίσει τεχνικά ένα κομμάτι θα πρέπει στη συνέχεια, ή για την ακρίβεια ταυτόχρονα να το δει και μουσικά. Το πρόβλημα δεν είναι αν θα παιχτούν πεντε δέκατα έκτα στην ταχύτητα τάδε. Το πρόβλημα είναι αυτό που θα παιχτεί να ακουστεί μουσικά. Έχει μεγάλη διαφορά αυτό. Είναι σαν να συγκρίνεις κάποιον που μιλά απρόσωπα και άψυχα αλλά με άφογη γραμματική και συντακτικό, με έναν που κάνει κάποια λάθη, αλλά έχει μια πειθώ, έχει μια ζεστασιά ο τρόπο με τον οποίο μιλάει. Έτσι είναι για μένα.

Στη μελέτη τα βλέπεις ξεχωριστά;

Ταυτόχρονα. Φυσικά πάντοτε υπάρχουν κάποια σημεία τεχνικής τα οποία πρέπει να δεις ξεχωριστά και με περισσότερη προσοχή και

μελέτη, αλλά οπωσδήποτε ταυτόχρονα τα μελετάς. Και φυσικά χρειάζεται και μια μεθοδολογία.

Η οποία είναι σταθερή ή ποικίλει;

Είναι σταθερή. Ξεκινάς να μελετάς ένα έργο από όλες του τις πλευρές.

Ο Ζ. Στέπιτς πιστεύει επίσης στη συνεργασία τεχνικής και ερμηνείας. Χαρακτηρίζει και αυτός την τεχνική ως μέσο για την επίτευξη της έκφρασης. Άλλωστε η έκφραση για τον Ζ. Στέπιτς είναι η ίδια η ουσία της ερμηνείας. Επομένως είναι λογικό ότι η τεχνική σε μια τέτοια τοποθέτηση δε θα ήταν παρά ένα μέσο με το οποίο θα πραγματοποιείται η επιθυμητή διαδικασία, δηλαδή η έκφραση των συναισθημάτων. Από κει και πέρα το μέσο αυτό ο κάθε ερμηνευτής το χειρίζεται με διαφορετικό τρόπο, ανάλογα με τον τρόπο με τον οποίο θέλει να εκφραστεί συναισθηματικά.

Πιστεύετε ότι η τεχνική και η έκφραση είναι δύο έννοιες ξεχωριστές μεταξύ τους ή συνδέονται;

Συnergάζονται. Συnergάζονται, γιατί το μεγαλύτερο πρόβλημα όλων των καλλιτεχνών είναι ότι η ψυχή θέλει αλλά το σώμα δεν μπορεί. Όλοι αισθανόμαστε κάποια πράγματα και θέλουμε να εκφραστούμε κάπως, αλλά δεν το καταφέρνουμε λόγω τεχνικών ελλείψεων. Τα δάχτυλά μου δεν τρέχουν, έχω πρόβλημα με το δοξάρι, έχω πρόβλημα με την ταχύτητα, με το βάρος.

Άρα η τεχνική είναι το εργαλείο που χρειαζόμαστε για να πετύχουμε διάφορα πράγματα;

Είναι το μέσο. Είναι ένα μέσο για να εκφραστείς. Όπως και το λεξιλόγιό μας. Για να περιγράψουμε ένα συναίσθημα, κάθε άνθρωπος θα το κάνει διαφορετικά. Αλλά το θέμα είναι ποιος θα εκφραστεί πιο ωραία. Άμα έρθει ένας άνθρωπος μπορεί να σου πει ένα απλό «ε, σ' αγαπάω» και κάποιος άλλος να το πει και με ένα ποίημα, και με τις κινήσεις του σώματος και με μεταφορικές εκφράσεις.

Συμπερασματικά, μπορεί να πει κανείς ότι σε κάποιο βαθμό και οι πέντε καθηγητές στο συγκεκριμένο ζήτημα ταυτίζονται. Η διαπίστωση αυτή προκύπτει από το γεγονός ότι και οι πέντε αναφέρονται σε μία ανάγκη ταυτόχρονης παρουσίας των στοιχείων της

τεχνικής και της μουσικής έκφρασης. Οι όποιες διαφοροποιήσεις μπορεί να παρατηρήσει κάποιος στις τοποθετήσεις των καθηγητών σχετίζονται σε ένα μεγάλο βαθμό με τις τοποθετήσεις τους σε προηγούμενα ζητήματα. Η συνέπεια αυτή ανάμεσα στις αρχικές τοποθετήσεις τους και σε όσα είπαν μετά, η ανυπαρξία δηλαδή αντιφάσεων, δηλώνει ότι οι απόψεις που εκφράζουν ανταποκρίνονται στις πραγματικές ιδέες και στον τρόπο διδασκαλίας τους.

4.4.2 Για τη σχέση έκφρασης και δομής

Και οι πέντε καθηγητές θεωρούν ιδιαίτερα σημαντικό ο τρόπος χειρισμού των στοιχείων της έκφρασης να αναδεικνύει τη δομή και τη μορφή μιας σύνθεσης. Θεωρούν ότι ο ερμηνευτής πρέπει να υπολογίζει τόσο τη φόρμα, όσο και τα πιο μικροδομικά στοιχεία της μορφής του έργου.

Η Ε. Σαλάι ως τρόπο ανάδειξης της μορφής υποδεικνύει τα μέρη που απαναλαμβάνονται μέσα στο έργο να ερμηνεύονται με τον ίδιο τρόπο. Έτσι πιστεύει ότι ο ακροατής θα καταλάβει ότι παίζεται το ίδιο τμήμα. Στην επανάληψη κάνει αναφορά και ο Ζ. Στέπιτς. Συνεχίζοντας να παρομοιάζει τη μουσική ερμηνεία με τη λεκτική επικοινωνία, παραλληλίζει την επανάληψη με τις περιπτώσεις στις οποίες ένας ομιλητής περιστρέφεται γύρω από το ίδιο ζήτημα πολλές φορές προσθέτοντας κάθε φορά κάτι καινούργιο. Κατά συνέπεια μπορεί κανείς να υποθέσει ότι σύμφωνα με τον Ζ. Στέπιτς σε κάθε επανάληψη ο ερμηνευτής πρέπει μεν να αναδεικνύει τις ομοιότητες, αλλά πάντα πραγματοποιώντας κάποιες διαφοροποιήσεις στον τρόπο που ερμηνεύει. Η Α. Κανατσούλη ως προς το ζήτημα της επανάληψης πιστεύει ότι το αν θα παίζονται τα επαναλαμβανόμενα τμήματα με τον ίδιο τρόπο εξαρτάται από το συνθέτη. Έτσι, θεωρεί ότι στον Beethoven τα επαναλαμβανόμενα τμήματα πρέπει να παίζονται με τον ίδιο τρόπο, στους ρομαντικούς συνθέτες, για τους οποίους έτσι κι αλλιώς πιστεύει ότι η ερμηνεία τους έχει μεγαλύτερα περιθώρια ελευθερίας, θεωρεί ότι ο ερμηνευτής δε δεσμεύεται για κάτι τέτοιο.

Πιστεύετε πως η έκφραση που δίνει κάποιος σε ένα έργο σχετίζεται με τη δομή του έργου; Δηλαδή με τον τρόπο που εκφραζόμαστε όταν παίζουμε δείχνουμε για παράδειγμα τη φόρμα σε μια σονάτα ή τις μουσικές φράσεις;

Αυτό φυσικά και πρέπει να γίνει. Όπως παίζουμε ένα θέμα, μετά πρέπει να το επαναλαμβάνουμε με τον ίδιο τρόπο. Αν έχω ένα θέμα

rondo όπως θα το παίξω την πρώτη φορά το θέμα, έτσι θα το παίξω και κάθε φορά που θα ξαναρθεί, ώστε αυτός που ακούει να καταλαβαίνει καθαρά πως τώρα παίζουμε το ίδιο πράγμα. Δηλαδή η φόρμα είναι πολύ σημαντικό πράγμα. (E: Σαλάι)

Από και και πέρα η έκφραση πιστεύεις ότι αναδεικνύει δομικά στοιχεία του έργου- είτε με την ευρεία έννοια τη μορφή είτε με την πιο στενή έννοια των φράσεων λόγου χάρη;

Την αναδεικνύουν και έτσι κι αλλιώς. (και με τους δυο τρόπους)

Ένα παράδειγμα μπορείς να σκεφτείς γι' αυτό;

Σε έργο;

Είτε σε έργο είτε σε κάτι πιο γενικό του τύπου ότι κάτι τέτοιο, θα το αναδείκνυα μ' αυτόν τον τρόπο.

Δεν μπορώ να μιλήσω γενικά. Το κάθε κομμάτι έχει την ιδιαίτερή του μεταχείριση. Αν είχα τώρα κάτι συγκεκριμένο μπροστά μου θα σου έλεγα.

Αλλά όταν κάποιος παίζει ένα έργο, π.χ. μια σονάτα. Πιστεύεις ότι με τον τρόπο που έχει σχεδιάσει να παίζει, έχει στο νου του το τι θα ακολουθήσει μακροπρόθεσμα;

Ναι. Και πρέπει να τα λάβει όλα υπόψιν. Το δέσιμο, τα τρία μέρη, το tempo.

Ό,τι επαναλαμβάνεται μέσα σε ένα έργο πιστεύεις ότι πρέπει να παίζεται με τον ίδιο τρόπο;

Μερικές φορές ναι. Ειδικά στον Beethoven που οι σονάτες έχοαν μια πιο αυστηρή δομή θα έλεγα ότι πρέπει να παίζονται με τον ίδιο τρόπο. Στην επανέκθεσή ας πούμε νομίζω ότι δεν πρέπει να ξεφεύγουμε.

Αλλά σε άλλους συνθέτες;

Μεγαλύτερη ελευθερία. Ειδικά στους συνθέτες της ρομαντικής σχολής. (Α. Κανατσούλη)

Η δομή ενός έργου πιστεύετε ότι πρέπει να υπολογίζεται στην ερμηνεία και να τη δείχνει ο ερμηνευτής στον ακροατή;

Βεβαίως. Δηλαδή όταν κάποιος (συνθέτης) κάνει μια επανάληψη την κάνει για κάποιο λόγο. Δίνει βάρος σ' αυτό που έχει γράψει. Αν υπάρχει για παράδειγμα το A- B-A, η φόρμα γενικότερα του έργου, αυτό πρέπει να το εκφράσουμε. Αλλιώς θα είμαστε βαρετοί. Όταν μιλάμε μεταξύ μας και συζητάμε μισή ώρα για κάτι, λίγο πολύ γυρνάς γύρω από το ίδιο και απλά λες το ίδιο με διαφορετικούς τρόπους.

Η Μ. Εφραιμίδου θεωρεί αναγκαίο ο ερμηνευτής να μελετάει τη μορφή του έργου προετοιμάζοντας την ερμηνεία. Αυτό που πιστεύει ότι μπορεί να ποικίλει από ερμηνευτή σε ερμηνευτή είναι το αν ο τρόπος σκέψης του θα ξεινιά από τα μικρότερα τμήματα της μορφής (μοτίβα, μουσικές φράσεις) και θα κινείται προς τα μεγαλύτερα ή αν θα γίνεται το αντίστροφο. Ως προς αυτό δεν μπορεί να αποφανθεί, γιατί πιστεύει ότι οι έννοιες αυτές ωριμάζουν διαφορετικά στον κάθε ερμηνευτή.

Η μορφή του έργου –είτε μιλάμε για τα πιο χοντρά πράγματα, όπως η φόρμα, είτε για πιο στενά, όπως οι φράσεις και τα μοτίβα– είναι κάτι που ο ερμηνευτής πρέπει να σκέφτεται όταν μελετάει ένα έργο και να σκοπεύει να τα αναδείξει με την ερμηνεία;
Οπωσδήποτε. Οπωσδήποτε αυτό πρέπει να υπάρχει. Αλλά κάμια φορά αναρωτιέσαι: από τη λεπτομέρεια πάμε στο πιο μεγάλο, ή από το πιο μεγάλο, τη φόρμα πάμε στη λεπτομέρεια. Σ' αυτό ο καθένας έχει το δικό του τρόπο, επειδή πολλές φορές και αυτά τα στοιχεία ωριμάζουν. Κάνουν κάποια «φωλιά» μέσα μας και γίνονται κατανοητά μέσα από τη δουλειά.

Το στοιχείο που υπογραμμίζει ο Θ. Σωτηριάδης ως προς το ζήτημα αυτό είναι ότι η δομή πρέπει να ερμηνεύεται με τρόπο που να γίνεται αντιληπτή από τον ακροατή. Αυτό είναι κάτι που, όπως αναφέρθηκε και πιο πάνω, το επισήμανε και η Ε. Σαλάι, αλλά τόνησε και η Μ. Εφραιμίδου. Το ερώτημα που ακολούθησε και στους τρεις αυτούς καθηγητές είναι αν και με ποιον τρόπο η δομή γίνεται κατανοητή και σε έναν ακροατή που δεν είναι καταρτισμένος θεωρητικά γύρω από τα ζητήματα της μουσικής μορφής. Σε γενικές γραμμές και οι τρεις καθηγητές υποστηρίζουν ότι ο ακροατής διαισθητικά μπορεί να αντιληφθεί πολλά πράγματα, έστω και αν δε γνωρίζει ακροβείς όρους και τρόπους διατύπωσης, εφόσον μια ερμηνεία είναι καλή. Μπορεί να καταλάβει τις αλλαγές που

συντελούνται στον τρόπο ερμηνείας. Η Μ. Εφραιμίδου παρομοιάζει τον τρόπο που αντιλαμβάνεται ο ακροατής τη δομή ενός μουσικού έργου, με τον τρόπο που αντιλαμβάνεται και τη δομή ενός αρχιτεκτονικού έργου, χωρίς να διαθέτει τεχνικές γνώσεις.

Η δομή ενός έργου αναδεικνύεται μέσα από την ερμηνεία;

Θα πρέπει να αναδεικνύεται. Και θα πρέπει να γίνεται κατανοητή στον ακροατή. Να φτάνει στα αυτιά του καθαρή η δομή.

Και πώς γίνεται κατανοητή η δομή σε έναν ακροατή που δεν έχει μουσική παιδεία;

Αυτό είναι ένα ενδιαφέρον ζήτημα. Από τη μια πλευρά θεωρώ πως αυτό είναι δύσκολο να γίνει με όρους τους που εμείς καταλαβαίνουμε. Από την άλλη πλευρά, ακόμη και ο απαιδευτος ακροατής θα διαισθανθεί κάποιες δομικές αλλαγές. «Α, εκεί έπαιξε γρήγορα και μετά δημιουργήθηκε ένα άλλο κλίμα και μετά μας ξάφνιασε...» Απλοϊκές αναλύσεις και περιγραφές οι οποίες όμως έχουν μια βάση. Το πρόβλημα ξεκινάει από τον ερμηνευτή. Η ιδέα που υπάρχει να φύγει προς τα έξω με σαφήνεια. Έγκειται στον εκτελεστή να περάσει στον ακροατή αυτός ο μαγικός τρόπος με σαφήνεια και καθαρότητα. Και νομίζω ότι είναι ίδιον των καλών ερμηνευτών αυτό. Ακόμη και αν τα έργα δεν είναι πού καλά, να περνάν φυσικά καθαρά και κρυστάλλινα. Μετά είναι και το γούστο του κάθε ακροατή, αν του άρεσε ή δεν του άρεσε. Αλλά νομίζω ότι ένα βασικό χαρακτηριστικό ενός καλού ερμηνευτή είναι να κάνει σαφές το νόημα και το περιεχόμενο των μουσικών έργων. (Θ. Σωτηριάδης)

Και άρα είναι κάτι που θα το καταλάβει κάποιος που δεν ξέρει για παράδειγμα τι θα πει rondo;

Ναι, καταλαβαίνει πως πολλές φορές απολαμβάνεις αυτό το θέμα. Έρχεται και όταν το παίζεις πάντα με τον ίδιο τρόπο το καταλαβαίνει πολύ πιο καλά. Ένας μουσικός το καταλαβαίνει πιο εύκολα, αλλά και ένας που δεν ξέρει πάλι το καταλαβαίνει. Νομίζω δηλαδή ότι αυτό πρέπει να βγαίνει καθαρά. Και αν παίζουν δύο άτομα μαζί, ή σε ένα τρίο και παίζουν το ίδιο θέμα αυτό το θέμα πρέπει ακριβώς το ίδιο να ακούγεται. Δε γίνεται να πούμε «εγώ εδώ νιώθω ότι θέλω να παίξω

legato» και το άλλο όργανο να παίζει staccato. Αυτό είναι το πρώτο πράγμα στο οποίο πρέπει να συμφωνούν. (Ε. Σαλάι)

Και με μια καλή ερμηνεία αυτά γίνονται κατανοητά και στον ακροατή;

Βεβαίως, αν τα προσέχεις και έχεις ως σκοπό να τα δείξεις, ναι. Και καμιά φορά μπορεί τα ασήμαντα να τα κάνεις πιο σημαντικά από ό,τι είναι και να χάσεις τον κύριο στόχο και να μην το καταλαβαίνει (ο ακροατής) και «πέφτει» η φόρμα, χάνεται.

Ένας ακροατής που δεν ξέρει τι σημαίνει φόρμα ή δομή πάλι τα καταλαβαίνει;

Καταλαβαίνει, με το ένστικτο πιστεύω. Μπορεί να μην ξέρεις τι σημαίνει αρχιτεκτονική, όμως βλέπεις ένα κτίριο. Και αν πέφτει στα δεξιά το ταβάνι του ή το μπαλκόνι του είναι στραβό, καταλαβαίνεις ότι απλά δε σ'αρέσει. Υπάρχει ένα ένστικτο. Επειδή το πολύ ωραίο δε θέλει και πολύ γνώση για να το καταλάβεις. Εντάξει σε κάποια ειδικά πράγματα χρειάζεται και γνώση. Επειδή το κοινό πολλές φορές απλά εντυπωσιάζεται από το «ντύσιμο», τη φιγούρα πάνω στη σκηνή, τα τεχνικά πασάζ, από χέρια που σηκώνονται, από τα μαλλιά που τα ρίχνουν δεξιά αριστερά (...) (Μ. Εφραιμίδου)

Στο σημείο αυτό είναι καλό να γίνει μία επισήμανση. Όπως αναφέρεται εν μέρει και σε προηγούμενο σημείο της εργασίας (βλ. υποσημείωση 47) έχει διαπιστωθεί ότι παρά το γεγονός ότι ένα μεγάλο ποσοστό της θεωρητικής μελέτης της μουσικής έχει δώσει έμφαση στη σημασία της μακροδομής στη μουσική, υπάρχουν επιστημονική δεδομένα τα οποία αποδεικνύουν ότι οι ακροατές μένουν ανεπηρέαστοι από τα μακροδομικά χαρακτηριστικά ενός έργου. Συγκεκριμένα ο Jerrold Levinson έχει δείξει ότι οι ακροατές δεν αντιλαμβάνονται πολύπλοκες και εκτεταμένες δομές, αλλά επικεντρώνουν την προσοχή τους στις συνεχώς εξελισσόμενες λεπτομέρειες της *τρέχουσας* (current) μουσικής. Ο ακροατής κάθε στιγμή συγκρατεί ένα χρονικό διάστημα περίπου 6-10 δευτερολέπτων, ενώ οι μεγαλύτερες δομές αφρούν λειτουργίες της μνήμης, και σύμφωνα με τον Levinson η μνήμη των ακροατών δεν υποστηρίζει μία εκτεταμένης δομής «αρχιτεκτονική» (large-

scale architecture).⁹⁷ Σε μια παρόμοια τοποθέτηση ο N. Cook αναφέρει ότι η ερμηνεία ενός έργου δε γίνεται αντιληπτή ολικά και ότι υπάρχουν σημαντικές διαφορές ανάμεσα στον τρόπο που η μουσική περιγράφεται με θεωρητικούς όρους και στη μουσική εμπειρία των ακροατών.⁹⁸ Επομένως μπορεί να θεωρηθεί αμφισβητήσιμη η τοποθέτηση των καθηγητών ότι οι ακροατές αντιλαμβάνονται τη δομή ενός έργου. Ενδεχομένως όμως οι συγκεκριμένοι καθηγητές να μην αναφέρονται σε μια αίσθηση της δομής που πιστεύουν ότι χαρακτηρίζει τον ακροατή, αλλά σε μία αίσθηση συνοχής που επιθυμεί ο ακροατής να χαρακτηρίζει την ερμηνεία, η οποία δεν αποκλείεται από τα στοιχεία των ερευνών που περιγράφονται πιο πάνω.

⁹⁷ βλ. Clarke, *Listening to Performance*, στο Rink, *Musical Performance, a Guide to Understanding*, σ. 192

⁹⁸ βλ. Yeary, Mark Jerome, review στο Cook, Nicholas, *Music, Imagination and Culture*

4.5 Για την έννοια του ταλέντου και τους παράγοντες που καθορίζουν την ερμηνευτική ικανότητα

Ως προς το ζήτημα του ταλέντου και των παραγόντων που κατά τη γνώμη των ερωτηθέντων καθηγητών επηρεάζουν την ερμηνευτική ικανότητα, θα συναντήσει κανείς πολύ διαφορετικές τοποθετήσεις. Το σημείο στο οποίο συμφωνούν και οι πέντε καθηγητές είναι η πεποίθησή τους ότι το ταλέντο είναι μία έννοια που υφίσταται. Από κει και πέρα ο τρόπος με τον οποίο προσδιορίζουν το περιεχόμενο της έννοιας του ταλέντου, όπως και οι παιδαγωγικές αντιλήψεις τους γύρω από την έννοια αυτή ποικίλουν σημαντικά.

Μία άποψη που εκφράζεται ως προς το σε τι συνίσταται το ταλέντο ορίζει την ιδιότητα του ταλέντου ως ένα συνδυασμό ικανοτήτων. Αυτή η σύνθεση ικανοτήτων δεν είναι αυτός καθαυτός ο ορισμός του ταλέντου, αλλά ουσιαστικά ο τρόπος με τον οποίο αυτό γίνεται έκδηλο. Την άποψη αυτή συγκεκριμένα εκφάζουν η Α. Κανατσούλη και ο Ζ. Στέπιτς. Για την Α. Κανατσούλη το ταλέντο είναι κάτι διαγνώσιμο, ενώ για τον Ζ. Στέπιτς είναι κάτι πιο αφηρημένο.

Το ταλέντο είναι μια σύνθεση των ικανοτήτων. Της ακοής, της εξυπνάδας, της ευαισθησίας, της φαντασίας, της ανατομίας, της δυνατότητας συμπεράσματος. Όλα αυτά συμμετέχουν. Ακόμη συζητάμε για όλα αυτά σε ένα πρωτόγονο επίπεδο. Δεν υπάρχει κάτι που επιστημονικά να μπορεί να μας βοηθήσει για το τι είναι ταλέντο.
(Ζ. Στέπιτς)

Και πώς καταλαβαίνεις σε έναν μαθητή ότι το έχει; Ποια στοιχεία σου το δείχνουν;

Από την έκφραση, την άνεση στο παίξιμο κι από το ρυθμό.

Την αίσθηση δηλαδή του ρυθμού;

Ναι. Αυτό φαίνεται ακόμη και από ειδικά τεστ για την αίσθηση του ρυθμού και είναι κάτι που μπορείς να το διαπιστώσεις και σε αρχάρια παιδιά. (Α. Κανατσούλη)

Ο Θ. Σωτηριάδης, η Ε. Σαλάι και η Μ. Εφραιμίδου ως βασικό χαρακτηριστικό του ταλαντούχου μαθητή εντοπίζουν την εύκολη κατανόηση και δεκτικότητα μουσικών εννοιών χωρίς επίμονες υποδείξεις από την πλευρά του καθηγητή.

Και στη μουσική τι πιστεύετε ότι είναι το ταλέντο; Πώς το καταλαβαίνετε ότι ένας μαθητής έχει ταλέντο;

Χωρίς να δουλεύεις πολύ, πολύ εύκολα καταλαβαίνει μόνο του – επειδή εγώ διδάσκω πνευστά όργανα- το φύσημα, έχει ένα πολύ φυσιολογικό εύκολο φύσημα. Μπορεί να φτιάξει από μόνο του το παιδί καλό ήχο κάποιες στιγμές. Έχει καλό ρυθμό πιο εύκολα, καταλαβαίνει κομμάτια και μόνο του τραγουδάει χωρίς να πρέπει να διδάσκεις «εδώ κάνε levare» κλπ. Μόνο του μπορεί να εκφραστεί. Καταλαβαίνει κατευθείαν. (Ε. Σαλάι)

Και το ταλέντο σε τι συνίσταται –όταν κάποιος το έχει;

Όταν κάποιος το έχει συνίσταται στην εύκολη δεκτικότητα του μαθητή. Δεκτικότητα μουσικών εννοιών, έργων, πραγμάτων. Γενική υπάρχει μια δεκτικότητα και μια αποδοτικότητα σ' αυτό το πράγμα. (Θ. Σωτηριάδης)

Και αν έχετε έναν μαθητή από τι βλέπετε αν έχει ταλέντο ή δεν έχει ή αν έχει πολύ ή λίγο ταλέντο; Ποια στοιχεία σας το δείχνουν;

Υπάρχουν δυνατότητες διαφορετικού είδους. Μπορεί να υπάρχει στο μαθητή μια ευκολία ας πούμε, μια ευκολία τεχνική. Αυτό βέβαια πιστεύω δεν είναι ακόμη το ταλέντο. Είναι κάτι σημαντικό για την πορεία του καθενός, για να προοδεύσει. Υπάρχουν κάποια πράγματα που είναι καλό να τα έχει κανείς όλα μαζί.

(...)

Ρυθμός, μουσικότητα, τεχνική, ευλυγησία, αυτί... Το ταλέντο πώς να το ορίσεις;...Την παρατήρηση όταν την κάνεις στο παιδί που έχει ταλέντο την πιάνει εύκολά και μπορεί να δώσει και κάτι δικό του μέσα ή μπορεί να μην κάνει ακριβώς αυτό που του λες αλλά να ερεθιστεί από αυτό και να το κάνει διαφορετικά. Μπορεί να του δώσεις κάποιο ερέθισμα και να βγάλει κάτι δικό του. Μπορεί να μη συμφωνεί ο καθηγητής με το αποτέλεσμα και να του εξηγήσει μετά αν δεν κάνει κάτι σωστά και για πιο λόγο δεν συμφωνεί. Όμως έχει κάτι προσωπικό δικό του να δείξει. Στο πώς θα κάνει τη μουσική

φράση. Επειδή μπορείς να κάνεις τη μουσική φράση απλά με τυπικό τρόπο: «εδώ πιο δυνατά, εδώ πιο σιγά»...Κι όμως ο ένας το κάνει κάτι μηχανικό, μια κάπως μουσική φρασούλα, ενώ ο άλλος το κάνει ένα ζωντανό πράγμα που θέλει να πετάξει και ανεβάζει και εσένα μαζί. Θαυμάζεις αυτό που γίνεται. Δεν μπορείς να μην το προσέξεις.

(Μ. Εφραιμίδου)

Βέβαια η Μ. Εφραιμίδου τονίζει ότι, πέρα από τις επιμέρους ικανότητες και την εύκολη κατανόηση που χαρακτηρίζουν τον ταλαντούχο μαθητή, βασικό του χαρακτηριστικό είναι η ιδιαιτερότητα, η έντονη μουσική προσωπικότητα που κάνει το μαθητή να διαφοροποιείται και να γίνεται αξιοπρόσεχτος. Ένας μαθητής που δεν έχει αυτή την ιδιότητα θα πραγματοποιήσει την υπόδειξη του καθηγητή με έναν τρόπο πιο μηχανικό.

Ανεξάρτητα από το πώς ορίζουν την έννοια του ταλέντου οι πέντε καθηγητές, το ουσιώδες ερώτημα είναι αν τελικά το ότι αναγνωρίζουν την ύπαρξή του σημαίνει ότι το ταλέντο είναι κάτι ξεχωριστό, που εκπορεύεται από τη φύση, και μόνο όποιος το διαθέτει μπορεί να αναπτυχθεί μουσικά ή αν εν τέλει έχουμε να κάνουμε με ένα ζήτημα λέξεων και όρων και οι καθηγητές αναγνωρίζουν απλώς την ύπαρξη κάποιων δυνατοτήτων που μπορεί κάποιος να διαθέτει, αλλά από κει και πέρα, και κάποιος που δεν τις διαθέτει έχει τη δυνατότητα να προχωρήσει. Γιατί αυτό που παιδαγωγικά είναι καίριο δεν είναι τόσο το αν μία ιδιότητα θα χαρακτηριστεί από τον καθηγητή ως *ταλέντο* ή κάπως αλλιώς, αλλά μάλλον το πώς ο καθηγητής κατευθύνει τους μαθητές του βάσει αυτού του κριτηρίου.

Ο Ζ. Στέπιτς θεωρεί ότι μπορούν κάποιοι περιβαλλοντικοί παράγοντες να οδηγήσουν και τον μη ταλαντούχο μαθητή σε ένα καλό αποτέλεσμα, όμως πιστεύει ότι οι εξωτερικοί αυτοί παράγοντες –οι ευχάριστες συνθήκες, η πολλή μελέτη, η ψυχολογική υποστήριξη, όμως μια τέτοιας μορφής υποστήριξη είναι έξω από τη φύση του μαθητή, είναι τεχνητή. Θεωρεί ότι, αν κάποιος δε διαθέτει αυτή τη βάση, το ταλέντο, από τη φύση του, πρέπει να εντοπίσει τη δραστηριότητα για την οποία είναι προικισμένος από τη φύση και να ασχοληθεί με αυτήν. Πιστεύει μάλιστα ότι ο καθένας επιθυμεί αυτό για το οποίο έχει τις ικανότητες και δεν επιθυμεί πραγματικά κάτι για το οποίο δεν είναι προορισμένος.

Κάποιος που δεν το έχει σε μεγάλο βαθμό μπορεί να προχωρήσει κάνοντας περισσότερη προσπάθεια στην εξάσκησή του ή σε κάποιον άλλο τομέα;

Εγώ πιστεύω ότι ο άνθρωπος μπορεί να κάνει τα πάντα, αρκεί να είναι υγιής σωματικά και ψυχικά. Μπορούμε να πάρουμε ένα παιδί που εμείς πιστεύουμε ότι δεν έχει το ταλέντο –γιατί δεν μπορούμε να πούμε κάτι τέτοιο με απόλυτη σιγουριά- και να φέρουμε ψυχολόγους να του αναπτύξουν τη συναισθηματική έκφραση, να φέρουμε τους καλύτερους δασκάλους με τις καλύτερες μεθόδους, να του δώσουμε το καλύτερο όργανο... Τότε θα κάνουμε το παιδί αυτό να παίζει καλή μουσική. Αλλά αυτό το περιβάλλον δεν μπορείς να το οργανώσεις, γιατί απλά θα έχεις κάνει από ένα παιδί ένα άλλο παιδί. Γιατί δεν μπορείς να κάνεις από έναν άνθρωπο ο οποίος είναι γεννημένος για κάποια πράγματα, να τον κάνεις να γίνει κάτι άλλο. Επειδή είναι σαν να αναγκάζεις κάποιον να αγαπήσει κάτι που δεν μπορεί.

Και στην περίπτωση που το παιδί το επιθυμεί, αλλά δεν είναι τόσο προικισμένο από τη φύση όσο τα άλλα παιδιά;

Εγώ πιστεύω ότι ο άνθρωπος δεν μπορεί να θέλει κάτι το οποίο δεν μπορεί να κάνει. Πιστεύω ότι ένα παιδί που θέλει πολύ τη μουσική και δεν κάνει για αυτό το επάγγελμα, πρέπει να βρει έναν τρόπο να βρει τι είναι αυτό για το οποίο είναι φτιαγμένος και τότε θα σταματήσει να θέλει τόσο τη μουσική. Γιατί εκεί θα τα καταφέρει πάρα πολύ καλά. Γιατί ο στόχος του ανθρώπου είναι μπορεί να εκφράζεται με αυτό που κάνει. Μιλώντας, παίζοντας, σιάβοντας... Ο άνθρωπος θέλει να είναι καλός σε κάτι.

Μία παρόμοια άποψη, ότι δηλαδή ο καθένας είναι προορισμένος για μια διαφορετική δραστηριότητα, διατυπώνει και η Ε. Σαλάι. Θεωρεί πολύ σημαντικό για τον κάθε άνθρωπο, μουσικό και μη, να διακρίνει τι είναι αυτό στο οποίο έχει ταλέντο. Αυτό όμως που είναι αντιφατικό είναι ότι αναγνωρίζει ότι και κάποιος όχι τόσο ταλαντούχος μαθητής μπορεί με την επιμονή και τη μελέτη να φτάσει σε πολύ καλά αποτελέσματα. Μάλιστα η ίδια δηλώνει ότι συχνά προτιμά να συνεργάζεται με τους μετρίων δυνατοτήτων μαθητές.

Με τόσους μαθητές που έχουν περάσει από τα χέρια σας πιστεύετε ότι αυτό που λένε ταλέντο υπάρχει ή το αποτέλεσμα βγαίνει πιο πολύ από τη μελέτη η και από άλλους παράγοντες;

Αυτό είναι μια πολύ σημαντική ερώτηση...Διδάσκω πολλά χρόνια, 25 χρόνια. Κατάλαβα πως το ταλέντο βεβαία υπάρχει, αλλά μ' αρέσει

Πιο πολύ να δουλεύω με ένα παιδί που δεν είναι τόσο ταλαντούχο, με ένα μέτριο παιδί, γιατί αν είναι μέσα του όπως εγώ το θέλω παρακολουθεί περισσότερο τι θα πεις και μπορεί να φτάσει ένα πάρα πολύ καλό επίπεδο και πολλές φορές περνάνε και τα ταλέντα, γιατί τα ταλέντα ακούν πολλά καλά λόγια και μετά στο τέλος χάνονται. Αλλά πάλι είναι πολύ σημαντικό το να υπάρχει το ταλέντο. Δηλαδή πιο εύκολα δουλεύω με μερικά παιδιά. Αν για παράδειγμα δουλεύω πάνω στον ήχο σε ένα κομμάτι ένα παιδί με ταλέντο πολύ πιο εύκολα θα «το πιάσει», ενώ με ένα άλλο παιδί πρέπει να δουλέω πολύ περισσότερη ώρα. Είχα όμως πολλά παιδιά που ήταν μέτρια και πιστεύω ότι έφτασαν ένα πολύ καλό επίπεδο.

Εφόσον πιστεύετε ότι υπάρχει το ταλέντο ως έννοια τι ακριβώς πιστεύετε ότι μπορεί να είναι, πού πιστεύετε ότι οφείλεται; Υπάρχει από τη φύση;

Είναι κάτι που γεννιέται μαζί με το παιδί. Είναι μέσα του και κάθε άνθρωπος έχει ταλέντο σε κάτι και είναι πολύ σημαντικό στη ζωή ο καθένας να βρει το ταλέντο του.

Η Α. Κανατσούλη πιστεύει πως το ταλέντο είναι η βάση για την ανάπτυξη της ερμηνευτικής ικανότητας και πως όποιος δε διαθέτει αυτή τη βάση δεν μπορεί να προχωρήσει σε ένα πολύ υψηλό επίπεδο. Παρόλα αυτά θεωρεί πως, ενώ το ταλέντο είναι μια απαραίτητη προϋπόθεση, το ευνοϊκό περιβάλλον και κυρίως η ποσότητα και η ποιότητα της εξάσκησης συμβάλλουν σε πολύ μεγαλύτερο ποσοστό στην καλλιέργεια των ικανοτήτων του μαθητή. Ως προς την ποιότητα της άσκησης διευκρινίζει ότι δεν υπάρχει συγκεκριμένη μεθοδολογία που να μπορεί να εφαρμοστεί από τον κάθε μαθητή, αλλά ότι ο κάθε μαθητής πρέπει δοκιμάζοντας να διαπιστώσει ποιοι τρόποι τον βοηθούν. Επίσης θεωρεί πολύ σημαντική τη θετική διάθεση και τη συνειδητή μετοχή του μαθητή στη μελέτη, γιατί διαφορετικά το αποτέλεσμα θα είναι ανέκφραστο.

Το ταλέντο είναι κάτι που πιστεύεις ότι υπάρχει ως έννοια, ότι το βρίσκεις στους μαθητές;

Ναι. Είναι η βάση. Το βρίσκω. Η το 'χεις ή δεν το 'χεις.

Από κει και πέρα αν κάποιος δεις ότι δεν έχει αυτά τα στοιχεία τι πιστεύεις ότι μπορεί να καταφέρει;

Μπορεί να προχωρήσει, αλλά τα αποτελέσματα θα είναι μέτρια.

Και πόσο ρόλο πιστεύεις ότι παίζει το ταλέντο σε σχέση με άλλους παράγοντες, όπως πούμε η εξάσκηση που κάνεις, το περιβάλλον στο οποίο ζεις ή ακόμη και η σχέση με τον καθηγητή; Όλα παίζουν ρόλο. Και φυσικά αν η σχέση με τον καθηγητή είναι καλή θα βοηθηθεί πολύ περισσότερο το παιδί, θα κρατηθεί το ενδιαφέρον του παιδιού περισσότερο, οπότε θα μπορέσει να ασχοληθεί και πιο σοβαρά. Η εξάσκηση παίζει μεγάλο ρόλο. Για μένα είναι πάνω από το 50 % σίγουρα. Εγώ θα έλεγα ότι είναι 1 το ταλέντο, 9 το περιβάλλον, 90 η μελέτη. Αλλά για να μη γίνομαι υπερβολική λέω ότι η δουλειά η προσωπική καλύπτει πάνω από 50% της επιτυχίας.

Την μελέτη τη θεωρείς σημαντική ως προς την ποσότητα ή υπάρχουν και άλλοι παράγοντες;

Όχι, ως προς την ποιότητα. Χρειάζεται η ποσότητα αλλά μετράει και η ποιότητα, ο τρόπος που δουλεύει κανείς. Χρειάζεται δηλαδή να οργανωθούν οι μαθητές, να γίνονται μεθοδικοί, να διαλέξουν τρόπους εκμάθησης που θα τους βοηθήσουν και θα τους εξυπηρετήσουν περισσότερο. Για να μη χάνουν άσκοπα χρόνο.

Δηλαδή μπορεί να διαβάζεις για ώρες και να μην...

Να μην αποδίδεις. Σίγουρα όμως δεν μπορείς να φτάσεις στο επίπεδο του διπλώματος με δύο ώρες μελέτη την ημέρα.

Αυτοί οι τρόποι που είπες ότι πρέπει να βρουν οι μαθητές διαφέρουν από άνθρωπο σε άνθρωπο;

Βεβαίως. Δεν αποδίδουν όλοι με τους ίδιους. Και στα καθαρά τεχνικά ζητήματα ακόμη υπάρχουν τρόποι με τους οποίους άλλος μπορεί να αποδώσει και άλλος να «πεθάνει», να έχει το αντίθετο αποτέλεσμα.

Και πάνω σ' αυτό ο μαθητής δοκιμάζει;

Δοκιμάζει. Και ο καθηγητής δοκιμάζει μαζί. Είναι ορισμένα πράγματα που δεν μπορεί να τα προβλέψει. Όσο κι αν ξέρει καλά το παιδί. Γι' αυτό δεν ρέπει να γίνεται υπερβολικός όταν συστήνει κάτι. Κι αν ο μαθητής βρει τον τρόπο δεν πρέπει να αρκестεί μόνο σ' αυτόν πρέπει να ψάξει και αλλού. Να παρακολουθεί σεμινάρια, να συμβουλευτεί και άλλους καθηγητές. Δεν είναι ντροπή! Οι μαθητές δε μας ανήκουν. Ανήκουν στον εαυτό τους και στον κόσμο. Πρέπει να ψάχνουν και από κει πέρα να διαλέξουν Σίγουρα όμως, και αυτό το

θεωρώ σημαντικό, τον πραγματικό του εαυτό θα τον βρει ο μαθητής όταν πλέον απομακρυνθεί πλέον απο το δάσκαλο και καθήσει πλέον μόνος με τον εαυτό του.

Όταν ο ερμηνευτής βρει τους τρόπους που τον βοηθάν στη μελέτη αλλά μελετά χωρίς όρεξη, έχει αποτέλεσμα;

Θα έχει, δεν πάει χαμένο, αλλά είναι σαν φαγητό χωρίς αλάτι.

Και στη μουσική το αλάτι είναι τι;

Η έκφραση.

Μια διαφορετική στάση κρατά ο Θ. Σωτηριάδης, οποίος πιστεύει ότι το ταλέντο είναι μια πολύ βοηθητική ιδιότητα, αλλά δε θεωρεί ότι η απουσία της συνεπάγεται ανυπέρβλητη δυσκολία. Θεωρεί ότι ένας μαθητής που το επιθυμεί μπορεί να φτάσει σε ένα πολύ καλό επίπεδο. Δηλώνει μάλιστα πως κατατάσσει τον εαυτό του σ'αυτή την κατηγορία μαθητών. Θεωρεί επίσης ότι και η εργατικότητα και το ενδιαφέρον αποτελούν μορφές ταλέντου. Ως προς το πού αποδίδεται η ιδιότητα αυτή ο Θ. Σωτηριάδης κατονομάζει μία σύνθεση παραγόντων: θεωρεί ότι παίζει ρόλο η κληρονομικότητα, η ευφυία αλλά και παράμετροι που έχουν να κάνουν με το περιβάλλον του μαθητή.

Μετά τους μαθητές που έχεις γνωρίσει, πιστεύεις ότι το ταλέντο ως έννοια υφίσταται και από κει και πέρα, εφόσον υφίσταται ή όχι, πόσο παίζουν ρόλο άλλοι παράγοντες, όπως η εξάσκηση, το περιβάλλον, η σχέση με το δάσκαλο;

Κι αυτή είναι μια ωραία ερώτηση που τίθεται πάντα σε τέτοια ζητήματα. Έχει να κάνει με τη φιλοσοφία πάλι, γιατί, ποιος είναι ο ορισμός του ταλέντου; Και τι εννοούμε ως ταλέντο, μουσικό ταλέντο, ταλέντο της εργασίας, της υπομονής, της επιμονής, πάθος για κάτι; Τι είναι, ένα δώρο της φύσης; Σίγουρα υπάρχουν άνθρωποι που είναι προικισμένοι για τον α ή β λόγο. Αλλά σίγουρα υπάρχουν και άνθρωποι που δεν είναι προικισμένοι αλλά αγαπούν αυτό που κάνουν και δουλεύουν επίμονα σ'αυτό που κάνουν. Ταλέντο είναι και το να δουλεύεις πάνω σ'αυτό που κάνεις και να σε βασανίζει αυτό το πράγμα, να σε ταλαιπωρεί, με την καλή έννοια. Έχω μαθητές που είναι ταλαντούχοι και φοβερά τεμπέληδες. Το ένα αναιρεί το άλλο. Ένα δώρο με ένα μειονέκτημα. Ο καλύτερος συνδυασμός είναι να έχεις το ταλέντο και να είσαι και εργατικός, να αγαπάς αυτό που

κάνεις, να πιστεύεις σ' αυτό που κάνεις, να έχεις όραμα γι' αυτό που κάνεις- επίσης πολύ σημαντικό, το να έχεις στόχο δηλαδή. Γιατί υπάρχουν και εργατικά άτομα τα οποία κάπου χάνονται στο στόχο. Χρειάζεται και καλή καθοδήγηση από το δάσκαλο ή το γονιό. Είναι ένα σύνολο πραγμάτων τα οποία αναδεικνύουν την πορεία ενός καλλιτέχνη.

Άρα είναι κάποια νοητική ευκολία;

Εδώ έχουμε να κάνουμε με ψυχολογικές προσεγγίσεις. Αναμφίβολα έχουμε να κάνουμε με ευφύια, ένα είναι αυτό, αναμφίβολα μπορεί να έχει να κάνει με το περιβάλλον, αναμφίβολα μπορεί να έχει να κάνει και με κληρονομικότητα. Αλλά σε ποιο ποσοστό δεν μπορώ να πω. Μπορεί να είναι και λίγο από όλα, μπορεί και με ένα απ' όλα. Αλλά γενικά έχει να κάνει με αυτήν την πολύ απλή αποδοχή όλης αυτής της διαδικασίας. Η μαθησιακή διαδικασία βαίνει πάρα πολύ ομαλά.

Κάποιος ο οποίος δεν είναι ταλαντούχος μπορεί με την εξάσκηση και τη θέληση να φτάσει σε ένα πολύ καλό επίπεδο;

Αναμφίβολα. Και νομίζω ότι ανήκω σ' αυτήν την κατηγορία.

Η Μ. Εφραιμίδου έχει μια πιο ιδιαίτερη θέση. Θεωρεί σημαντικό το ρόλο που μπορούν να παίξουν οι συνθήκες με τις οποίες δουλεύει ο μαθητής. Επιπλέον, αναγνωρίζει ότι υπάρχουν και περιπτώσεις στις οποίες άνθρωποι με ταλέντο δεν αναπτύχθηκαν, όπως και άνθρωπο με λιγότερο ταλέντο έφτασαν σε ένα πολύ καλό επίπεδο. Παρόλα αυτά πιστεύει ότι το ταλέντο προσδίδει κάτι επιπλέον στην ερμηνευτική ικανότητα, όχι τόσο σε ένα αξιολογικό επίπεδο, όσο από την άποψη ότι δίνει κάτι ιδιαίτερο, κάτι ξεχωριστό που κεντρίζει ο ενδιαφέρον του ακροατή. Επίσης πιστεύει το ενδιαφέρον και η αγάπη του μαθητή εντάσσονται στην ιδιότητα του ταλέντου. Διαφορετικά ο μαθητής έχει απλώς *κάποιες ευκολίες*.

Το ταλέντο πιστεύετε ότι είναι κάτι που υπάρχει ως έννοια, υπάρχει στον άνθρωπο ή παίζουνε τελικά άλλα πράγματα ρόλο – όπως η εξάσκηση ας πούμε;

Υπάρχει. Φυσικά υπάρχει και όσο καλύτερο ταλέντο θα έχει κάποιος και σε όσο καλύτερες συνθήκες, τόσο το καλύτερο. Οι συνθήκες βοηθάνε πολύ στην ανάπτυξη του ταλέντου. Σου δίνουν το δρόμο,

ώστε γρήγορα να καταλάβεις, γρήγορα να μεγαλώσεις, γρήγορα να φουντώσει αυτό που έχεις. Όμως το ταλέντο αναμφισβήτητα υπάρχει.

(...)

Πιστεύετε ότι είναι κάτι που χαρίζεται από τη φύση ή παίζει ρόλο και το πόσο ενθουσιασμό θα δείξει το παιδί σ' αυτό που κάνει;

Κι αυτό παίζει ρόλο. Και συμβαίνει βέβαια πολλές φορές τα ταλαντούχα παιδιά να είναι και δύσκολα, από την άποψη ότι – τουλάχιστον από την εμπειρία μου- δε θέλουν πίεση για ακρίβεια στις παρατηρήσεις. Εξαρτάται βέβαια και από το παιδί και από τον άνθρωπο το πώς δέχεται μια παραπάνω προσπάθεια. Το ταλέντο παίζει μεγάλο ρόλο στο τελικό αποτέλεσμα. Η προσπάθεια παίζει μεγάλο ρόλο, όμως το ταλέντο είναι που δίνει κάτι παραπάνω. Και στις περισσότερες φορές το παιδί που έχει ταλέντο και αγαπάει τη δουλειά, και θέλει. Αλλιώς έχει απλά κάποιες δυνατότητες.

Πιστεύετε ότι ένας μαθητής που δεν έχει πολύ ταλέντο, αλλά θα αγαπήσει πολύ αυτό που κάνει και θα δουλέψει πολύ μπορεί να φτάσει πολύ ψηλά;

Τι εννοείς με το πολύ ψηλά;

Να φτάσει σε σημείο να παίζει πολύ καλά, να θέλουμε να τον ακούμε.

Εξέρω παραδείγματα ανθρώπων με πολύ ταλέντο που δεν έκαναν καριέρα, αν αυτό είναι το πολύ ψηλό.

Καλά στο θέμα της καριέρας παίζουν ρόλο και άλλα πράγματα που δεν έχουν σχέση με τον ίδιο τον άνθρωπο.

Ναι. Εξέρω ότι πολλές φορές φτάσανε πολύ ψηλά άνθρωποι με λιγότερο ταλέντο. Με την προσπάθεια και με το διάβασμα και με πολλή επιμονή και υπομονή. Όμως πάλι επιμένω ότι το ταλέντο είναι ένα άλλο πράγμα. Μιλάμε για το καλό ταλέντο. Όχι απλά για δυνατότητες, ευκολίες. Έχει ο άνθρωπος ταλέντο, έχει ο μουσικός ταλέντο. Είναι αυτό που μπορείς να πας (να ακούσεις) και να μαθαίνεις από αυτόν τον άνθρωπο, να ποτίζεσαι από αυτόν, είναι κάτι ξεχωριστό. Εξαρτάται βέβαια και ο καθένας ποια στοιχεία προτιμάει. Τι αναζητά πηγαίνοντας να ακούσει έναν τραγουδιστή, έναν βιολιστή, έναν πιανίστα, τσελίστα, μια ορχήστρα κλπ. Τι αναζητάς, τι σε αγγίζει: μια μουσική πληροφορία ή κάτι πολύ βαθύτερο. Τι αναζητάμε και εμείς οι μουσικοί, όταν γινόμαστε

ακροατές. Γινόμαστε και πολύ απαιτητικοί πολλές φορές βέβαια εμείς. Γιατί θέλουμε ο χρόνος που αφιερώνουμε για να μην ακούσουμε κάποια πράγματα να μην έχει πληροφοριακό χαρακτήρα μόνο. Θέλεις να μοιραστείς, θέλεις επικοινωνία. Και όποτε το έχεις αυτό επιστρέφεις ευτυχισμένος Για ώρες, για μέρες, για μήνες ακόμη και για χρόνια το θυμάσαι.

Η τοποθέτηση ενός καθηγητή οργάνου ως προς το ζήτημα του ταλέντου και γενικότερα των παραγόντων που επηρεάζουν την ανάπτυξη της ερμηνευτικής ικανότητας είναι εξαιρετικά σημαντική, γιατί σ' αυτή στηρίζεται όλη η καθοδήγηση που θα παρέχει στους μαθητές, καθώς και η ενθάρρυνση ή αποθάρρυνση των μαθητών για την ενασχόληση με την ερμηνεία. Σε κάθε περίπτωση τα πορίσματα των ερευνών είναι καλό να συγκρίνονται και να συνδυάζονται με τις τοποθετήσεις των καθηγητών, οι οποίες προκύπτουν ως αποτέλεσμα τριβής και διδακτικής εμπειρίας.

4.6. Προσωπικές αφηγήσεις και αναφορές στους καθηγητές

Ζητήθηκε από τους καθηγητές να καταθέσουν ελεύθερα τι θυμούνται έντονα από κάποιον ή κάποιους από τους δασκάλους τους. Ο σκοπός της ερώτησης αυτής ήταν κατά βάση να διαφανεί αφενός μια προσωπική στάση απέναντι στη διδασκαλία, η οποία να μη βασίζεται στη διδακτική εμπειρία, αλλά στην αντίστοιχη μαθητική και αφετέρου κάποιες πιθανές επιρροές που δέχτηκαν ή που ενδεχομένως προσπάθησαν να μη δεχτούν οι ερωτηθέντες καθηγητές από τους δικούς τους δασκάλους.

Η Ε. Σαλάι δηλώνει ότι κατά τη διάρκεια της διδασκαλίας πολύ συχνά θυμάται σκηνές από τη δική της καθηγήτρια και ότι θυμάται τον τρόπο διδασκαλίας και τις υποδείξεις της, τα οποία και εφαρμόζει συχνά. Δηλώνει δηλαδή βαθιά επηρεασμένη ως προς τον τρόπο που η ίδια διδάσκει, χωρίς αυτό όμως να γίνεται συνειδητά, αλλά μέσω της τυχαίας ανάμνησης στιγμών από τη μαθητική της εμπειρία.

Εσείς θυμάστε από τον εαυτό σας ως μαθήτρια κάτι από κάποιον δάσκαλο το οποίο εσάς σας σημάδεψε;

Βέβαια. Όλα, όλα! Και όπως διδάσκω, τότε μου έρχονται εικόνες. Λέω «α, να πώς μου το έλεγε εμένα αυτό η δασκάλα μου, αν έκανα αυτό το λάθος» ή αν θέλω κάτι να εξηγήσω στα παιδιά. Μου έρχονται πολλά πράγματα, πολλές εικόνες.

Η Α. Κανατσούλη διαφοροποιείται ως προς αυτό το θέμα. Θεωρεί πως ό,τι βοήθησε την ίδια ως μαθήτρια δεν το εφαρμόζει πάντα η ίδια στη διδασκαλία, γιατί πιστεύει πως τέτοια ζητήματα έχουν προσωπικό χαρακτήρα και πως ο κάθε μαθητής χρειάζεται ειδική μεταχείριση. Αυτή η ικανότητα του διδάσκοντα κατά την Α. Κανατσούλη καλλιεργείται με την πάροδο του χρόνου και την απόκτηση εμπειρίας. Δηλώνει μάλιστα ότι στην αρχή δυσκολευόταν να εφαρμόσει κάτι διαφορετικό από αυτό που είχε η ίδια γνωρίσει ως μαθήτρια. Αυτά που η ίδια έχει συγκρατήσει από τους καθηγητές της είναι η συνειδητή εργασία, η σκέψη πάνω στην ερμηνευτική διαδικασία, από την πρώτη της δασκάλα, και, από τον δεύτερό της δάσκαλο, αφενός τη μεταδοτική ικανότητα, όσον αφορά στα παιδαγωγικά θέματα, και η δυνατότητα εξωτερίκευσης των συναισθημάτων της, όσον αφορά στην ερμηνευτική διαδικασία. Από την πρώτη της δασκάλα, δηλαδή, πήρε μία

βασική αρχή και από το δεύτερο καθηγητή της κάποια επιπλέον στοιχεία που θεωρεί ότι συνετέλεσαν στην ολοκλήρωση της μουσικής της προσωπικότητας.

Η πρώτη μου καθηγήτρια μου έμαθε να σιέφτομαι, να μελετώ με μυαλό, όχι στην τύχη, να ελέγχω τι παίζω. Ο δεύτερός μου καθηγητής, στο εξωτερικό, με επηρέασε πιο πολύ στα παιδαγωγικά θέματα. Μου έμαθε πώς να μπορώ να μεταδίδω τις γνώσεις μου, το πάθος μου και γενικά όλα αυτά που χαρακτηρίζουν ένα μουσικό, αλλά βέβαια με βοήθησε πολύ και στην έκφραση. Μου έμαθε να εξωτερικεύω τα συναισθήματά μου.

Και στο έμαθε λεκτικά, με κάποιον άλλο τρόπο; Βοήθησε ως προσωπικότητα ή ως μουσικός;

Και ως προσωπικότητα και ως μουσικός. Και μου έδειχνε πράγματα και λεκτικά και με κινήσεις. Ακόμη και όταν σε χτυπήσει ο άλλος στον ώμο κατά τη διάρκεια ενός κομματιού, όταν ασκήσει πίεση στο σώμα σου, βοηθάει κι αυτό. Βοήθησε τουλάχιστον εμένα. Δεν μπορώ να μιλήσω για τους άλλους.

Είναι πράγματα τα οποία εσύ από και και πέρα τα εφαρμόζεις στους μαθητές σου;

Ανάλογα με το μαθητή. Είναι κάτι που πρέπει να ποροσέξει ένας νέος δάσκαλος, γιατί υπάρχουν κάποια παιδιά που δε δέχονται τη σωματική επαφή. Θέλουν να εκφραστούν αλλιώς.

Και, όταν κάτι που είχε βοηθήσει εσένα δε βοηθά κάποιον άλλον, δυσκολεύεται να βρεις αυτό που χρειάζεται ή δεν παίζει ρόλο το τι βοηθούσε εσένα ως μαθήτρια;

Στην αρχή δυσκολευόμουν. Τώρα μετά από κάποια χρόνια εμπειρίας άλλαξαν τα δεδομένα. Τώρα προσπαθώ να μπω στην ψυχολογία του μαθητή και να βρω άλλους τρόπους. Παράδειγμα απλό οι δακτυλισμοί. Όλα τα χέρια δεν είναι ίδια. Ένας μαθητής θα βοηθηθεί με τον α δακτυλισμό, ο άλλος με τον β. Γι' αυτό και πολλές φορές αφήνει το μαθητή να διαλέξει μόνος του. Και μετά βέβαια ελέγχω και το αποτέλεσμα, το οποίο βέβαια δεν μπορείς να το έχεις αμέσως. Οποιαδήποτε αλλαγή γίνει, είτε από την πλευρά του μαθητή είτε από την πλευρά του καθηγητή, χρειάζεται κάποιος χρόνος για να φανεί το αποτέλεσμα. Δεν μπορείς να το έχεις την ίδια στιγμή.

Στην ιδιαίτερη αντιμετώπιση που χρειάζεται κάθε μαθητής αναφέρεται και ο Ζ. Στέπιτς. Αυτό που αναφέρει είναι ότι ανάμεσα στις πολλές αναμνήσεις που έχει από τους καθηγητές του αυτό που έχει συγκρατήσει πιο έντονα είναι πεποίθηση ότι κάθε μαθητής προσφέρει μια ξεχωριστή διδακτική εμπειρία και ο τρόπος διδασκαλίας διαφοροποιείται σε κάθε καινούργιο μαθητή. Πιστεύει ότι ο δάσκαλος καλείται να βοηθήσει τον κάθε μαθητή να ακολουθήσει την προσωπική του πορεία με μοναδικό χρέος να τον οδηγήσει. Τονίζει πως δεύτερο συνθετικό της λέξης *παιδαγωγός* είναι το ρήμα *άγω*. Συνεπώς ο δάσκαλος είναι αυτός που απλώς καθοδηγεί καταθέτοντας τις γνώσεις του, ενώ ο μαθητής βοηθείται από την καθοδήγηση αυτή να μάθει μόνος του. Διαπιστώνει κανείς ότι ο Ζ. Στέπιτς απορρίπτει αφενός οποιαδήποτε μορφή μεθοδολογίας στη διδασκαλία και αφετέρου την άποψη που αντιμετωπίζει το μαθητή ως *tabula rasa* και τον καθηγητή ως το πρόσωπο που εμφυτεύει γνώσεις.

Υπάρχουν πολλά πράγματα αλλά το πιο σημαντικό που έχω μάθει είναι ότι κάθε φορά που έρχεται καινούργιος μαθητής, μαθαίνεις να διδάσκεις από την αρχή. Επειδή όλοι είμαστε τόσο διαφορετικοί. Όλοι λένε ότι ο δάσκαλος δίνει. Ο παιδαγωγός είναι αυτό που λέει η λέξη. «Άγω», οδηγώ, βάζω σε αυλάκι. Βάζω σε αυλάκι ένα παιδί. Όλοι είμαστε διαφορετικοί, δεν μπορούμε να μπούμε στο ίδιο αυλάκι. Άρα στην ουσία αυτό που έχουμε να κάνουμε εμείς σαν δάσκαλοι, κάθε φορά που έρχεται ένα καινούργιο παιδί, είναι να διαλέξουμε σε ποιο κανάλι θα πάει και να το οδηγήσουμε εμείς. Να του πούμε «Μπες μέσα και ακολουθήτα το δρόμο» και ο δρόμος είναι το να σου πω εγώ «αυτό κάνε έτσι, αυτό έτσι, αυτό έτσι». Δηλαδή στην ουσία εγώ μοιράζω τις γνώσεις μου. Αλλά μαθαίνει το παιδί μόνο του.

Θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ενισχυτικό προς αυτήν την κατεύθυνση αυτό που καταθέτει ο Θ. Σωτηριάδης ότι θυμάται έντονα από έναν από τους καθηγητές του. Αναφέρεται στην άποψη ότι η μουσική είναι κάτι πολύ απλό που υπάρχει μέσα στον άνθρωπο. Αυτό συνεπάγεται ότι η διδασκαλία είναι μία διαδικασία που ως αποτέλεσμα έχει ο μαθητής να συνειδητοποιήσει και να καλλιεργήσει αυτό που είναι *μέσα του* και όχι να μεταβιβάσει ο δάσκαλος μία ποσότητα δικών του γνώσεων. Επισημαίνει επίσης ο Θ. Σωτηριάδης ότι το ότι είναι κάτι απλό συχνά σημαίνει ότι είναι και δύσκολο. Το γεγονός

δηλαδή ότι κάτι είναι απλό δε συνεπάγεται ότι η διαδικασία εξοικείωσης μαζί του και η καλλιέργειά του δεν απαιτεί κόπο και χρόνο.

Το μόνο που φροντίζω να μην ξεχνώ πάντα είναι κάτι που μου έλεγε ο δάσκαλός μου στη Γαλλία: ότι η μουσική είναι ένα πολύ απλό πράγμα. Δεν είναι κάτι ξένο, έξω από μας. Υπάρχει μέσα μας. Είναι πολύ απλό πράγμα. Αλλά και τα απλά πράγματα είναι πολύ δύσκολα.

Στη διδασκαλία πιστεύεις ότι μοιάζεις με τους δασκάλους σου;

Ελπίζω να έχω πάρει όλα τα καλά τους και να έχω καταπολεμήσει όλα τα ελαττώματα τα δικά μου.

Η Μ. Εφραιμίδου αναφέρεται σε μία άλλη παράμετρο. Οι πιο δυνατές αναμνήσεις της είναι από την πρώτη της δασκάλα. Τη χαρακτηρίζει δυναμική προσωπικότητα και αναφέρει ότι εκτιμούσε τη σοβαρότητα με την οποία αντιμετώπιζε τη δουλειά της. Επίσης θεωρεί πολύ σημαντικό στοιχείο την ιδιαίτερη σημασία που έδινε στις συναυλίες, η οποία βοήθουσε τους μαθητές, παρά τη μικρή τους ηλικία, να βιώσουν τη συναυλία ως ένα ιδιαίτερο γεγονός. Τη συμπεριφορά αυτή έχει και η ίδια απέναντι στους μαθητές της. Αναφέρει πως αυτή η διαδικασία την άγγιζε, πιθανότατα επειδή και η ίδια αγαπούσε τη μουσική. Όλη αυτή η αναφορά της Μ. Εφραιμίδου στην πρώτη της δασκάλα θυμίζει την έρευνα των Davidson, Howe, Sloboda και Moore⁹⁹, στην οποία αναδείχθηκε η σημασία της σχέσης του μαθητή με τον πρώτο του δάσκαλο. Επιπλέον, η Μ. Εφραιμίδου αναφέρει πως θεωρεί τη σχέση δασκάλου-μαθητή ως μια πολύ ιδιαίτερη σχέση, η οποία καλλιεργείται μέσω της δημιουργικής συνεργασίας και η οποία έχει σημασία να είναι καλή. Τέλος, κάτι που αναφέρει είναι ότι η προσφορά μέσα στο μάθημα είναι αμφίδρομη, ότι δηλαδή δε διδάσκεται μόνο ο μαθητής από το δάσκαλο, αλλά συμβαίνει και το αντίστροφο. Εδώ βλέπει κανείς μία ακόμη μορφή διατύπωσης της άποψης ότι η διδασκαλία δεν είναι μία μονομερής εργασία, στην οποία ο δάσκαλος απλώς μεταδίδει γνώση. Για τη Μ. Εφραιμίδου η διδασκαλία είναι μία διαδικασία διάδρασης.

Υπάρχει κάτι που θυμάστε έντονα από κάποιο δάσκαλό σας και θέλετε να το αφηγησείτε, κάτι που σας σημάδεψε;

⁹⁹ βλ. κεφάλαιο 3.4

Δύσκολη ερώτηση... Δε θα έλεγα για κάποιο περιστατικό. Απλά για την πρώτη μου δασκάλα, χωρίς να θυμάμαι κάτι συγκεκριμένο, (θυμάμαι ότι) είχε πολύ σοβαρή σχέση με τη δουλειά της. Και θυμάμαι πάντα ότι αυτή η σοβαρότητα, αυτή η σοβαρή σχέση με τη δουλειά, με τις ειδηλώσεις, την προετοιμασία, στις πρόβες... Αυτό το κάτι μεγάλο, κάτι σοβαρό... Και αυτό πολύ με έκανε να ρθω κοντά της, μάλλον επειδή αγαπούσα κι εγώ τη μουσική και παρόλο που ήμουν μικρό παιδί με άγγιζε άλλο αυτό που ήταν κάτι διαφορετικό από την καθημερινότητα. Δεν ήταν απλά μια ειδήλωση που θα μαζευόμασταν κάποια παιδιά και θα κουβεντιάζαμε και θα περνούσαμε καλά. Ήταν κάτι ανώτερο. Κάτι μεγάλο. Αυτό πάντα με έβαζε σε πολύ ωραίο κλίμα. Το θυμάμαι. Και γι' αυτό πιστεύω ότι πάντα θυμάμαι αυτήν τη δασκάλα μου.

Αυτό το κρατήσατε κι εσείς ως δασκάλα.

Ναι ίσως, επειδή πολύ με άγγιζε αυτό το πράγμα. Επειδή ήταν και δυνατή γυναίκα και δύσκολη συγχρόνως...

Πιστεύετε ότι παίζει ρόλο στο αποτέλεσμα η σχέση που έχει ο δάσκαλος με το μαθητή;

Πιστεύω ότι από τη δουλειά περνάμε και στις ανθρώπινες σχέσεις. Επειδή η δουλειά αυτή είναι ένα μάθημα με προσωπικό χαρακτήρα. Γνωρίζονται καλύτερα και γίνεται μια σχέση πολύ έντονη. Στις περισσότερες φορές δημιουργείται μια καλή σχέση που σου μένει στη ζωή. Επειδή είναι ένα δέσιμο ψυχικό. Δίνεις και παίρνει ο μαθητής και ταυτόχρονα δίνει ο μαθητής και παίρνει ο καθηγητής. Με τη δημιουργία φτιάχνεται και η σχέση. Εγώ με τους μαθητές μου ξέρεις ότι είμαι πολύ κοντά...

Μέσα από τις διαφορετικές τοποθετήσεις που παρουσιάστηκαν μούν να βγουν δύο συμπεράσματα. Κατ' αρχάς διαπιστώνει κανείς πως ο καθένας από τους καθηγητές των συνεντεύξεων επισημαίνει πολύ διαφορετικής υφής γεγονότα ή καταστάσεις. Συνεπώς ο κάθε μαθητής επηρεάζεται έντονα σε διαφορετικά σημεία από τους δασκάλους του. Αυτό όμως που είναι χαρακτηριστικό σε όλες τις συνεντεύξεις είναι ότι και οι πέντε καθηγητές των συνεντεύξεων δείχνουν να είναι αρκετά επηρεασμένοι από τους δασκάλους τους και να επηρεάζεται και η προσωπική τους πορεία από τη δική τους μαθητική εμπειρία.

4.7 Σχόλια στη ρήση του Neuhaus και στη χρησιμότητα της γενικότερης καλλιτεχνικής παιδείας

Ο Heinrich Neuhaus επικρίνει τη στάση κάποιων συναδέλφων του, οι οποίοι πρεσβεύουν ότι είναι δάσκαλοι πιάνου κι όχι δάσκαλοι μουσικής. Σχολιάζει καυστικά ότι στην περίπτωση αυτή χρειάζεται και ένας επιπλέον δάσκαλος μουσικής που θα βοηθήσει τόσο το μαθητή, όσο και το δάσκαλο. Δε θεωρεί το μουσικό έργο ως ένα ωφέλιμο διδακτικό μέσο που προσαρμόζεται στις μαθησιακές ανάγκες των μαθητών, αλλά ως ένα έργο τέχνης το οποίο καλούνται να γνωρίσουν σε όλη την ποιότητά του οι μαθητές, σε όποιο επίπεδο σπουδών κι αν βρίσκονται. Η σπουδή της μουσικής δεν είναι κάτι στατικό για τον Neuhaus, αλλά κάτι ζωντανό, το οποίο εμπλουτίζεται μέσα από τις ιδιαιτερότητες του κάθε έργου, αλλά και του κάθε μαθητή ξεχωριστά.¹⁰⁰ Οι καθηγητές στις συνεντεύξεις κλήθηκαν να σχολιάσουν τη στάση του Neuhaus ότι ο δάσκαλος του πιάνο δε διδάσκει πιάνο, αλλά μουσική. Στις περιπτώσεις που ταυτιζόταν με τη θέση αυτή ζητήθηκε από τους καθηγητές να τοποθετηθούν ως προς το ζήτημα της αναγκαιότητας της γενικότερης καλλιτεχνικής παιδείας.

Με τη στάση αυτή του Neuhaus δείχνουν να συμφωνούν όλοι οι καθηγητές εκτός από τον Ζ. Στέπιτς. Ο κ. Στέπιτς θεωρεί τον εαυτό του ως δάσκαλο οργάνου. Δεδομένου ότι για τον ίδιο η μουσική ταυτίζεται με τη συναισθηματική έκφραση και ότι η ικανότητα για συναισθηματική έκφραση είναι κάτι που είτε θα υπάρχει εξαρχής στον άνθρωπο είτε όχι. Ο δάσκαλος του οργάνου λοιπόν δεν μπορεί να δείξει στο μαθητή κάτι που πρέπει να είναι έμφυτο, αλλά σαν μάστορας δείχνει στο μαθητή πώς θα χειριστεί το μέσο αυτής της μορφής συναισθηματικής έκφρασης, δηλαδή το όργανο. Είναι πάντως χαρακτηριστικό ότι ο Ζ. Στέπιτς, μένοντας σταθερός σε όλες τις τοποθετήσεις που κάνει, στην άποψή του ότι η ερμηνεία είναι στην ουσία μία μορφή επικοινωνίας μέσω των συναισθημάτων, δεν κάνει κάποια σαφή αναφορά στο ίδιο το μέσο της επικοινωνίας, δηλαδή στη μουσική. Έτσι δεν γίνεται ξεκάθαρη η διαφορά της μουσικής ερμηνείας από μία άλλη μορφή επικοινωνίας και, επομένως δεν γίνεται σαφής ο λόγος για τον οποίο επιλέγει κάποιος αυτή τη μορφή επικοινωνίας έναντι κάποιας άλλης.

¹⁰⁰ βλ. Neuhaus, σσ. 220-222.

Η μουσική λίγο πολύ δε διδάσκεται. Εγώ το είπα ότι η μουσική για μένα είναι συναισθηματική έκφραση. Δεν μπορείς να πεις σε κάποιον ότι θα του μάθεις πώς να εκφράζεται συναισθηματικά. Μπορείς να βοηθήσεις κάποιον, αλλά το πιο σημαντικό είναι: έχει αυτός κάτι μέσα του να δώσει; Εγώ μιλάω για τον εαυτό μου καθαρά σαν να είμαι μάστορας. Έρχεται ένα παιδί και εμένα η δουλειά μου είναι να το φτιάξω τεχνικά, να του δείξω πώς μπορεί να εκφραστεί με κάποιους τρόπους. Να του πω ότι αυτό ταιριάζει με αυτό το χαρακτήρα, αυτό με τον άλλο χαρακτήρα. Αλλά το πόσο θα δώσει το συναίσθημα το παιδί εξαρτάται από το παιδί. Δηλαδή, εφόσον η μουσική είναι συναισθηματική έκφραση, δεν του διδάσκω μουσική, του διδάσκω όργανο.

Οι υπόλοιποι καθηγητές που έδωσαν συνεντεύξεις δείχνουν μία άλλη στάση ως προς το θέμα αυτό. Πιο συγκεκριμένα, η Ε Σαλάι δεν χαρακτηρίζει το δάσκαλο του οργάνου ως μάστορα, αλλά ως γιατρό που καλείται να εντοπίσει το πρόβλημα του μαθητή και να του δείξει τον τρόπο αντιμετώπισής του. Ο τρόπος αυτός είναι τα επιμέρους τεχνικά ζητήματα του οργάνου. Από κει και πέρα όμως θεωρεί ότι ο κάθε δάσκαλος στην ουσία μπορεί μέχρι κάποιο σημείο να διδάξει και άλλα όργανα, μια και αντικείμενο διδασκαλίας στην ουσία δεν είναι το όργανο, αλλά η μουσική. Το αντικείμενο αυτό δεν αλλάζει από όργανο σε όργανο.

Γι' αυτό ένα πράγμα μπορώ να σου πω. Εγώ διδάσκω πολλά όργανα, όχι μόνο φαγκότο. Φαγκότο έχω τελειώσει, αλλά και εγώ νομίζω ότι η μουσική είναι μία. Ότι όργανο κι αν είναι, ίσως δεν πορώ να σου πω ως πούμε στο πιάνο κάποιες λετομέρειες για το πώς να κρατάς το χέρι σου, αλλά για το πώς να παίζεις το κομμάτι μπορώ να σε ετοιμάσω μέχρι το δίπλωμα, είμαι σίγουρη. Για κάθε όργανο η μουσική είναι ίδια. Δε διδάσκουμε όργανο. Υπάρχουν κάποιες λεπτομέρειες στο πιάνο που δεν μπορώ να σε βοηθήσω, αλλά μπορώ να σου πω τι θέλω να ακούσω. Επειδή όμως παίζω φαγκότο, με πιο μεγάλη ευκολία μπορώ στο δικό μου μαθητή να πω τι να κάνει. Γιατί νομίζω ότι ο δάσκαλος είναι ένας καλός γιατρός που πάντα «πιάνει» εκεί που πρέπει. Αν ένας καλός γιατρός δεν ξέρει τι πρόβλημα έχεις δεν μπορεί να σε γιατρέψει.

Παρομοίως τοποθετείται και η Μ. Εφραιμίδου η οποία θεωρεί ότι σαφώς και αντικείμενο διδασκαλίας είναι η μουσική. Πιστεύει πως οι έννοιες της μουσικής και του μουσικού είναι δύο πολύ υψηλές έννοιες. Το όργανο, και για τη Μ. Εφραιμίδου, είναι απλώς το μέσο του μουσικού. Ο δάσκαλος δε διδάσκει έναν απλό χειρισμό του μέσου αυτού, αλλά κάποιες βαθύτερες ιδέες οι οποίες καθοδηγούν το μαθητή ως ερμηνευτή. Ο πιανίστας –όπως και αντίστοιχα ο ερμηνευτής ενός άλλου οργάνου- πρέπει πρώτα να είναι μουσικός και μετά χειριστής του οργάνου του. Αυτό σημαίνει ότι η διδακτική διαδικασία πρέπει να εφοδιάζει τι μαθητή με ένα απόθεμα πολύ περισσότερων μουσικών ιδεών από αυτές που απαιτεί η απλή διεκπεραίωση ενός μεμονωμένου έργου.

Το πιάνο είναι ο τρόπος, είναι ο τρόπος που παίζεις. Από κει και πέρα υπάρχουν άλλες ιδέες που οδηγάνε τον πιανίστα. Πρώτα να είναι μουσικός και μετά πιανίστας. Μουσικός: Είναι μεγάλη έννοια.

Η Α. Κανατσούλη ερμηνεύει τη φράση του Neuhaus ως εξής. Ο μουσικός πρέπει πρωτίστως να ακούει. Χρειάζεται να ακούει μουσική από κάθε εποχή, όχι απαραίτητα έργα του οργάνου του, ώστε να είναι σε θέση να ακούει εσωτερικά, δηλαδή να φαντάζεται πως θα ήθελε το έργο που ερμηνεύει να ηχήσει. Ο καθηγητής πρέπει να παροτρύνει τα παιδιά να ακούν και να τα βοηθήσει να αγαπήσουν τη διαδικασία αυτή, όπως επίσης και να χρησιμοποιούν την ακρόαση ως αφορμή για σκέψη.

Πρέπει να ακούω. Για να παίζω πρέπει να μάθω να ακούω.

Και αυτό με ποιους τρόπους μπορείς να το εμφυσήσεις σε ένα μαθητή;

Κατ'αρχάς τα παιδιά που έχουν μουσική παιδεία από το σπίτι τους πρέπει έστω και για λίγο χρόνο να ακούνε κάποια κομμάτια, κάτι αντιπροσωπευτικό από κάθε εποχή. Δευτερον, ο μαθητής που μελετάν ένα κείμενο πρέπει να μην αρκούνται στο να παίζουν ξερες νότες. Να φανταστεί πώς θα πήγαινε αυτό το μέρος, να το τραγουδήσει... Κάτι που σημαίνει βέβαια ότι θα χρησιμοποιήσει και το μυαλό. Να υπάρχει το συναίσθημα. Ό,τι κάνει να το ακούει, μην το αφήνει ανεξέλεγκτο. Αλλά για να ακούσεις πρέπει συναισθηματικά να είσαι έτοιμος. Να μη γίνεται σαν υποχρέωση.

Ο Θ. Σωτηριάδης δείχνει σχεδόν να ταυτίζεται με τη φράση του Neuhaus. Βασισμένος στην προσωπική του εμπειρία, πιστεύει ότι ο μουσικός μπορεί να δεχτεί πολύ σημαντικά ερεθίσματα και από καθηγητές άλλων οργάνων, όπως επίσης και από άλλους καλλιτέχνες γενικότερα. Θεωρεί ότι ο τρόπος που κάποιος παίζει επηρεάζεται άμεσα από τον τρόπο ζωής του. Γι' αυτό και τον απογοητεύει η εικόνα μαθητών του που ασχολούνται με μουσικά ύφη που δε συνάδουν πορος το ύφος που οι ίδιοι ερμηνεύουν.

Αριετά φιλοσοφημένο. Μπορώ να πω ότι το δέχομαι. Πολλές φορές έχω μάθει πολύ σημαντικότερα πράγματα από ανθρώπους οι οποίοι δεν ήταν σαξοφωνίστες. Με έχουν ωφελήσει άνθρωποι που δεν ήταν σαξοφωνίστες. Μου έχουν δημιουργήσει μεγαλύτερο πεδίο, άνοιξαν το οπτικό μου πεδίο περισσότερο. Και για να το γενικεύσω, ακόμη και μη μουσικοί. Καλλιτέχνες γενικότερα. Ότι παίζουμε, αυτό και είμαστε. Αυτό επηρεάζει τα πάντα. Μπορεί να φαίνεται λίγο σνομπίστικο ή ελιτίστικο, αλλά ο τρόπος με τον οποίον τρως, ο τρόπος με τον οποίο κινείσαι, κοιτάς, διαβάζεις μέσες άκρες, αυτά καθορίζουν και το τι μουσική παίζεις. Αυτό που με σοιάρει πολλές φορές είναι ότι οι μαθητές μου είναι φαν μουσικών πραγμάτων, για να μην πω τώρα συγκεκριμένα πράγματα, τα οποία τα δικαιολογώ για την ηλικία των παιδιών, το περιβάλλον κλπ., αλλά το να εμμένεις σ' αυτά τα πράγματα είναι πραγματικά απογοητευτικό, όταν προσπαθείς να προσεγγίσεις τη μουσική. Μπορεί να φταίω εγώ ως δάσκαλος, μπορεί να φταίει ο γονιός, αλλά δεν παύει να είναι αποκαρδιωτικό. Το να προσπαθείς να μάθεις μουσική, να γίνεις μουσικός και να είσαι φαν πραγμάτων τα οποία αργά ή γρήγορα έρχεται το πλήρωμα του χρόνου και καταλαβαίνεις τις διαφορές, είναι και θέμα ωριμότητας...

Εδώ έρχεται στην επιφάνεια το δεύτερο σκέλος αυτού του ζητήματος, δηλαδή η χρησιμότητα της γενικότερης καλλιτεχνικής παιδείας για έναν ερμηνευτή. Ήδη ο Θ. Σωτηριάδης ομολόγησε πως ο ίδιος δέχτηκε σημαντικά ερεθίσματα και από άλλους καλλιτέχνες. Ο ίδιος δηλώνει πως παροτρύνει τους μαθητές του να δέχονται όσο το δυνατόν περισσότερα ερεθίσματα τόσο μουσικά, ακούγοντας δίσκους και ηγνάνοντας σε καλές αλλά και σε κακές συναυλίες, για να αποκτήσουν ένα διευρυμένο μουσικό

πεδίο, όσο και ευρύτερα καλλιτεχνικές. Η παιδευτική διαδικασία για το Θ. Σωτηριάδη δεν περιορίζεται μόνο στην ώρα του μαθήματος, αλλά ολοκληρώνεται με όλο τον τρόπο ζωής του μαθητή. Χωρίς τα ερεθίσματα αυτά ο μαθητής δεν μπορεί να ολοκληρωθεί ως ερμηνευτής. Το μάθημα θα τον βοηθήσει να είναι ένας καλός κάτοχος της τεχνικής του οργάνου, αλλά δε θα είναι επαρκές, ώστε ο μαθητής να έχει την καλλιέργεια που απαιτείται για να γίνει ένας καλός ερμηνευτής. Δηλαδή, παρόλο που στο μάθημα ο δάσκαλος δεν περιορίζεται σε μια απλή διδασκαλία της τεχνικής, τα επιπλέον μουσικά στοιχεία δύσκολα θα τα προσλάβει ένας μαθητής με περιορισμένους καλλιτεχνικά ορίζοντες.

Εσύ ως δάσκαλος φροντίζεις να δίνεις ερεθίσματα κι από άλλες τέχνες στους μαθητές, τους παροτρύνεις να παρακολουθούν τι γίνεται κι εκεί;

Προσπαθώ να κάνω ό,τι μπορώ για να δουν και μια άλλη όψη της ζωής και της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Επιμένω παρά πολύ στις συμβουλές στο να παρακολουθούν σεμινάρια κι από άλλους καθηγητές, να αγοράζουν δίσκους, βιβλία να πηγαίνουν σε συναυλίες - σε κακές συναυλίες, σε καλές συναυλίες, γενικά να ζουν λίγο έντονα όσον αφορά στο θέμα αυτό. Πάλι είναι αποκαρδιωτικό αυτό που συμβαίνει. Η διαδικασία η παιδευτική είναι μια ώρα μάθημα και μια ώρα θεωρία και από κει και μετά τίποτα... Ούτε ένα cd, ούτε μια συναυλία, τίποτα. Υπάρχουν λόγοι για όλα αυτά, δε φταίνε μόνο τα παιδιά. Είναι μια σωρεία πραγμάτων.

Πιστεύεις ότι ένας μουσικός που δεδέχεται ερεθίσματα από συναυλίες ή και γενικότερα άλλα καλλιτεχνικά ερεθίσματα, μπορεί να γίνει ένας άρτιος ερμηνευτής;

Άρτιος τεχνίτης μπορεί να γίνει. Έχω ενδοιασμούς για το άρτιος ερμηνευτής. Έτσι τουλάχιστον πιστεύω.

Η Α. Κανατσούλη θεωρεί τη γενικότερη καλλιτεχνική παιδεία ως σημαντικό, αλλά όχι αναγκαίο μέσο για ένα μουσικό. Επίσης θεωρεί πού σημαντικό ο μαθητής να ακούει διάφορα είδη μουσικής, γιατί έτσι ενδέχεται στην πορεία να διαπιστώσει ότι τον εκφράζει ένα μουσικό ύφος διαφορετικό από αυτό που αποτελεί το αντικείμενο των σπουδών του. Όπως δηλαδή πιστεύει ότι ένας μαθητής μετρίου ταλέντου δεν μπορεί να φτάσει σε ένα

υψηλό επίπεδο, έτσι πιστεύει και ότι ο κάθε μουσικός είναι κατά κάποιον τρόπο προορισμένος για ένα μουσικό ύψος, το οποίο καλείται να ανακαλύψει.

Η γενικότερη καλλιτεχνική παιδεία βοηθάει;

Βοηθάει, βέβαια βοηθάει.

Τα θεωρείς αναγκαία ή απλώς βοηθητικά ερεθίσματα για ένα μουσικό;

Βοηθητικά. Δε σημαίνει ότι ένας που δεν έχει τέτοιου είδους ερεθίσματα δεν μπορεί να προχωρήσει σ'αυτόν τον τομέα, αλλά σίγουρα αποκτά περισσότερο ενδιαφέρον. Χρειάζονται τα ερεθίσματα για να βρει το κάθε παιδί μέσα στο χώρο της μουσικής. Και μουσική δεν είναι μόνο η κλασική. Πρέπει να έχει ένα παιδί από παντού ερεθίσματα. Γιατί αν ο καλλιτέχνης δε βρει τη θέση του μέσα στο χώρο γίνεται άχρηστος μετά. Μπορεί να δει ότι δεν του πάει αυτό που κάνει. Μπορεί να 'χει όλες τις γνώσεις, αλλά να ασχοληθεί με ένα είδος διαφορετικό. Αλλά είναι πάλι σεβαστό.

Η Έ. Σαλάι δεν ανέπτυξε ιδιαίτερα τις απόψεις της πάνω στο ζήτημα αυτό. Θεωρεί όμως πολύ σημαντική τη βοήθεια που μπορεί να πάρει ένας μουσικός από τις άλλες τέχνες, ενώ κάνει μια ιδιαίτερη αναφορά στις παραστατικές τέχνες, κάτι που σημαίνει ότι θεωρεί σημαντική τη βοήθεια της σκηνικής δράσης στις τέχνες αυτές.

Και νόμιζετε ότι ο δάσκαλος του οργάνου είναι καλό να βοηθάει το μαθητή να παίρνει ερεθίσματα κι από άλλα όργανα ή και άλλες τέχνες; Νόμιζετε πως όλα αυτά βοηθάνε;

Σίγουρα. Νόμιζω πως όλα, και στο μπαλέτο, και στο θέατρο και στην η όπερα να παν τα παιδιά είναι πολύ σημαντικό. Έχουν πολλά να πάρουν. (Ε. Σαλάι)

Τέλος, η Μ. Εφραιμίδου φαίνεται να θεωρεί σχεδόν αυτονόητη τη σχέση ανάμεσα στη μουσική και τις υπόλοιπες τέχνες. Πιστεύει πως υπάρχουν πολλά κοινά σημεία και για το λόγο αυτό όλες οι τέχνες πλουτίζουν το μουσικό με επιπλέον ερεθίσματα. Αυτό είναι κάτι που ενδεχομένως να μη γίνεται συνειδητό από το μουσικό τη στιγμή που συντελείται, αλλά να πραγματοποιείται μια συνεχής καλλιέργεια η οποία βγάζει τους καρπούς της στην

πορεία. Από κει και πέρα όμως η Μ. Εφραιμίδου εντοπίζει ένα σημείο στο οποίο η μουσική διαφέρει από τις άλλες τέχνες και το οποίο πιστεύει ότι είναι και το δυνατό σημείο της μουσικής. Αυτό είναι το γεγονός ότι η μουσική έχει λιγότερο από κάθε άλλη τέχνη ένα συγκεκριμένο αντικείμενο ως μέσο, όπως είναι λόγου χάρη τα λόγια στην ποίηση ή το εικονιζόμενο αντικείμενο σε έναν πίνακα ζωγραφικής, αλλά παρόλα αυτά έχει τη δύναμη να γίνεται κατανοητή από ερμηνευτές και ακροατές. Τη δύναμή της αυτή η μουσική την οφείλει, σύμφωνα με τη Μ. Εφραιμίδου, στο γεγονός ότι παρέχεται μια ελευθερία ως προς τον τρόπο που θα δημιουργήσει ο ερμηνευτής με το υλικό που έχει και κατά συνέπεια χρέος του ερμηνευτή είναι να δημιουργεί κάθε φορά κάτι νέο και πάνω σ' αυτήν την ιδέα να δουλεύει. Ο ερμηνευτής καλείται δηλαδή, όπως είχε πει η κ. Εφραιμίδου και σε σημείο που εξετάστηκε νωρίτερα, να αντιμετωπίζει κάθε φορά το μουσικό έργο με μια *φρεσκάδα*. Η ελευθερία αυτή είναι για τη Μ. Εφραιμίδου ένα μοναδικό προνόμιο του μουσικού και γι' αυτό πιο πολύ από κάθε άλλη μορφή τέχνης μπορεί να αγγίζει διαφορετικούς ανθρώπους .

Παίζει ρόλο ο μαθητής να παίρνει ερεθίσματα και από άλλες τέχνες;

Ε, βέβαια. Επειδή υπάρχουν κοινά σημεία. Οι άλλες τέχνες μας πλουτίζουν. Το θέατρο, η ζωγραφική, η ποίηση, ή αρχιτεκτονική. Και ερεθίσματα παίρνεις και κάποια πράγματα τα κατανοείς πιο καλά. Μπορείς να συγκρίνεις, να βρίσκεις κοινά σημεία. Όπως η ιδέα της σκηνης. Μπορεί και να μην το καταλαβαίνεις αμέσως, όμως σιγά σιγά στην πορεία σου το καταλαβαίνεις. Όμως όποτε συγκρινόμαστε με τις άλλες τέχνες, η δική μας η δουλειά δεν είναι καθόλου συγκεκριμένη. Στην ποίηση θα διαβάσεις τα λόγια. Μπορεί να είναι δύσκολο να τα καταλάβεις, όμως υπάρχει αντικείμενο. Στο θέατρο, στο κτίριο, στον πίνακα υπάρχει κάτι συγκεκριμένο. Εδώ μιλάμε με διαφορετικά νοήματα, όμως τι γίνεται; Ο καθένας σε καταλαβαίνει. Και ο Γιαπωνέζος και ο Ρώσος και ο Αμερικανός... Χτυπάει η καρδιά του με τα ίδια πράγματα... Καταλαβαινόμαστε. Άρα ο άνθρωπος ως άνθρωπος έχει τις ίδιες αναζητήσεις και μέσα από την τέχνη αυτό περνάει. Και αυτό είναι το πολύ δυνατό σημείο της μουσικής. Έχει πολύ μεγάλη δύναμη ακριβώς γι' αυτό, επειδή δεν έχει κάτι συγκεκριμένο, μια συγκεκριμένη πρόταση που μεταδίδεται με

ακρίβεια. Επειδή ο καθένας έχει δική του αντίληψη, με την οποία ακούει και συμμετέχει. Έχει ελευθερία. Εσύ έτσι δημιουργήσες (με αυτό που άκουσες). Κάποιος άλλος δίπλα σου μπορεί να δει κάτι διαφορετικό. Όμως ο σκοπός είναι ο ίδιος για τον οποίο παίζουμε. Εσένα μπορεί να σε αγγίζει με τον ένα τρόπο, τον άλλον με τον άλλο, όμως ο καθένας κάτι παίρνει και λειτουργεί. Και γι' αυτό υπάρχει ο ερμηνευτής και γι' αυτό το λόγο δουλεύει μια ζωή. Για να κάνει κάτι καλύτερο, κάτι πιο ενδιαφέρον, κάτι όχι στατικό.

5. Επίλογος

Σκοπός της εργασίας αυτής ήταν η προσέγγιση ορισμένων βασικών ζητημάτων σχετικών με την έννοια και την πράξη της μουσικής ερμηνείας. Είναι μάλλον εμφανές ότι δεν υπήρξε κάποια πρόθεση να καταλήξει η εργασία στη διατύπωση συγκεκριμένων συμπερασμάτων για το καθένα από τα ζητήματα αυτά. Πρόθεσή μου ήταν η ανάπτυξη μιας προβληματικής γύρω από τις έννοιες, του μουσικού έργου, της ερμηνείας του, και της διδασκαλίας της ερμηνείας. Αυτό που κρίνεται ως αναγκαίο για όποιον ασχολείται με την ερμηνεία της μουσικής είναι ο προβληματισμός πάνω στα θέματα αυτά, κάτι που θα τον οδηγήσει σε μία καλύτερη κατανόηση του αντικειμένου με το οποίο ασχολείται. Συνεπώς η πιθανή χρησιμότητα της εργασίας αυτής δεν έγκειται στην τοποθέτηση πάνω στα συγκεκριμένα θέματα, αλλά στη συγκέντρωση και μελέτη κάποιων βασικών προσεγγίσεών τους.

Βάσει αυτού του σκεπτικού στην εργασία παρουσιάστηκαν αρχικά οι βασικές κατευθύνσεις στις οποίες κινούνται οι θέσεις που διατυπώνονται στα εξεταζόμενα ζητήματα. Αρχικά διαπιστώθηκε ότι είναι μάλλον δύσκολο να διατυπωθεί ένας πλήρης ορισμός της έννοιας της μουσικής ερμηνείας και ότι είναι μάλλον προτιμότερο να γίνεται μια σφαιρική εξέταση των βασικών προσεγγίσεων που γίνονται ως προς αυτήν. Επίσης εξετάστηκαν οι διαφορετικές προσεγγίσεις που γίνονται ως προς την έννοια του μουσικού έργου και τη σχέση έργου, ερμηνείας και παρτιτούρας, οι οποίες εν γένει κινούνται σε δύο βασικές κατευθύνσεις: όπως είδαμε, η μία θεωρεί την ερμηνεία ως μια αναπαραγωγή του έργου, και η άλλη αντιμετωπίζει κάθε μουσική ερμηνεία ως μία νέα δημιουργία έργου. Ακολούθησε η μελέτη της έννοιας της έκφρασης, για την οποία διαπιστώθηκε ότι είναι μία παράμετρος σημαντική στην ερμηνευτική διαδικασία και ότι συνίσταται σε συγκεκριμένα επιμέρους στοιχεία. Ως προς την αξιολόγηση της μουσικής ερμηνείας μπορεί κανείς να συμπεράνει ότι αφενός είναι μάλλον αδύνατο να υπάρξει μία αντικειμενική άποψη και αφετέρου ότι υπάρχουν μόνο κάποιες γενικές σταθερές που θεωρούνται ως απαραίτητες προϋποθέσεις για την εξασφάλιση της αριότητας της μουσικής ερμηνείας. Εξετάστηκε, τέλος, το ζήτημα του κατά πόσον οι μουσικές ηχογραφήσεις συνιστούν ερμηνείες και πρότυπα ερμηνείας ενός μουσικού έργου.

Ακολούθησε το κεφάλαιο στο οποίο έγινε αναφορά στα σχετικά με τη διδασκαλία της ερμηνείας ζητήματα. Ύστερα από μία μικρή ιστορική επισκόπηση στην οποία εξετάστηκε η θέση που κατείχε η μουσική ερμηνεία στα πλαίσια της μουσικής παιδείας, εξετάστηκε η

σχέση ερμηνείας και έργου, αυτή τη φορά ως προς τον τρόπο που ο ερμηνευτής προσεγγίζει σε καθαρά πρακτικό επίπεδο την παρτιτούρα. Διαπιστώθηκε ότι η στάση του κάθε ερμηνευτή ή του κάθε παιδαγωγού μπορεί να ποικίλει ανάλογα με τη στάση που παίρνει ως προς την έννοια του μουσικού έργου. Ως προς το ζήτημα της εργασίας πάνω στην ερμηνεία μπορεί κανείς να οδηγηθεί στο συμπέρασμα ότι σαφώς η ποσότητα της εξάσκησης παίζει σημαντικό ρόλο, αλλά και ότι είναι αναμφισβήτητη η σημασία της ποιότητας της άσκησης, στην οποία οδηγείται ο κάθε ερμηνευτής και ο κάθε παιδαγωγός ύστερα από δοκιμή και προσωπικό προβληματισμό. Το τελευταίο μέρος του κεφαλαίου αυτού αφορούσε την έννοια του ταλέντου, της οποίας η υπόσταση αμφισβητείται από την επιστημονική έρευνα. Παράλληλα αναδεικνύονται άλλοι σημαντικοί παράγοντες που ενδεχομένως επηρεάζουν την ερμηνευτική ικανότητα ενός μαθητή, παράγοντες που εντοπίζονται τόσο στον ίδιο το μαθητή όσο και στο περιβάλλον του.

Στη συνέχεια έγινε η παρουσίαση και η επεξεργασία των απόψεων που διατυπώνονται στις πέντε συνεντεύξεις από δασκάλους-ερμηνευτές. Ο σκοπός της διεξαγωγής των συνεντεύξεων ήταν να παρουσιαστεί ένα μικρό δείγμα των απόψεων που διατυπώνονται από τα πρόσωπα που, εκτός από τους μαθητές, αποτελούν τους κατεξοχήν φορείς της παιδαγωγικής της ερμηνείας.

Η διαδικασία τόσο της διεξαγωγής των συνεντεύξεων όσο και της επεξεργασίας τους είχε εξαιρετικό ενδιαφέρον, καθώς ο τρόπος με τον οποίο είθισται να έρχεται κανείς σε επαφή με τις απόψεις των καθηγητών οργάνων πάνω στο αντικείμενο που διδάσκουν είναι η επαφή με την ίδια την πράξη της διδασκαλίας. Συνεπώς μέσω των συνεντεύξεων δίνεται η ευκαιρία να διαπιστώσει κανείς πώς τοποθετούνται οι καθηγητές αυτοί εξετάζοντας το αντικείμενο της διδασκαλίας τους από απόσταση.

Κάτι που είναι χαρακτηριστικό στις συνεντεύξεις είναι ο σαφής προσανατολισμός των απαντήσεων των καθηγητών αποκλειστικά προς τους μαθητές που βρίσκονται ήδη σε ένα σχεδόν επαγγελματικό επίπεδο σπουδών ή αιόμη και στους ίδιους τους σολίστες. Ο προσανατολισμός αυτός υφίσταται σε συνδυασμό με μια αναφορά κατά βάση στο ίδιο το αντικείμενο της διδασκαλίας και λιγότερο στον ίδιο το μαθητή. Απουσιάζει δηλαδή η αναφορά στη διδακτική πράξη ως πράξη παιδαγωγική και παρουσιάζεται ως μια διαδικασία που ως στόχο έχει την εκμάθηση δεξιοτήτων, μια γνώση εκπορευόμενη από μια συγκεκριμένη πηγή, το δάσκαλο, με κατεύθυνση ένα συγκεκριμένο δέκτη, τον μαθητή-επίδοξο σολίστα. Είναι ελάχιστα τα παραδείγματα αναφοράς στον αρχάριο ή στον σχετικά προχωρημένο μαθητή (όπως για παράδειγμα η αναφορά της Μ. Εφραιμίδου

στη διαφορετική προσέγγιση που απαιτεί ο κάθε μαθητής ανάλογα με το επίπεδο σπουδών του όσον αφορά στη μελέτη της τεχνικής), ενώ η αναφορά αυτή ενδεχομένως να γίνεται σε συσχέτισμό με την προοπτική του μαθητή (όπως για παράδειγμα αναφορά της Α. Κανατσούλη σε ειδικά τεστ για την αίσθηση του ρυθμού που αναδεικνύουν την ύπαρξη ή την απουσία του ταλέντου και κατά συνέπεια προμηνύουν τη μελλοντική του πορεία ως ερμηνευτή).

Μία τέτοια μορφή προβληματική βέβαια είναι δυνατό να υφίσταται μόνο εφόσον ο δάσκαλος θεωρεί πως ο μαθητής, σε κάθε στάδιο της εκμάθησης του οργάνου, μπορεί και είναι αναγκαίο να σκέφτεται και να προβληματίζεται δημιουργικά πάνω στο αντικείμενό του. Στην περίπτωση αυτή, προϋπόθεση είναι πως η διδακτική διαδικασία δεν περιορίζεται στην συνεχή παροχή υποδείξεων από το δάσκαλο προς το μαθητή, αλλά αντιμετωπίζεται ως μία διαδραστική διαδικασία στην οποία ο δάσκαλος χρησιμοποιεί διδακτικές πρακτικές που οδηγούν το μαθητή στη δημιουργική διαδικασία του στοχασμού πάνω στο αντικείμενό του και πάνω στους τρόπους με τους οποίους μπορεί ο ίδιος να ερμηνεύει πιο επιτυχώς κάτι που βέβαια είναι δύσκολο να επιτευχθεί σε ένα προχωρημένο στάδιο, στο οποίο ο μαθητής έχει ήδη συνηθίσει σε ένα διαφορετικό τρόπο διεξαγωγής του μαθήματος.

Οι παρατηρήσεις αυτές βέβαια δεν πρέπει να εκληφθούν ως αρνητική κριτική του τρόπου σκέψης και πρακτικής των συγκεκριμένων καθηγητών. Γιατί δεν αποκλείεται ο περιορισμός των απαντήσεων στη συγκεκριμένη κατεύθυνση να οφείλεται στον περιορισμό των ερωτήσεων στη συγκεκριμένη θεματολογία. Είναι επίσης γεγονός ότι οι ερωτήσεις στις οποίες θα μπορούσαν να δοθούν απαντήσεις που να αφορούν και τους όχι προχωρημένους μαθητές, όπως για παράδειγμα οι ερωτήσεις που αφορούσαν στην έννοια του ταλέντου ή οι ερωτήσεις σχετικά με τις έννοιες της τεχνικής και της έκφρασης, έγιναν μετά από τις ερωτήσεις που αφορούσαν στην έννοια της ερμηνείας ή στη σχέση ερμηνείας και έργου, οι οποίες ενδέχεται ήδη να προδιέθεταν τον συνομιλητή να δίνει απαντήσεις που να αφορούν στον επαγγελματία ερμηνευτή. Οποσδήποτε και οι πέντε καθηγητές είναι καθηγητές ωδείου και όχι καθηγητές ακαδημίας και επομένως έρχονται σε επαφή με μαθητές όλων των επιπέδων. Συνεπώς οι απόψεις τους έχουν διαμορφωθεί βάσει μιας εμπειρίας από μαθητές όλων των επιπέδων σπουδών.

Σε κάθε περίπτωση οποιαδήποτε μελέτη σχετική με την ερμηνεία της μουσικής δεν μπορεί να την προσεγγίσει επαρκώς, όταν δεν συνδυάζεται με ταυτόχρονη πρακτική τριβή μ' αυτήν. Η ερμηνεία είναι μία διαδικασία πρακτική και η γνώση της δεν επιτυγχάνεται

μέσω περιγραφών και θεωρητικών προσεγγίσεων. Οποσδήποτε όμως η επιστημονική έρευνα μπορεί να σταθεί ως μία πολύτιμη βοήθεια στους μουσικούς ερμηνευτές και στους δασκάλους. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα που προκύπτει μέσα από τις συνεντεύξεις είναι ο τρόπος που φαίνεται πως προσεγγίζουν αρκετοί καθηγητές την έννοια του ταλέντου. Η άγνοια των πορισμάτων της επιστημονικής έρευνας ενδέχεται να οδηγήσει σε αντιλήψεις διαμορφωμένες αποκλειστικά από τις τοποθετήσεις που επικρατούν στο κοινωνικό περιβάλλον στο οποίο αναπτύσσεται και δημιουργεί ο καθένας. Έτσι οι τέσσερεις από τους πέντε καθηγητές διατύπωσαν ο καθένας με ένα διαφορετικό βαθμό απολυτότητας την άποψη ότι το ταλέντο είναι μια ιδιότητα που όταν κάποιος την έχει μπορεί να οδηγηθεί σε αποτελέσματα τα οποία δεν μπορεί να πετύχει κάποιος που δεν την έχει. Σε καμιά περίπτωση πάντως δεν μπορεί να αγνοηθεί η σημασία της διδακτικής αλλά και της καλλιτεχνικής εμπειρίας αυτών των ανθρώπων.

Η μελέτη της μουσικής ερμηνείας περιλαμβάνει πολλές παραμέτρους. Ο αριθμός των σχετικών ερευνών έχει αυξηθεί σημαντικά την τελευταία περίπου εικοσαετία. Στα πλαίσια της εργασίας αυτής έγινε φυσικά μια επιλεκτική παρουσίαση κάποιων μόνο ζητημάτων. Στον ελλαδικό χώρο βέβαια όχι μόνο δεν καλλιεργείται η έρευνα στον τομέα αυτό, αλλά είναι σημαντικές και οι ελλείψεις σε μεταφράσεις των αντίστοιχων ξενόγλωσσων εργασιών. Θα ήταν εξαιρετικά ωφέλιμες οι ενέργειες προς τις κατευθύνσεις αυτές, μια και στον ελλαδικό χώρο ο αριθμός των νέων ερμηνευτών και το αντίστοιχο ενδιαφέρον του κοινού έχει αυξηθεί σημαντικά.

6. Βιβλιογραφία

Benson, Bruce, *The Improvisation of Music Dialogue: A Phenomenology of Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, σσ.77-124

Clarke, Eric, *Generative Principles in Music Performance*, στο Sloboda, John, ed., *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation and Composition*, Oxford- New York, Oxford University Press, 2000 (1988) σσ. 1-26

Cook, Nicholas, *Music as Performance*, chapter 17 στο Clayton, Martin, Herbert Trevor and Middleton Rochard, ed., *The Cultural Study of Music- a Critical Introduction*, Routledge, 2002

Davidson, Jane, *The Social in Musical Performance* στο Hangreaves, David and North, Adrian, ed., *The Social Psychology of Music*, Oxford- New York- Tokyo, Oxford University Press, 1997, σσ. 209-226

Davidson, Jane, Howe, Michael and Sloboda, John, *Environmental Factors in The Development of Musical Performance Skill over the Life Span*, στο Hangreaves, David and North, Adrian, ed., *The Social Psychology of Music*, Oxford- New York- Tokyo, Oxford University Press, 1997, σσ. 188-207

Donnington, Robert, λήμμα *Interpretation* στο Stanle, Sadie, ed., *The New Grove Dictionar of Music and Musicians*, London, 1985 (1980) vol.9 σ.276

Elliot, David, *Music Matters: A New Philosophy of Music Education*, Oxford- New York, Oxford University Press, 1995

Gabrielsson, Alf, *Music Performance Research at the Millennium*, άρθρο στο *Psychology of Music*, Vol. 31 (3), σσ. 221-272, 2003

Gabrielsson, Alf, *Timing in Musical Performance and its Relations to Music Experience*, στο Sloboda, John, ed., *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation and Composition*, Oxford- New York, Oxford University Press, 2000 (1988) σσ.27-51

Goehr, Lydia, *Being True to the Work*, άρθρο στο *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 47:1, Χειμώνας 1989, σσ.55-67

Goldovitch Stan, *Musical Performance: A Philosophical Study*, London- New York, Routledge, 1998

Grossman, Morris, *Performance and Obligation*, στο Alperson, Philip, ed. *What is Music? An Introduction to the Philosophy of Music*, Pennsylvania, The Pennsylvania University Press, 1994 (1987) σσ. 257-281

Hamilton, Andy, *The Art of Recording and the Aesthetics of Perfection*, άρθρο στο *British Journal of Aesthetics*, vol43, No. 4, October 2003, σσ. 345-362

Levinson, Jerrold, *Evaluating Musical Performance*, άρθρο στο *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 21, No1, Άνοιξη 1987

Neuhaus, Heinrich, *Η Πιανιστική Τέχνη*, σε μετάφραση Κ. Νάσου και μουσική επιμέλεια έκδοσης Μ. Μαρκιέτου- Νάσου, Αθήνα, εκδ. Νάσος

O' Dea, Jane, "Phronesis" in *Musical Performance*, άρθρο στο *Papers of the Philosophy of Education Society of Great Britain*, April 26-28, 1992

O' Dea, Jane, *Virtue in Musical Performance*, άρθρο στο *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 27, No1, Άνοιξη 1993, σσ.51-73

Rapley, Timothy John, *The Art(fullness of open/ ended Interviewing: Some Considerations on Analysing Interviews*, άρθρο στο *Qualitative Research*, Vol. 1(3), 2001, σσ.303-323

Rink, John, ed., *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005 (1995)

Rink, John, ed., *Musical Performance: A Guide to Understanding*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003 (2002)

Roulston, Kathryn, de Marrais Kathleen, Lewis, Jamie B., *Learning to Interview in the Social Sciences*, άρθρο στο *Qualitative Inquiry*, Vol. 9 No4, 23, 2003, σσ. 643-668

Sloboda, John, *Music Performance: Expression and the Development of Excellence*, στο Aiello, Rita and Sloboda, John, ed., *Musical Perceptions*, Oxford- New York- Tokyo, Oxford University Press, 1994, σσ. 152-169

Sloboda, John, *The Performance of Music*, στο *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*, Oxford, Clarendon Press, 2000 (1985), σσ. 67-101

Sloboda, John and Davidson, Jane, *The Young Performing Musician*, στο Deliege, Irene and Sloboda, John, ed., *Musical Beginnings: Origins and Development of Musical Competence*, Oxford- New York, Oxford University Press, 2003 (1996) σσ. 171-190

Small, Christopher, *Musicking: A Ritual in Social Space*, Rideout, Roger, ed., *The Sociology of Music Education*, University of Oklahoma School of Music, σσ.1-12

Small, Christopher, *Musicking: The Meanings of Performance and Listening*, Hanover and London, Wesleyan University Press, 1998

Stuble, Eleanor, *Field Theory, Play and Music Education: Performance and The Art of Making Connections*, στο Rideout, Roger, ed., *The Sociology of Music Education*, University of Oklahoma School of Music, σσ. 13-21

Wolterstorff, Nicholas, *Towards an Ontology of Artworks*, άρθρο στο NOUS, IX (1975), σσ. 115-142

Yeary, Mark Jerome, review στο Cook, Nicholas, *Music, Imagination and Culture*, Oxford, Clarendon Press, 1990, στην ηλεκτρονική διεύθυνση home.unchicago.edu/~yeary/papers/mic.pdf

Παράρτημα- Συνεντεύξεις

1. Συνέντευξη με την καθηγήτρια φαγκότου κ. Έρικα Σαλάι

Όταν λέτε ότι κάποιος ερμηνεύει μουσική πώς το ορίζετε αυτό, τι λέτε ότι είναι μουσική ερμηνεία;

Για μένα είναι πάθος και ρυθμός μαζί

Είναι δηλαδή το πάθος και ο ρυθμός σε ένα συνδυασμό;

Ναι, ένας συνδυασμό που μαζί μου φέρνει πραγματικά το πώς ακούω τη μουσική. Είναι σημαντικό το πάθος, Αν κάποιος δεν μπορεί να παίζει με πάθος δεν θα βγει κάτι που θα θες να ακούσεις. Μαζί με το πάθος όταν υπάρχει σωστός ρυθμός, αυτό που βγαίνει είναι πολύ όμορφο.

Εσείς πού νομίζετε ότι βρίσκετε το έργο το μουσικό; Βρίσκετε για παράδειγμα στο χαρτί, βρίσκεται στο μυαλό του συνθέτη, στο μυαλό αυτού που ακούει, αυτού που παίζει;

Για μένα πρώτα είναι πολύ σημαντικό το πώς είναι μπροστά μου μια παρτιτούρα όπου ο συνθέτης έγραψε κάτι που είναι η δική του ιδέα. Τώρα εγώ που είμαι μουσικός και αυτό πρέπει να παίζω, αυτό το έργο, τότε βέβαια, πρέπει να είμαι πάρα πολύ σταθερή με αυτό που γράφει, πρέπει να δείχνω τη δική του γνώμη. Αλλά βέβαια πρέπει και τη δική μου προσωπικότητα να βάλω σαν καλλιτέχνης, το πώς εγώ σκέφτομαι. Αλλά νομίζω ότι αν το έργο είναι πολύ καλά γραμμένο και είναι καλός και ο μουσικός που προσπαθεί να το παίζει, εγώ νομίζω πως χωρίς να πει κάτι αυτός που έγραψε το κομμάτι, ο άλλος το καταλαβαίνει.

Πιστεύετε πως ανάλογα με το έργο και με το συνθέτη αλλού είμαστε πιο ελεύθεροι στον τρόπο που παίζουμε και αλλού πρέπει να είμαστε πιο κοντά σ'αυτό που είναι γραμμένο;

Εξαρτάται από το μουσικό είδος, ναι. Αν παίζουμε σύγχρονη μουσική, μουσική της εποχής που ζούμε, ε, εκεί νομίζω ότι πρέπει να παίζεις πολύ ακριβώς ό, τι γράφουν, δηλαδή πρέπει να παίζουμε πολύ προσεκτικά, αλλά η ρομαντική μουσική είναι που μπορεί να με αφήνει να παίζω πολύ πιο ελεύθερα, δηλαδή μπορώ περισσότερο να δώσω τον εαυτό μου. Γιατί, κάθε εποχή έχει το δικό της στυλ. Δηλαδή, εγώ πιστεύω, και έτσι προσπαθώ να διδάσκω και στα παιδιά μου, ότι κάθε εποχή, και η μπαρόκ εποχή και η κλασική εποχή έχει το δικό της στυλ στο παίξιμο, αν και παίζουμε τώρα με τα μοντέρνα όργανα, δεν παίζουμε με τα παλιά, γιατί εκείνο ήταν το «τέλειο», αλλά προσπαθώ να κρατήσω το στυλ του παιξίματος της εποχής. Η

ρομαντική είναι η μουσική στην οποία μπορώ να ξεφύγω περισσότερο, γιατί εκεί εκφράζεσαι περισσότερο.

Δηλαδή πιστεύετε ότι στο ρομαντισμό έχουμε μεγαλύτερη ελευθερία σε σχέση με την παρτιτούρα;

Ναι

Πιστεύετε ότι υπάρχει κάποια σχέση ανάμεσα σ' αυτό που λέμε «τεχνική» ενός οργάνου και σ' αυτό που λέμε έκφραση, μουσικότητα;

Εγώ, αν κρίνω ένα μουσικό εγώ, για μένα, πρέπει και τεχνικά να είναι πολύ καλό (η ερμηνεία), αλλά και με μουσικότητα μαζί. Δε μ'αρέσει το «ρομπότ»-παίξιμο. Από την πρώτη στιγμή όταν διδάσκω θέλω το παιδί να τραγουδάει στο παίξιμο.

Θεωρείτε ότι η τεχνική είναι ίδια όποιο στίλ θέλει να δώσει στη μουσική;

Όχι, όχι. Έχει όπως είπαμε και πριν και το μπαρόκ για παράδειγμα το δικό του στίλ και η κλασική μουσική. Για να δούμε ένα παράδειγμα, ας δούμε μόνο το στακάτο. Ξέρουμε πολύ καλά πως το στακάτο στο μπαρόκ παίζω πιο μεγάλο, περίπου τρία τέταρτα, ενώ στην κλασική μουσική παίζουμε το μισό και στο άλλο μισό κάνουμε παύση. Μόνο αυτό να δούμε, φαίνεται πως εντελώς αλλιώς πρέπει να παίζουμε μερικά πράγματα.

Πιστεύετε πως η έκφραση που δίνει κάποιος σε ένα έργο σχετίζεται με τη δομή του έργου; Δηλαδή με τον τρόπο που εκφραζόμαστε όταν παίζουμε δείχνουμε για παράδειγμα τη φόρμα σε μια σονάτα ή τις μουσικές φράσεις;

Αυτό φυσικά και πρέπει να γίνει. Όπως παίζουμε ένα θέμα, μετά πρέπει να το επαναλαμβάνουμε με τον ίδιο τρόπο. Αν έχω ένα θέμα rondo όπως θα το παίζω την πρώτη φορά το θέμα, έτσι θα το παίζω και κάθε φορά που θα ξαναρθεί, ώστε αυτός που ακούει να καταλαβαίνει καθαρά πως τώρα παίζουμε το ίδιο πράγμα. Δηλαδή η φόρμα είναι πολύ σημαντικό πράγμα.

Και άρα είναι κάτι που θα το καταλάβει κάποιος που δεν ξέρει για παράδειγμα τι θα πει rondo;

Ναι, καταλαβαίνει πως πολλές φορές απολαμβάνεις αυτό το θέμα. Έρχεται και όταν το παίζεις πάντα με τον ίδιο τρόπο το καταλαβαίνει πολύ πιο καλά. Ένας μουσικός το

καταλαβαίνει πιο εύκολα, αλλά και ένας που δεν ξέρει πάλι το καταλαβαίνει. Νομίζω δηλαδή ότι αυτό πρέπει να βγαίνει καθαρά. Και αν παίζουν δύο άτομα μαζί, ή σε ένα τρίο και παίζουν το ίδιο θέμα αυτό το θέμα πρέπει ακριβώς το ίδιο να ακούγεται. Δε γίνεται να πούμε «εγώ εδώ νιώθω ότι θέλω να παίζω legato» και το άλλο όργανο να παίζει staccato. Αυτό είναι το πρώτο πράγμα στο οποίο πρέπει να συμφωνούν.

Με τόσους μαθητές που έχουν περάσει από τα χέρια σας πιστεύετε ότι αυτό που λένε ταλέντο υπάρχει ή το αποτέλεσμα βγαίνει πιο πολύ από τη μελέτη η και από άλλους παράγοντες;

Αυτά είναι μια πολύ σημαντική ερώτηση...Διδάσκω πολλά χρόνια, 25 χρόνια. Κατάλαβα πως το ταλέντο βέβαια υπάρχει, αλλά μ'αρέσει πιο πολύ να δουλεύω με ένα παιδί που δεν είναι τόσο ταλαντούχο, με ένα μέτριο παιδί, γιατί αν είναι μέσα του όπως εγώ το θέλω παρακολουθεί περισσότερο τι θα πεις και μπορεί να φτάσει ένα πάρα πολύ καλό επίπεδο και πολλές φορές περνάνε και τα ταλέντα, γιατί τα ταλέντα ακούν πολλά καλά λόγια και μετά στο τέλος χάνονται. Αλλά πάλι είναι πολύ σημαντικό το να υπάρχει το ταλέντο. Δηλαδή πιο εύκολα δουλεύω με μερικά παιδιά. Αν για παράδειγμα δουλεύω πάνω στον ήχο σε ένα κομμάτι ένα παιδί με ταλέντο πολύ πιο εύκολα θα «το πιάσει», ενώ με ένα άλλο παιδί πρέπει να δουλέω πολύ περισσότερη ώρα. Είχα όμως πολλά παιδιά που ήταν μέτρια και πιστεύω ότι έφτασαν ένα πολύ καλό επίπεδο.

Εφόσον πιστεύετε ότι υπάρχει το ταλέντο ως έννοια τι ακριβώς πιστεύετε ότι μπορεί να είναι, πού πιστεύετε ότι οφείλεται; Υπάρχει από τη φύση;

Είναι κάτι που γεννιέται μαζί με το παιδί. Είναι μέσα του και κάθε άνθρωπος έχει ταλέντο σε κάτι και είναι πολύ σημαντικό στη ζωή ο καθένας να βρει το ταλέντο του.

Και στη μουσική τι πιστεύετε ότι είναι το ταλέντο; Πώς το καταλαβαίνετε ότι ένας μαθητής έχει ταλέντο;

Χωρίς να δουλεύεις πολύ, πολύ εύκολα καταλαβαίνει μόνο του –επειδή εγώ διδάσκω πνευστά όργανα- το φύσημα, έχει ένα πολύ φυσιολογικό εύκολο φύσημα. Μπορεί να φτιάξει από μόνο του το παιδί καλό ήχο κάποιες στιγμές. Έχει καλό ρυθμό πιο εύκολα, καταλαβαίνει κομμάτια και μόνο του τραγουδάει χωρίς να πρέπει να διδάσκεις «εδώ κάνε levare» κλπ. Μόνο του μπορεί να εκφραστεί. Καταλαβαίνει κατευθείαν.

Εσείς θυμάστε από τον εαυτό σας ως μαθήτρια κάτι από κάποιον δάσκαλο το οποίο εσάς σας σημάδεψε;

Βέβαια. Όλα, όλα! Και όπως διδάσκω, τότε μου έρχονται εικόνες. Λέω «α, να πώς μου το έλεγε εμένα αυτό η δασκάλα μου αν έκανα αυτό το λάθος» ή αν θέλω κάτι να εξηγήσω στα παιδιά. Μου έρχονται πολλά πράγματα πολλές εικόνες

Ο Heinrich Neuhaus κάπου είπε «εγώ δε διδάσκω πιάνο, διδάσκω μουσική». Πώς το βλέπετε εσείς αυτό;

Γι' αυτό ένα πράγμα μπορώ να σου πω. Εγώ διδάσκω πολλά όργανα, όχι μόνο φαγκότο. Φαγκότο έχω τελειώσει, αλλά και εγώ νομίζω ότι η μουσική είναι μία. Ό,τι όργανο κι αν είναι, ίσως δεν μπορώ να σου πω ας πούμε στο πιάνο κάποιες λεπτομέρειες για το πώς να κρατάς το χέρι σου, αλλά για το πώς να παίζεις το κομμάτι μπορώ να σε ετοιμάσω μέχρι το δίπλωμα, είμαι σίγουρη. Για κάθε όργανο η μουσική είναι ίδια. Δε διδάσκουμε όργανο. Υπάρχουν κάποιες λεπτομέρειες στο πιάνο που δεν μπορώ να σε βοηθήσω, αλλά μπορώ να σου πω τι θέλω να ακούσω. Επειδή όμως παίζω φαγκότο, με πιο μεγάλη ευκολία μπορώ στο δικό μου μαθητή να πω τι να κάνει. Γιατί νομίζω ότι ο δάσκαλος είναι ένας καλός γιατρός που πάντα «πιάνει» εκεί που πρέπει. Αν ένας καλός γιατρός δεν ξέρει τι πρόβλημα έχεις δεν μπορεί να σε γιατρέψει.

Και νομίζετε ότι ο δάσκαλος του οργάνου είναι καλό να βοηθάει το μαθητή να παίρνει ερεθίσματα κι από άλλα όργανα ή και άλλες τέχνες; Νομίζετε πως όλα αυτά βοηθάνε;

Σίγουρα. Νομίζω πως όλα, και στο μπαλέτο, και στο θέατρο και στην η όπερα να παν τα παιδιά είναι πολύ σημαντικό. Έχουν πολλά να πάρουν.

2. Συνέντευξη με την καθηγήτρια πιάνου κ. Αλέκα Κανατσούλη

Πώς θα όριζες την έννοια της μουσικής ερμηνείας;

Άρτια τεχνική, σταθερότητα, στο πνεύμα του συνθέτη, ευαισθησία, και τελικά βάζω την προσωπική μου σφραγίδα. Πρέπει να περάσουν δηλαδή όλα από το δικό μου το φίλτρο. Χωρίς όμως να απομακρύνομαι ούτε από την εποχή, ούτε από το πνεύμα του συνθέτη.

Και όλα αυτά, το πνεύμα της εποχής και του συνθέτη τα προσεγγίζεις με βάση μια ερμηνευτική παράδοση;

Όχι απαραίτητα, γιατί σε κάποιες εποχές χρησιμοποιούνταν και διαφορετικά όργανα και το αποτέλεσμα ήταν διαφορετικό.

Άρα το πνεύμα κάθε εποχής πώς το καταλαβαίνεις και πώς το δίνεις και στο μαθητή;

Προσπαθώ να το προσεγγίσω. Δεν μπορώ όμως να το αποδώσω έτσι, απόλυτα. Όλα κατά προσέγγιση και σύμφωνα με τις γνώσεις που έχουμε. Διαφορετικά τους κλασικούς, διαφορετικά τους ρομαντικούς, τους μοντέρνους...

Θεωρείς δηλαδή ότι υπάρχει μια δέσμευση στο να αποδώσεις την εποχή.

Σίγουρα.

Και για τις προθέσεις του συνθέτη όπως αποτυπώνονται στην παρτιτούρα; Θεωρείς ότι υπάρχει ένας βαθμός ελευθερίας και απροσδιοριστίας ως προς το πώς θα τις ερμηνεύσουμε;

Τι εννοείς προθέσεις του συνθέτη;

Αυτό που θέλει ο συνθέτης να ακουστεί θεωρείς ότι πρέπει να αναζητήσουμε να το βρούμε όταν ερμηνεύουμε;

Αν μπορούμε, γιατί όχι;

Κι ως βάση γι' αυτό έχουμε την παρτιτούρα;

...Αν και το θεωρώ λίγο απίθανο, γιατί οι εποχές αλλάζουν, η ψυχολογία αλλάζει

Οι εποχές σε σχέση με το συνθέτη και τον ερμηνευτή;

Ναι.

Πιστεύεις ότι υπάρχει ένας διαφορετικός βαθμός ελευθερίας σε ένα έργο, π.χ. με basso continuo και σε ένα σύγχρονο έργο;

Ναι, αλλά όχι με μεγάλη απόκλιση. Σίγουρα υπάρχει, γιατί, όπως είπαμε ο κάθε ερμηνευτής τα περνάει όλα μέσα από το προσωπικό του φίλτρο.

Άρα την παρτιτούρα πρέπει να τη σέβεσαι 100% σε ό,τι σου δείχνει;

Δε γίνεται 100%. Είναι ουτοπία. Προσπαθώ όσο μπορώ, δεν μπορώ να προσδιορίσω πόσο αλλά δε γίνεται.

Το έργο το μουσικό θεωρείς το βλέπουμε μέσα στην παρτιτούρα, το ακούμε την ώρα που παίζεται, υπάρχει μέσα στο μυαλό του συνθέτη, του ερμηνευτή, του ακροατή;

Το γνωρίζουμε την ώρα που ερμηνεύεται και μετά από ένα χρονικό διάστημα. Θα περάσει από διάφορα στάδια ο ερμηνευτής. Ο ακροατής είναι δέκτης και στον καθένα δημιουργείται μια διαφορετική εντύπωση ανάλογα με τα ακούσματα που έχει.

Άρα το έργο μόνο του μέσα σε μια παρτιτούρα θεωρείς ότι υπάρχει ως έργο ή μόνο ως μια αφορμή για ερμηνεία;

Σαφώς και υπάρχει και πρέπει να το σεβαστεί ο ερμηνευτής, αλλά θέλει κάποιο χρόνο για να το εμπεδώσει και να γίνει κτήμα του. Να το παίζει αβίαστα χωρίς δεύτερη σκέψη.

Σε ένα άλλο θέμα τώρα. Για την τεχνική και την έκφραση. Πιστεύεις ότι είναι δυο χωριστές έννοιες ή...

Αλληλένδετα είναι. Και θα πρέπει να καλλιεργούνται από τα πρώτα χρόνια της μουσικής παιδείας.

Θεωρείς ότι αν πάρουμε ότι έχουμε π.χ. ένα passage. Ανάλογα με τον τρόπο που θα θέλες να το ερμηνεύσεις η τεχνική θα είναι διαφορετική, θα χρησιμοποιήσεις διαφορετική τεχνική ανάλογα με την έκφραση που θέλεις να αποδώσεις;

Βέβαια. Όλα παίζουν ρόλο. Και το στήσιμο του χεριού, και ο τρόπος που θα το σκεφτείς, η δυναμική... Εξαρτάται από το τι ήχο θέλεις να βγάλεις.

Επομένως δεν υπάρχει αμμιγώς τεχνική δουλειά, αυτό που λέμε: «κάτσε και μελέτα τώρα τεχνικά»...

Θα βοηθήσει με κάποιον τρόπο στην ευελιξία, αλλά από κει και πέρα προσαρμόζεται στις απαιτήσεις του κομματιού. Αλλιώς θα χειριστείς τους αρπισμούς σε ένα ρομαντικό κομμάτι, αλλιώς στον Bela Bartok, αλλιώς σε έναν προκλασικό...

Από και και πέρα η έκφραση πιστεύεις ότι αναδεικνύει δομικά στοιχεία του έργου- είτε με την ευρεία έννοια τη μορφή είτε με την πιο στενή έννοια των φράσεων λόγου χάρη;
Την αναδεικνύουν και έτσι κι αλλιώς. (και με τους δυο τρόπους)

Ένα παράδειγμα μπορείς να σκεφτείς γι' αυτό;

Σε έργο;

Είτε σε έργο είτε σε κάτι πιο γενικό του τύπου ότι κάτι τέτοιο, θα το αναδείκνυα μ' αυτόν τον τρόπο.

Δεν μπορώ να μιλήσω γενικά. Το κάθε κομμάτι έχει την ιδιαίτερή του μεταχείριση. Αν είχα τώρα κάτι συγκεκριμένο μπροστά μου θα σου έλεγα.

Αλλά όταν κάποιος παίζει ένα έργο, π.χ. μια σονάτα. Πιστεύεις ότι με τον τρόπο που έχει σχεδιάσει να παίζει, έχει στο νου του το τι θα ακολουθήσει μακροπρόθεσμα;

Ναι. Και πρέπει να τα λάβει όλα υπόψιν. Το δέσιμο, τα τρία μέρη, το tempo.

Ό,τι επαναλαμβάνεται μέσα σε ένα έργο πιστεύεις ότι πρέπει να παίζεται με τον ίδιο τρόπο;

Μερικές φορές ναι. Ειδικά στην Beethoven που οι σονάτες έχουν μια πιο αυστηρή δομή θα έλεγα ότι πρέπει να παίζονται με τν ίδιο τρόπο. Στην επανένθεση ας πούμε νομίζω ότι δεν πρέπει να ξεφεύγουμε.

Αλλά σε άλλους συνθέτες;

Μεγαλύτερη ελευθερία. Ειδικά στους συνθέτες της ρομαντικής σχολής.

Το ταλέντο είναι κάτι που πιστεύεις ότι υπάρχει ως έννοια, ότι το βρίσκεις στους μαθητές;

Ναι. Είναι η βάση. Το βρίσκω. Ή το 'χεις ή δεν το 'χεις.

Και πώς καταλαβαίνεις σε έναν μαθητή ότι το έχει; Ποια στοιχεία σου το δείχνουν;

Από την έκφραση, την άνεση στο παίξιμο κι από το ρυθμό.

Την αίσθηση δηλαδή του ρυθμού;

Ναι. Αυτό φαίνεται ακόμη και από ειδικά τεστ για την αίσθηση του ρυθμού και είναι κάτι που μπορείς να το διαπιστώσεις και σε αρχάρια παιδιά.

Από κει και πέρα αν κάποιος δεις ότι δεν έχει αυτά τα στοιχεία τι πιστεύεις ότι μπορεί να καταφέρει;

Μπορεί να προχωρήσει, αλλά τα αποτελέσματα θα είναι μέτρια.

Και πόσο ρόλο πιστεύεις ότι παίζει το ταλέντο σε σχέση με άλλους παράγοντες, όπως ως πούμε η εξάσκηση που κάνεις, το περιβάλλον στο οποίο ζεις ή ακόμη και η σχέση με τον καθηγητή;

Όλα παίζουν ρόλο. Και φυσικά αν η σχέση με τον καθηγητή είναι καλή θα βοηθηθεί πολύ περισσότερο το παιδί, θα κρατηθεί το ενδιαφέρον του παιδιού περισσότερο, οπότε θα μπορέσει να ασχοληθεί και πιο σοβαρά. Η εξάσκηση παίζει μεγάλο ρόλο. Για μένα είναι πάνω από το 50 % σίγουρα. Εγώ θα έλεγα ότι είναι 1 το ταλέντο, 9 τομπεριβάλλον, 90 η μελέτη. Αλλά για να μη γίνομαι υπερβολική λέω ότι η δουλειά η προσωπική καλύπτει πάνω από 50% της επιτυχίας.

Την μελέτη τη θεωρείς σημαντική ως προς την ποσότητα ή υπάρχουν και άλλοι παράγοντες;

Όχι, ως προς την ποιότητα. Χρειάζεται η ποσότητα αλλά μετράει και η ποιότητα, ο τρόπος που δουλεύει κανείς. Χρειάζεται δηλαδή να οργανωθούν οι μαθητές να γίνονται μεθοδικοί, να διαλέξουν τρόπους εκμάθησης που θα τους βοηθήσουν και θα τους εξυπηρετήσουν περισσότερο. Για να μη χάνουν άσκοπα χρόνο.

Δηλαδή μπορεί να διαβάζεις για ώρες και να μην...

Να μην αποδίδεις. Σίγουρα όμως δεν μπορείς να φτάσεις στο επίπεδο του διπλώματος με δύο ώρες μελέτη την ημέρα.

Αυτοί οι τρόποι που είπες ότι πρέπει να βρουν οι μαθητές διαφέρουν από άνθρωπο σε άνθρωπο;

Βεβαίως. Δεν αποδίδουν όλοι με τους ίδιους. Και στα καθαρά τεχνικά ζητήματα ακόμη υπάρχουν τρόποι με τους οποίους άλλος μπορεί να αποδώσει και άλλος να «πεθάνει», να έχει το αντίθετο αποτέλεσμα.

Και πάνω σ' αυτό ο μαθητής δοκιμάζει;

Δοκιμάζει. Και ο λαθηγητής δοκιμάζει μαζί. Είναι ορισμένα πράγματα που δεν μπορεί να τα προβλέψει. Όσο κι αν ξέρει καλά το παιδί. Γι' αυτό δεν ρέπει να γίνεται υπέρβολικός όταν συστήνει κάτι. Κι αν ο μαθητής βρει τον τρόπο δεν πρέπει να αρκιστεί μόνο σ' αυτόν πρέπει να ψάξει και αλλού. Να παρακολουθεί σεμινάρια, να συμβουλευτεί και άλλους καθηγητές. Δεν είναι ντροπή! Οι μαθητές δε μας ανήκουν. Ανήκουν στον ευτό τους και στον κόσμο. Πρέπει να ψάχνουν και από κει πέρα να διαλέξουν Σίγουρα όμως, και αυτό το θεωρώ σημαντικό, τον πραγματικό του εαυτό θα τον βρει ο μαθητής όταν πλέον απομακρυνθεί πλέον από το δάσκαλο και καθήσει πλέον μόνος με τον εαυτό του.

Όταν ο ερμηνευτής βρει τους τρόπους που τον βοηθάν στη μελέτη αλλά μελετά χωρίς όρεξη, έχει αποτέλεσμα;

Θα έχει, δεν πάει χαμένο, αλλά είναι σαν φαγητό χωρίς αλάτι.

Και στη μουσική το αλάτι είναι τι;

Η έκφραση.

Εσύ θυμάσαι πράγματα από τους δασκάλους σου τα οποία να σε σημαδεύουν ακόμη και ως παιδαγωγό και ως μουσικό;

Ναι. Η πρώτη μου καθηγήτρια μου έμαθε να σκέφτομαι, να μελετώ με μυαλό, όχι στην τύχη, να ελέγχω τι παίζω. Ο δεύτερός μου καθηγητής στο εξωτερικό με επηρέασε πιο πολύ στα παιδαγωγικά θέματα. Μου έμαθε πώς να μπορώ να μεταδίδω τι γνώσεις μου, το πάθος

μου και γενικά όλα αυτά που χαρακτηρίζουν ένα μουσικό, αλλά βέβαια με βοήθησε πολύ και στην έκφραση. Μου έμαθε να εξωτερικεύω τα συναισθήματά μου.

Και στο έμαθε λεκτικά, με κάποιον άλλο τρόπο; Βοήθησε ως προσωπικότητα ή ως μουσικός;

Και ως προσωπικότητα και ως μουσικός. Και μου έδειχνε πράγματα και λεκτικά και με κινήσεις. Ακόμη και όταν σε χτυπήσει ο άλλος στον ώμο κατά τη διάρκεια ενός κομματιού, όταν ασκήσει πίεση στο σώμα σου, βοηθάει κι αυτό. Βοήθησε τουλάχιστον εμένα. Δεν μπορώ να μιλήσω για τους άλλους.

Είναι πράγματα τα οποία εσύ από κει και πέρα τα εφαρμόεις στους μαθητές σου;

Ανάλογα με το μαθητή. Είναι κάτι που πρέπει να προσέξει ένας νέος δάσκαλος, γιατί υπάρχουν κάποια παιδιά που δε δέχονται τη σωματική επαφή. Θέλουν να εκφραστούν αλλιώς.

Και όταν κάτι που είχε βοηθήσει εσένα δε βοηθά κάποιον άλλον, δυσκολεύεσαι να βρεις αυτό που χρειάζεται ή δεν παίζει ρόλο το τι βοηθούσε εσένα ως μαθήτρια;

Στην αρχή δυσκολευόμουν. Τώρα μετά από κάποια χρόνια εμπειρίας άλλαξαν τα δεδομένα. Τώρα προσπαθώ να μπω στην ψυχολογία του μαθητή και να βρω άλλους τρόπους. Παράδειγμα απλό οι δακτυλισμοί. Όλα τα χέρια δεν είναι ίδια. Ένας μαθητής θα βοηθηθεί με τον α δακτυλισμό, ο άλλος με τον β. Γι' αυτό και πολλές φορές αφήνει το μαθητή να διαλέξει μόνος του. Και μετά βέβαια ελέγχω και το αποτέλεσμα, το οποίο βέβαια δεν μπορείς να το έχεις αμέσως. Οποιαδήποτε αλλαγή γίνει, είτε από την πλευρά του μαθητή είτε από την πλευρά του καθηγητή, χρειάζεται κάποιος χρόνος για να φανεί το αποτέλεσμα. Δεν μπορείς να το έχεις την ίδια στιγμή.

Για τέλος ένα σχόλιο στη φραση: «Δε διδάσκω πιάνο, διδάσκω μουσική».

Πρέπει να ακούω. Για να παίζω πρέπει να μάθω να ακούω.

Και αυτό με ποιους τρόπους μπορείς να το εμφυσήσεις σε ένα μαθητή;

Κατ'αρχάς τα παιδιά που έχουν μουσική παιδεία από το σπίτι τους πρέπει έστω και για λίγο χρόνο να ακούνε κάποια κομμάτια, κάτι αντιπροσωπευτικό από κάθε εποχή. Δευτερον, ο μαθητής που μελετάν ένα κείμενο πρέπει να μην αρκιούνται στο να παίζουν ξερές νότες. Να

φανταστεί πώς θα πήγαινε αυτό το μέρος, να το τραγουδήσει... Κάτι που σημαίνει βέβαια ότι θα χρησιμοποιήσει και το μυαλό. Να υπάρχει το συναίσθημα. Ό,τι κάνει να το ακούει, μην το αφήνει ανεξέλεγκτο. Αλλά για να ακούσεις πρέπει συναισθηματικά να είσαι έτοιμος. Να μη γίνεται σαν υποχρέωση.

Η γενικότερη καλλιτεχνική παιδεία βοηθάει;

Βοηθάει, βέβαια βοηθάει.

Τα θεωρείς αναγκαία ή απλώς βοηθητικά ερεθίσματα για ένα μουσικό;

Βοηθητικά. Δε σημαίνει ότι ένας που δεν έχει τέτοιου είδους ερεθίσματα δεν μπορεί να προχωρήσει σ' αυτόν τον τομέα, αλλά σίγουρα αποκτά περισσότερο ενδιαφέρον. Χρειάζονται τα ερεθίσματα για να βρει το κάθε παιδί μέσα στο χώρο της μουσικής. Και μουσική δεν είναι μόνο η κλασική. Πρέπει να έχει ένα παιδί από παντού ερεθίσματα. Γιατί αν ο καλλιτέχνης δε βρει τη θέση του μέσα στο χώρο γίνεται άχρηστος μετά. Μπορεί να δει ότι δεν του πάει αυτό που κάνει. Μπορεί να 'χει όλες τις γνώσεις, αλλά να ασχοληθεί με ένα είδος διαφορετικό. Αλλά είναι πάλι σεβαστό.

3. Συνέντευξη με τον καθηγητή σαξόφωνου κ. Θεόφιλο Σωτηριάδη

Πώς θα όριζες την έννοια της μουσικής ερμηνείας;

Ερμηνεία είναι η προσπάθεια κατανόησης μιας μουσικής ιδέας, προσπάθεια να προσεγγίσουμε το λόγο για τον οποίο έγινε κάτι. Η προσωπική χροιά του μουσικού. Η ματιά με την οποία βλέπει ένας μουσικός εκτελεστής ένα ήδη καταγεγραμμένο έργο, μέχρι αυτό να γίνει βίωμα.

Το μουσικό έργο είναι αυτό που είναι καταγεγραμμένο στο χαρτί, είναι αυτό που παίζει ο συνθέτης ή μια ιδέα τοποθετημένη κάπου αλλού;

Είναι όλα αυτά μαζί. Είναι η σύνθεση -το έργο καταγεγραμμένο πάνω στο χαρτί, είναι η εκτέλεση, η ερμηνεία του και το πέρασμά του στο κοινό. Το πέρασμα μπορεί να σηματοδοτεί ενθουσιασμό ή απόρριψη. Το έργο γεννιέται στο μυαλό του συνθέτη, παίρνει ζωή από τον ερμηνευτή και υπάρχει χάρη στους ακροατές.

Και στην περίπτωση που σηματοδοτεί απόρριψη ποια είναι η θέση του έργου;

Εξακολουθεί να υπάρχει για το επόμενο κοινό.

Αλλά ένα έργο υπάρχει μόνο εφόσον ερμηνεύεται;

Πιστεύω ακράδαντα ότι το έργο υπάρχει εφόσον ηχούν οι νότες του.

Στην περίπτωση που κάποιος ερμηνεύει ένα έργο σε μια διαδικασία πρόβας, για παράδειγμα, αυτό συνιστά ερμηνεία;

Δεν μπορώ να είμαι αντίθετος ότι δε συνιστά ερμηνεία έργου, αλλά επειδή η μουσική έχει κάτι το τελετουργικό, χωρίς κοινό δεν υπάρχει τελετουργία. Δεν μοιράζει κανείς τίποτα για κανέναν. Αν το θεωρήσουμε από την άποψη ότι επιτελεί μια πράξη μπορεί μια πρόβα να είναι ερμηνεία, να σηματοδοτεί κάτι. Για μένα όμως πρέπει να υπάρχει και το κοινό.

Η ηχογράφηση;

Η ηχογράφηση είναι κάτι παραπλήσιο, με την έννοια ότι οι ακροατές δεν είναι παρόντες την ώρα της ερμηνείας και της εκτέλεσης, αλλά το αυτί θα το συλλάβει αυτό την ώρα που θέλει,

όποτε θέλει. Γίνεται η ηχογράφηση με σκοπό να φτάσει στα αυτιά κάποιου ανθρώπου αυτό το πράγμα. Απλά εί αι ένας βιομηχανοποιημένος τρόπος συναυλίας.

Ακόμη και αν ο ακροατής δεν το βιώνει με έναν τόσο τελετουργικό τρόπο, το ακούει για παράδειγμα την ώρα που κάνει κάτι άλλο;

Από τη στιγμή που τα πάντα έχουνε βιομηχανοποιηθεί ο ψηφιακός δίσκος είναι μια αντικατάσταση της ζωντανής συναυλίας. Σίγουρα όμως δέχομαι όμως ότι η ζωντανή συναυλία που έχει μέσα της την ερμηνεία και το κοινό είναι μουσικό έργο. Και το cd περιέχει μουσικά έργα. Είναι κάτι που έχει ερμηνευτεί, έχει αποτυπωθεί και περιμένει τον αποδέκτη του. Η στιγμή της προβας... και κείνη ενέχει ένα ψήγμα αυτής της κατάστασης αλλά απλά είναι σε πολύ πρωτογενές επίπεδο. Και γιατί το λέω αυτό; Μπορεί στην πρόβα να γίνουν πολλά μεγαλειώδη πράγματα που θα ενθουσιάσουν τον ίδιο τον ερμηνευτή και το συνθέτη ίσως αν είναι παρόν, αλλά η μαγεία έρχεται μέσα από το ίδιο το κοινό. Όσοι παίζουν μουσική το κατανοούν αυτό, ότι υπάρχει μια διάδραση.

Άρα δημιουργός του έργου δεν είναι αποκλειστικά ο συνθέτης, είναι και ο ερμηνευτής; Δημιουργός είναι ο συνθέτης. Απλά το έργο αυτό καθ' αυτό δεν υπάρχει χωρίς ερμηνευτή.

Και κατά πόσον ο ερμηνευτής έχει κάποιο χρέος στο να ανακαλύπτει τις προθέσεις του συνθέτη και να προσπαθή να τις πραγματοποιήσει, όπως επίσης και να ανταποκρίνεται σε αυτά που υποδεικνύει η παρτιτούρα;

Η σύνθεση να είναι κατ'αρχήν πολύ σαφής και συγκεκριμένη. Περιέχει σύμβολα και έναν κώδικα που οφείλει ο ερμηνευτής να τον αποκρυπτογραφήσει. Δεν μπορεί κανείς να πει αν θα βρίσκεται στο σωστό ή σε λάθος δρόμο, παρόλα αυτά αυτό θα κάνει. Θα δώσει ζωή σε αυτό το πράγμα. Οφείλει στα πλαίσια της πειθαρχίας της τέχνης και της ιστορίας της μουσικής να αναγνώσει το περιεχόμενο το έργου, να δει πού κινείται, για ποιο λόγο κινείται, να κάνει μια μικρή ανάλυση. Κατά τη γνώμη μου δεν μπορεί να κινείται αυθαίρετα. Από κει και πέρα έγκριεται στα χέρια του ίδιου του εκτελεστή το αν θα είναι κάτι απόλυτα πιστό και σεβαστό στο περιεχόμενο του έργου ή όχι.

Υπάρχει κάποιος βαθμός ελευθερίας στα έργα κάποιας εποχής ή κάποιων συνθετών από ότι στα έργα κάποιων άλλων συνθετών;

Νομίζω ότι κάθε έργο είναι πολύ συγκεκριμένο. Το αν αφήνει κάποια περιθώρια ελευθερίας εξαρτάται από την περίπτωση. Δεν ξέρω πόσο πιο ελεύθερο είναι ένα έργο του Bach από ένα έργο του Ξενάκη ή του Beriot ή ενός μινιμαλιστή συνθέτη. Αυτό που ξέρω σίγουρα είναι ότι πρέπει να διαβάσει σωστά το έργο για να είναι σίγουρος ότι δεν προχωρά σε υπερβολές. Κατ'αρχήν είναι η πειθαρχία.

Την οποία πώς τη βρίσκεις;

Τη βρίσκεις κατ'αρχάς μελετώντας σωστά το έργο, όλες τις οδηγίες του έργου, και του συνθέτη επίσης αν είναι ζωντανός και εξετάζοντας και γενικότερα το έργο του ίδιου συνθέτη.

Άρα και την ερμηνευτική παράδοση που υπάρχει γύρω από το έργο του;

Ναι.

Και στην περίπτωση που υπάρχουν πολύ ακραίες διαφορές στις διάφορες ερμηνείες, όπως για παράδειγμα στις ερμηνείες των έργων του Bach, παίζει ρόλο η προσωπική προτίμηση, το διάβασμα, τι;

Όλα αυτά, όπως επίσης και οι συνιστώσες οι χωροχρονικές. Χρονικές κυρίως. Αλλαγές των εποχών, αισθητικής. Ζούμε στο 2005 και ερμηνεύουμε έργα παλαιότερων εποχών. Το τι έγινε τότε και σε ποια πλαίσια είναι αναγκαστικά διαφορετικό από το τι συμβαίνει σήμερα. Ακόμη και τα χέρια μας είναι πιο δυνατά. Μπαίνουν απίστευτοι παράγοντες σε όλα αυτά που δεν μπορούν να είναι ίδιοι. Και να σου πω και κάτι άλλο; Όταν ακούω ερμηνείες που γενικά είναι αποδεικτές ως πιστές, ιστορικές ερμηνείες παλαιότερης μουσικής προσωπικά τις βλέπω με πού ενδιαφέρον αλλά μόνο εκεί.

Σαν ένα μουσειακό είδος;

Ακριβώς. Μ'αρέσει να είναι μουσική με την άποψη του σήμερα. Δεν ξέρω αν η προσέγγιση αυτή είναι καλή ή όχι, αλλά καθαρά μουσειακά με ενδιαφέρει και μόνο.

Σε ένα άλλο θέμα τώρα. Η τεχνική και η έκφραση τι σχέση έχουν; Είναι δύο ξεχωριστά πράγματα;

Η τεχνική είναι η βάση, η απαραίτητη προϋπόθεση. Χωρίς την τεχνική δεν μπορεί να υπάρξει η ερμηνεία. Μπορεί να έχω την καλύτερη δυνατή ερμηνεία στο μυαλό μου και στα αυτιά

μου, αν όμως δεν έχω πιάσει ποτέ στα χέρια μου σαξόφωνο δεν μπορώ να ερμηνεύσω, να τραγουδήσω.

Υπάρχει ως εργαλείο για μια ερμηνεία ή υφίσταται ως κάτι ξεχωριστό;

Ως εργαλείο. Και δε νομίζω ότι κανείς πρέπει να μελετά τεχνικά και μετά να ερμηνεύει. Όλα αυτά ενυπάρχουν ταυτόχρονα. Γίνονται από την πρώτη στιγμή. Κι αυτό συμβουλεύω και στους μαθητές μου.

Στη διδασκαλία η τεχνική είναι κάτι που πάντα είναι ίδιο για το για το ίδιο μέρος ανεξάρτητα από το πώς θα αποδώσεις το κομμάτι μουσικά ή διαφοροποιείται;

Νομίζω ότι η τεχνική είναι μία. Θα παιχτεί είτε έτσι είτε αλλιώς με τον ίδιο τρόπο. Από κει και πέρα εφόσον μπορεί κανείς να αντιμετωπίσει τεχνικά ένα κομμάτι θα πρέπει στη συνέχεια, ή για την ακρίβεια ταυτόχρονα να το δει και μουσικά. Το πρόβλημα δεν είναι αν θα παιχτούν πεντε δέκατα έκτα στην ταχύτητα τάδε. Το πρόβλημα είναι αυτό που θα παιχτεί να ακουστεί μουσικά. Έχει μεγάλη διαφορά αυτό. Είναι σαν να συγκρίνεις κάποιον που μιλά απρόσωπα και άψυχα αλλά με άψογη γραμματική και συντακτικό, με έναν που κάνει κάποια λάθη, αλλά έχει μια πειθώ, έχει μια ζεστασιά ο τρόπο με τον οποίο μιλάει. Έτσι είναι για μένα.

Στη μελέτη τα βλέπεις ξεχωριστά;

Ταυτόχρονα. Φυσικά πάντοτε υπάρχουν κάποια σημεία τεχνικής τα οποία πρέπει να δεις ξεχωριστά και με περισσότερη προσοχή και μελέτη, αλλά οπωσδήποτε ταυτόχρονα τα μελετάς. Και φυσικά χρειάζεται και μια μεθοδολογία.

Η οποία είναι σταθερή ή ποικίλει;

Είναι σταθερή. Ξεκινάς να μελετάς ένα έργο από όλες του τις πλευρές.

Αλλά ανάλογα με τις ανάγκες του ο κάθε ερμηνευτής μπορεί σε όποια πλευρά να δώσει περισσότερο;

Ο κάθε ερμηνευτής γνωρίζει καλά τις αδυναμίες του και τα προτερήματά του και ξέρει τον τρόπο με τον οποίο αυτά θα τα αντιμετωπίσει και θα ερμηνεύσει τελικά σωστά. Αλλά αυτό είναι υποκειμενικό. Είναι καθαρά ατομικό θέμα.

Η δομή ενός έργου αναδεικνύεται μέσα από την ερμηνεία;

Θα πρέπει να αναδεικνύεται. Και θα πρέπει να γίνεται κατανοητή στον ακροατή. Να φτάνει στα αυτιά του καθαρή η δομή.

Και πώς γίνεται κατανοητή η δομή σε έναν ακροατή που δεν έχει μουσική παιδεία;

Αυτό είναι ένα ενδιαφέρον ζήτημα. Από τη μια πλευρά θεωρώ πως αυτό είναι δύσκολο να γίνει με όρους τους που εμείς καταλαβαίνουμε. Από την άλλη πλευρά, ακόμη και ο απείδητος ακροατής θα διαισθανθεί κάποιες δομικές αλλαγές. «Α, εκεί έπαιξε γρήγορα και μετά δημιουργήθηκε ένα άλλο κλίμα και μετά μας ξάφνιασε...» Απλοϊκές αναλύσεις και περιγραφές οι οποίες όμως έχουν μια βάση. Το πρόβλημα ξεκινάει από τον ερμηνευτή. Η ιδέα που υπάρχει να φύγει προς τα έξω με σαφήνεια. Έγινε στον εκτελεστή να περάσει στον ακροατή αυτός ο μαγικός τρόπος με σαφήνεια και καθαρότητα. Και νομίζω ότι είναι ιδίον των καλών ερμηνευτών αυτό. Ακόμη και αν τα έργα δεν είναι πού καλά, να περνάν φυσικά καθαρά και κρυστάλλινα. Μετά είναι και το γούστο του κάθε ακροατή, αν του άρεσε ή δεν του άρεσε. Αλλά νομίζω ότι ένα βασικό χαρακτηριστικό ενός καλού ερμηνευτή είναι να κάνει σαφές το νόημα και το περιεχόμενο των μουσικών έργων.

Ως προς την καλή και την κακή ερμηνεία υπάρχει μια αντικειμενική αλήθεια;

Όχι...

Ή έστω κάποιες σταθερές;

Οι ακροατές μπορεί να αποφανθούν, ο δημιουργός και οι κριτές σε διαγωνισμούς. Με άλλα λόγια το κοινό.

Ο ερμηνευτής;

Κοίταξε, ο ερμηνευτής σίγουρα γνωρίζει καλύτερα από τον καθέβα τι προσέγγιση έχει κάνει στο έργο. Αυτό δε νομίζω ότι έχει και μεγάλη σημασία. Σημασία έχει τι απήχηση θα έχει στο κοινό.

Και πώς καταλαβαίνεις ότι έπαιξες καλά, είναι απλά από ένα συναίσθημα ή μπορείς να πεις «κατάφερα αυτό, αυτό κι αυτό»;

Κατ'αρχήν ως ερμηνευτής έχεις πάντα στο μυαλό σου την ιδεατή ερμηνεία. Από κει και πέρα είναι και η διάθεση με την οποία ερμηνεύεις βασικά, αφού έχεις κάνει όλη την προεργασία. Η διάθεση, η στιγμή, η συνεργασία —όταν μιλάμε για σύνολα.

Μετά τους μαθητές που έχεις γνωρίσει, πιστεύεις ότι το ταλέντο ως έννοια υφίσταται και από κει και πέρα, εφόσον υφίσταται ή όχι, πόσο παίζουν ρόλο άλλοι παράγοντες, όπως η εξάσκηση, το περιβάλλον, η σχέση με το δάσκαλο;

Κι αυτή είναι μια ωραία ερώτηση που τίθεται πάντα σε τέτοια ζητήματα. Έχει να κάνει με τη φιλοσοφία πάλι, γιατί, ποιος είναι ο ορισμός του ταλέντου; Και τι εννοούμε ως ταλέντο, μουσικό ταλέντο, ταλέντο της εργασίας, της υπομονής, της επιμονής, πάθος για κάτι; Τι είναι, ένα δώρο της φύσης; Σίγουρα υπάρχουν άνθρωποι που είναι προικισμένοι για τον α ή β λόγο. Αλλά σίγουρα υπάρχουν και άνθρωποι που δεν είναι προικισμένοι αλλά αγαπούν αυτό που κάνουν και δουλεύουν επίμονα σ' αυτό που κάνουν. Ταλέντο είναι και το να δουλεύεις πάνω σ' αυτό που κάνεις και να σε βασανίζει αυτό το πράγμα, να σε ταλαιπωρεί, με την καλή έννοια. Έχω μαθητές που είναι ταλαντούχοι και φοβερά τεμπέληδες. Το ένα αναιρεί το άλλο. Ένα δώρο με ένα μειονέκτημα. Ο καλύτερος συνδυασμός είναι να έχεις το ταλέντο και να είσαι και εργατικός, να αγαπάς αυτό που κάνεις, να πιστεύεις σ' αυτό που κάνεις, να έχεις όραμα γι' αυτό που κάνεις- επίσης πολύ σημαντικό, το να έχεις στόχο δηλαδή. Γιατί υπάρχουν και εργατικά άτομα τα οποία κάπου χάνονται στο στόχο. Χρειάζεται και καλή καθοδήγηση από το δάσκαλο ή το γονιό. Είναι ένα σύνολο πραγμάτων τα οποία αναδεικνύουν την πορεία ενός καλλιτέχνη.

Και το ταλέντο σε τι συνίσταται -όταν κάποιος το έχει;

Όταν κάποιος ότι έχει συνίσταται στην εύκολη δεκτικότητα του μαθητή. Δεκτικότητα μουσικών εννοιών, έργων πραγμάτων. Γενική υπάρχει μια δεκτικότητα και μια αποδοτικότητα σ' αυτό το πράγμα.

Άρα είναι κάποια νοητική ευκολία;

Εδύ έχουμε να κάνουμε με ψυχολογικές προσεγγίσεις. Αναμφίβολα έχουμε να κάνουμε με ευφυΐα, ένα είναι αυτό, αναμφίβολα μπορεί να έχει να κάνει με το περιβάλλον, αναμφίβολα μπορεί να έχει να κάνει και με κληρονομικότητα. Αλλά σε ποιο ποσοστό δεν μπορώ να πω. Μπορεί να είναι και λίγο από όλα, μπορεί και με ένα απ' όλα. Αλλά γενικά έχει να κάνει με αυτήν την πολύ απλή αποδοχή όλης αυτής της διαδικασίας. Αη μαθησιακή διαδικασία βαίνει πάρα πολύ ομαλά.

Κάποιος ο οποίος δεν είναι ταλαντούχος μπορεί με την εξάσκηση και τη θέληση να φτάσει σε ένα πολύ καλό επίπεδο;

Αναμφίβολα. Και νομίζω ότι ανήκω σ' αυτήν την κατηγορία.

Από τους δασκάλους σου υπάρχουν πράγματα που έχεις να αφηγηθείς;

Το μόνο που φροντίζω να μην ξεχνώ πάντα είναι κάτι που μου έλεγε ο δάσκαλός μου στη Γαλλία: ότι η μουσική είναι ένα πολύ απλό πράγμα. Δεν είναι κάτι ξένο, έξω από μας. Υπάρχει μέσα μας. Είναι πολύ απλό πράγμα. Αλλά και τα απλά πράγματα είναι πολύ δύσκολα.

Στη διδασκαλία πιστεύεις ότι μοιάζεις με τους δασκάλους σου;

Ελπίζω να έχω πάρει όλα τα καλά τους και να έχω καταπολεμήσει όλα τα ελαττώματά τα δικά μου.

Ο Neuhaus είχε πει κάπου: «Εγώ δε διδάσκω πιάνο, διδάσκω μουσική». Πώς θα το σχολιάζεις;

Αρκετά φιλοσοφημένο. Μπορώ να πω ότι το δέχομαι. Ποσές φορές έχω μάθει πολύ σημαντικότερα πράγματα από ανθρώπους οι οποίοι δεν ήταν σαξοφωνίστες. Με έχουν ωφελήσει άνθρωποι που δεν ήταν σαξοφωνίστες. Μου έχουν δημιουργήσει μεγαλύτερο πεδίο, άνοιξαν το οπτικό μου πεδίο περισσότερο. Και για να το γενικεύσω, ακόμη και μη μουσικοί. Καλλιτέχνες γενικότερα. Ό,τι παίζουμε, αυτό και είμαστε. Αυτό επηρεάζει τα πάντα. Μπορεί να φαίνεται λίγο σνομπίστικο ή ελιτίστικο, αλλά ο τρόπος με τον οποίον τρως, ο τρόπος με τον οποίο κινείσαι, κοιτάς, διαβάζεις μέσες άκρες, αυτά καθορίζουν και το τι μουσική παίζεις. Αυτό που με σοκάρει πολλές φορές είναι ότι οι μαθητές μου είναι φαν μουσικών πραγμάτων, για να μην πω τώρα συγκεκριμένα πράγματα, τα οποία τα δικαιολογώ για την ηλικία των παιδιών, το περιβάλλον κλπ., αλλά το να εμμένεις σ' αυτά τα πράγματα είναι πραγματικά απογοητευτικό, όταν προσπαθείς να προσεγγίσεις τη μουσική. Μπορεί να φταίω εγώ ως δάσκαλος, μπορεί να φταίει ο γονιός, αλλά δεν παύει να είναι αποκαρδιωτικό. Το να προσπαθείς να μάθεις μουσική, να γίνεις μουσικός και να είσαι φαν πραγμάτων τα οποία αργά ή γρήγορα έρχεται το πλήρωμα του χρόνου και καταλαβαίνεις τις διαφορές, είναι και θέμα ωριμότητας...

Εσύ ως δάσκαλος φροντίζεις να δίνεις ερεθίσματα κι από άλλες τέχνες στους μαθητές, τους παροτρύνεις να παρακολουθούν τι γίνεται κι εκεί;

Προσπαθώ να κάνω ό,τι μπορώ για να δουν και μια άλλη όψη της ζωής και της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Επιμένα παρά πολύ στις συμβουλές στο να παρακολουθούν σεμινάρια κι από

άλλους καθηγητές, να αγοράζουν δίσκους, βιβλία να πηγαίνουν σε συναυλίες - σε κακές συναυλίες, σε καλές συναυλίες, γενικά να ζουν λίγο έντονα όσον αφορά στο θέμα αυτό. Πάλι είναι αποκαρδιωτικό αυτό που συμβαίνει. Η διαδικασία η παιδευτική είναι μια ώρα μάθημα και μια ώρα θεωρία και από κει και μετά τίποτα...Ούτε ένα cd, ούτε μια συναυλία, τίποτα. Υπάρχουν λόγοι για όλα αυτά, δε φταίνε μόνο τα παιδιά. Είναι μια σωρεία πραγμάτων.

Πιστεύεις ότι ένας μουσικός που δεν δέχεται ερεθίσματα από συναυλίες ή και γενικότερα άλλα καλλιτεχνικά ερεθίσματα, μπορεί να γίνει ένας άρτιος ερμηνευτής;
Άρτιος τεχνίτης μπορεί να γίνει. Έχω ενδιαφέρον για το άρτιος ερμηνευτής. Έτσι τουλάχιστον πιστεύω.

4. Συνέντευξη με την καθηγήτρια πιάνου κ. Μαργαρίτα Εφραιμίδου

Τι θα λέγατε ότι είναι η μουσική ερμηνεία;

Το πώς είσαι με το έργο και το ποια σημεία του έργου σε ερεθίζουν, σε εμπνέουν, σου βγάζουν το ενδιαφέρον, ώστε να θες να ζεις με αυτό το έργο και να το πραγματοποιήσεις δουλεύοντας πάνω σ' αυτό, για να κάνεις αποδέκτη το ακροατήριο. Ερμηνεία είναι μια διαδικασία που ξεκινά από την πρώτη στιγμή και φτάνει ως την –σχετικώς– τελική στιγμή, μια και ο τρόπος ερμηνείας μπορεί να αλλάξει στην πορεία της ζωής του ανθρώπου. Είναι όλη αυτή η διαδικασία γνωριμίας με το έργο, μια πράξη που σιγά σιγά ωριμάζει και βγαίνει στο τέλος. Είναι επικοινωνία, κατανόηση, έκφραση, το διάβασμα του κειμένου... Όλα αυτά φτιάχνουν την ερμηνεία. Ίσως δεν είναι μόνο αυτά, όμως είναι σημαντικά στοιχεία.

Αλλά πιστεύετε ότι η ερμηνεία πάντα έχει ως στόχο τον ακροατή;

Δεν σκέφτεσαι τον ακροατή όταν γνωρίζεις το έργο, επειδή η τέχνη πιστεύω ότι δεν μπορεί να γίνεται για κάποιον. Αυτό έρχεται δεύτερο (χρονικά), μετά τη διαδικασία. Το πρώτο είναι αυτός που θα ερμηνεύσει να γνωρίσει το έργο και μέσα από το δικό του (εσωτερικό) πλούτο και τη δική του κατανόηση να περάσουν αυτά τα μηνύματα και βγαίνουν από το δικό σου παίξιμο και φυσικά περνάνε, μεταδίδονται στο ακροατήριο. Βέβαια, όταν ξέρουμε πού και ποια στιγμή θα παίξουμε, εξετάζουμε σημεία όπως η ακουστική του χώρου ή το πιάνο. Υπολογίζεις πώς θα φτάσει (η ερμηνεία) στο συγκεκριμένο ακροατήριο. Αλλά αυτός είναι ένας κάπως διαφορετικός τομέας της δουλειάς.

Το έργο το μουσικό πιστεύετε ότι θα το δούμε μέσα στην παρτιτούρα, θα το γνωρίσουμε όταν παίζεται, υπάρχει στο αυτί μας, στο μυαλό μας;

Εγώ πιστεύω ότι πραγματοποιείται με την ερμηνεία, όταν το παίζουμε. Όπως και να το κάνουμε αυτά που είναι γραμμένα δεν είναι παρά νεκρά σημεία που ο τρόπος της ερμηνείας τα κάνει ζωντανά. Και μπορεί να γίνουν πολύ διαφορετικά από τον ένα τρόπο στον άλλο.

Πιστεύετε ότι δημιουργός του έργου είναι αποκλειστικά ο συνθέτης ή συμμετέχει στη δημιουργία και ο ερμηνευτής;

Και για την προηγούμενη ερώτηση και για αυτήν δεν πιστεύω ότι υπάρχει κάποια απάντηση που να είναι απολύτως σωστή. Από τη στιγμή που δεν παίζεται το έργο, οι άλλοι δεν το ακούν.

Άρα το ζωντανεύει είτε ο ίδιος ο συνθέτης, όταν ερμηνεύει, είτε ο πιανίστας, ο μουσικός που το πραγματοποιεί για να γίνει κατανοητό στο κοινό.

Θεωρείτε ό,τι όταν κάποιος μελετάει την ερμηνεία ενός έργου, πρέπει να προσπαθεί να βρίσκει τι θέλει ο συνθέτης και να το βγάζει αυτό στην ερμηνεία ή/και ότι πρέπει να είναι πιστός στην παρτιτούρα;

Οπωσδήποτε θα πρέπει να δείχνουμε εκτίμηση σ' αυτό που γράφει ο συνθέτης. Όμως υπάρχουν περιπτώσεις που μπορεί κανείς να κάνει ακριβώς αυτό που γράφει στην παρτιτούρα και το παίξιμο να μη μεταφέρει το περιεχόμενο που θέλει ο συνθέτης. Αυτό συμβαίνει επειδή η έννοια του έργου είναι πολύ πιο βαθιά από μια φωτοτυπία με παρατηρήσεις. Είναι πολύ πιο σημαντικό να βρίσκεις την ιδέα, το βάθος, το ενδιαφέρον στο έργο. Από κει και πέρα δεν αποκλείεται κάποια πράγματα να είναι και τυχαία στη παρτιτούρα. Κάποια πράγματα να τα ξέχασε ο συνθέτης ή να μη θεώρησε σημαντικό να τα γράψει. Ακόμη και από ένα τυπογραφικό λάθος μπορεί να έχουμε ψευδο-αποτελέσματα. Το κύριο είναι να βγαίνει η ιδέα. Υπάρχει ένας κύριος δρόμος και όλοι ο άλλοι είναι παράλληλοι. Είναι χαρακτηριστικό επίσης και το παράδειγμα του Scriabin που έγραφε κάποια πράγματα σε κάποια σημεία και ο ίδιος που ήταν καταπληκτικός πιανίστας τα ερμήνευε τελείως διαφορετικά.

Τότε πώς ξέρουμε ότι βρίσκουμε τη σωστή, την κατάλληλη ιδέα;

Απολύτως σωστό δεν υπάρχει. Δεν υπάρχει κάτι απόλυτο που να μην έχει κάποια ελευθερία ερμηνείας από δω κι από κει. Φοβάμαι τις συνταγές. Τις φοβάμαι σχεδόν σε οποιοδήποτε τομέα. Το απόλυτο είναι να είμαστε ειλικρινείς με την τέχνη, με το έργο... Να έχουμε μια ειλικρινή και ενδιαφέρουσα σχέση. Αυτό να είναι το πρώτο που μας ενδιαφέρει και όλα τα άλλα έρχονται μετά.

Παίζει ρόλο η παράδοση που υπάρχει στο πώς παίζονται οι διάφοροι συνθέτες;

Παίζει ρόλο. Η παράδοση σχηματίζεται από τους ίδιους τους ερμηνευτές και προκύπτουν τα στοιχεία του στυλ. Όμως είναι πάλι πολύ εύκολο αν προσπαθείς να βγάλεις το στυλ της εποχής να υπάρξει υπερβολή. Ακούμε συχνά: «Σε εκείνα τα χρόνια έπαιζαν έτσι» ή «Σε εκείνα τα χρόνια το πιάνο ήταν διαφορετικό». Αφού έχουμε ένα πιο πλούσιο πιάνο, γιατί να μην χρησιμοποιούμε τις δυνατότητές του;

Αλλάζουν και τα γούστα του κοινού ίσως από εποχή σε εποχή;

Το κοινό πιστεύω ότι είναι πάντα το ίδιο και αναζητά κάτι βαθύ και αληθινό. Οι εποχές βέβαια είναι διαφορετικές και η αναζήτηση, ο στόχος του καλλιτέχνη είναι να αγγίξει το κοινό. Το κοινό δεν είναι κάτι ενιαίο. Είναι η κάθε μονάδα, ο κάθε άνθρωπος, η κάθε ψυχή. Φυσικά σήμερα ζούμε σε ένα πολύ γρήγορο αιώνα (εποχή), με πολλές πληροφορίες, οι ταχύτητες είναι μεγάλες. Έχουμε και στη μουσική κάποιες διαφορετικές συνθήκες. Και η τεχνική ανέβηκε πάρα πολύ και παίζουν όλα αυτά ρόλο. Όμως πρέπει να μπορέσουμε να είμαστε ανθρώπινοι.

Πιστεύετε ότι από εποχή σε εποχή ή από συνθέτη σε συνθέτη μπορεί να υπάρχει διαφορετικός βαθμός ελευθερίας ως προς το πόσο θα είμαστε πιστοί στην παριτιούρα;
Κάποιοι συνθέτες είναι πιο ακριβείς σε αυτό που θέλουν, μας το δείχνουν. Πιστεύω πως ο Beethoven το έχει αυτό.

Ο Beethoven και στις τρεις περιόδους του;

Σε όλες. Από κει και πέρα δεν πιστεύω γενικά ότι υπάρχει διαφορά μεγάλη. Χρειάζεται να καταλάβεις το πνεύμα του συνθέτη και της εποχής, τα χαρακτηριστικά του σημεία –ας πούμε τι έχει ο Chopin και τι έχει ο Liszt, τι έχει ο Schumann... Αυτό μετρά, να αγαπήσεις και να ενδιαφέρεσαι για τον καθένα από αυτούς. Και από κει και πέρα απαντάς. Τώρα το πόσο συγκεκριμένος θα είσαι... Ε, ίσως στον Beethoven είμαστε πολύ πιο συγκεκριμένοι επειδή ο ίδιος μας δίνει πιο συγκεκριμένα πράγματα και είμαστε και σε μια εποχή πιο απαιτητική. Όμως δε νομίζω ότι πρέπει οπωσδήποτε να τον ξεχωρίσουμε και ότι έχει τόσο μεγάλο νόημα.

Κάποιοι λένε ότι στους σύγχρονους συνθέτες πρέπει να είμαστε πιο αυστηροί.

Και αυτά σχετικά είναι. Ο Richter λέει του ότι πρέπει μόνο αυτό που είναι γραμμένο να γίνεται και τελικά υπάρχουν πολλές περιπτώσεις που δεν το κάνει ο ίδιος.

Η τεχνική και η έκφραση θεωρείτε ότι είναι δύο πράγματα ξεχωριστά μέσα στη δουλειά ή πάντα θεωρούνται αλληλένδετα;

Είναι ένα πράγμα. Δεν υπάρχει μουσική χωρίς τεχνική και τεχνική χωρίς να βγάξει μουσικό ήχο. Η τεχνική χρειάζεται για να δίνεις την ιδέα της μουσικής και για να μπορείς να μιλάς καλά με τη μουσική θέλεις καλή τεχνική, γιατί σε δεσμεύει αυτό το πράγμα. Κι αυτό γίνεται στις περισσότερες φορές –δηλαδή πάντα, εκτός από κάποιες εξαιρετικές περιπτώσεις- από την πρώτη στιγμή που αγγίζει κανείς το όργανο να μάθεις πώς θα βγάλεις τον ήχο.

Δηλαδή από την πρώτη στιγμή τα δουλεύεις και τα δυο μαζί.

Ναι. Εγώ τουλάχιστον έτσι κάνω.

Και πάντα ότι δουλεύεις ένα μέρος που είναι πιο απαιτητικό τεχνικά το δουλεύεις ανάλογα με τον τρόπο που θέλει να ακουστεί, ή υπάρχει πάντα ένας σταθερός τρόπος τεχνικής δουλειάς;

Εξαρτάται από το στάδιο για το οποίο μιλάμε. Αν είναι για μικρά παιδιά, για ένα στάδιο προχωρημένο ή πολύ προχωρημένο. Αν είναι για κάποια μικρά παιδιά που χρειάζεται να αποκτήσουν «σχολή» εκεί απλά δουλεύεις κάποια τεχνική, μαζί βέβαια με μουσικό αποτέλεσμα πάνω στο έργο ή ξεχωριστά από το έργο, όμως πάντα με στόχο να πάρεις το αλφαβητάριο του πιανισμού. Δουλεύεις πάνω στα γνωστά, στο legato- non legato, πηδήματα, συγχρονισμός χεριών απλά πολυφωνικά στοιχεία κλπ. Μετά, όταν μεγαλώνει κανείς, η άσκηση που ψάχνουμε καλό είναι να βλέπεις ότι έστω σε κάποιο βαθμό μπορεί να σε φέρει σε ένα τελικό στάδιο που εσύ βάζεις ως στόχο, που εσύ θα το διαλέξεις. Να μην είναι απλά άσκηση μηχανική που δεν καταλαβαίνεις για ποιο λόγο την παίζεις. Επειδή έτσι κάνει και κακό. Δεν λέω όχι στην άσκηση, όμως δεν λέω ποτέ ναι στη μηχανική άσκηση. Πάντα η άσκηση πρέπει να γίνεται με ακρίβεια και πολλή συγκέντρωση για να έχει και το σωστό αποτέλεσμα. Είναι πολύ βασικό αυτό. Και επίσης όχι και στη μηχανική έκφραση. Γιατί μαθαίνουμε και να εκφραζόμαστε και μετά βγαίνει αυτό το μηχανικό, αυτή η «κόπια» της έκφρασης και παίζουμε είτε στα ρομαντικά είτε στα σύγχρονα έργα, όλοι το ίδιο. Πέφτουμε δηλαδή και στην άλλη άκρη. Και δεν είναι και αυτό καλό. Γι' αυτό είπα για την ειλικρίνεια από την αρχή. Ενωώ μια φρεσκάδα που κάθε φορά πρέπει να μπορούμε να αναζητάμε τη δυνατότητα να την έχουμε.

Η μορφή του έργου –είτε μιλάμε για τα πιο χοντρά πράγματα, όπως η φόρμα, είτε για πιο στενά, όπως οι φράσεις και τα μοτίβα- είναι κάτι που ο ερμηνευτής πρέπει να σκάεφτεται όταν μελετάει ένα έργο και να σκοπεύει να τα αναδείξει με την ερμηνεία;

Οπωσδήποτε. Οπωσδήποτε αυτό πρέπει να υπάρχει. Απλά κάμιά φορά αναρωτιέσαι: από τη λεπτομέρεια πάμε στο πιο μεγάλο, ή από το πιο μεγάλο, τη φόρμα πάμε στη λεπτομέρεια. Σ' αυτό ο καθένας έχει το δικό του τρόπο, επειδή πολλές φορές και αυτά τα στοιχεία ωριμάζουν. Κάνουν κάποια «φωλιά» μέσα μας και γίνονται κατανοητά μέσα από τη δουλειά

Και με μια καλή ερμηνεία αυτά γίνονται κατανοητά και στον ακροατή;

Βεβαίως, αν τα προσέχεις και έχεις ως σκοπό να τα δείξεις, ναι. Και καμιά φορά μπορεί τα ασήμαντα να τα κάνεις πιο σημαντικά από ό,τι είναι και να χάσεις τον κύριο στόχο και να μην το καταλαβαίνει (ο ακροατής) και «πέφτει» η φόρμα, χάνεται.

Ένας ακροατής που δεν ξέρει τι σημαίνει φόρμα ή δομή πάλι τα καταλαβαίνει;

Καταλαβαίνει, με το ένστικτο πιστεύω. Μπορεί να μην ξέρεις τι σημαίνει αρχιτεκτονική, όμως βλέπεις ένα κτίριο. Και αν πέφτει στα δεξιά το ταβάνι του ή το μπαλκόνι του είναι στραβό, καταλαβαίνεις ότι απλά δε σ'αρέσει. Υπάρχει ένα ένστικτο. Επειδή το πολύ ωραίο δε θέλει και πολύ γνώση για να το καταλάβεις. Εντάξει σε κάποια ειδικά πράγματα χρειάζεται και γνώση. Επειδή το κοινό πολλές φορές απλά εντυπωσιάζεται από το «ντύσιμο», τη φιγούρα πάνω στη σκηνή, τα τεχνικά πασάζ, από χέρια που σηκώνονται, από τα μαλλιά που τα ρίχνουν δεξιά αριστερά... Δεν είμαι και της άλλης άποψης ότι δε χρειάζεται και καθόλου να κουνιέσαι, γιατί πιστεύω ότι πρέπει να υπάρχει μία κίνηση σωστή και σωματικά και εκφραστικά, όμως και εδώ μπαίνει το θέμα του για ποιο λόγο γίνεται: αν γίνεται για φιγούρα ή αν γίνεται για να σε βοηθάει και τεχνικά και εκφραστικά. Βοηθάει αυτό. Και βοηθάει και τον ακροατή. Γιατί ο ακροατής την ώρα που παίζει πάνω στη σκηνή ο ερμηνευτής, αν μπορείς (ο ερμηνευτής) να τον «πιάσεις», αυτός είναι μαζί σου, λίγο με το κεφάλι του, με τη συγκίνησή του, λίγο κουνώντας το χέρι στο ρυθμό σου, κοκινίζει...Είναι μαζί σου, είναι εκεί...

Πάντως θεωρείτε το οπτικό μέρος σημαντικό, θεωρείτε διαφορετική μια ζωντανή συναυλία από μια ηχογράφηση.

Α, βέβαια. Πολύ διαφορετικό είναι. Δε γίνεται. Και πάνω στη σκηνή όταν κοιτάς, είτε θα είναι (αυτό που κοιτάς) μαέστρος με μια ορχήστρα, είτε ένας πιανίστας είτε ένα σύνολο μουσικής δωματίου, αυτή η ζωντανή παρουσία, το πώς γίνεται αυτή η διαδικασία, το πώς αναπνέουν, πώς φτιάχνουν αυτή τη μουσική, όλο αυτό είναι μια λειτουργία που σου δίνει κάτι που είναι πολύ καλό, ένα μήνυμα που στέλνεται, που δεν μπορεί να στο περάσει καμιά ηχογράφηση...Είναι ένα δέσιμο ενέργειας του ερμηνευτή και του κοινού. Αυτή η συνεργασία χωρίς λόγια, χωρίς να το σκέφτεσαι συνειδητά.

Σε ένα άλλο θέμα τώρα, το ταλέντο πιστεύετε ότι είναι κάτι που υπάρχει ως έννοια, υπάρχει στον άνθρωπο ή παίζουνε τελικά άλλα πράγματα ρόλο -όπως η εξάσκηση ας πούμε;

Υπάρχει. Φυσικά υπάρχει και όσο καλύτερο ταλέντο θα έχει κάποιος και σε όσο καλύτερες συνθήκες, τόσο το καλύτερο. Οι συνθήκες βοηθάνε πολύ στην ανάπτυξη του ταλέντου. Σου δίνουν το δρόμο, ώστε γρήγορα να καταλάβεις, γρήγορα να μεγαλώσεις, γρήγορα να φουντώσει αυτό που έχεις. Όμως το ταλέντο αναμφισβήτητα υπάρχει.

Και αν έχετε έναν μαθητή από τι βλέπετε αν έχει ταλέντο ή δεν έχει ή αν έχει πολύ ή λίγο ταλέντο; Ποια στοιχεία σας το δείχνουν;

Υπάρχουν δυνατότητες διαφορετικού είδους. Μπορεί να υπάρχει στο μαθητή μια ευκολία ας πούμε, μια ευκολία τεχνική. Αυτό βέβαια πιστεύω δεν είναι ακόμη το ταλέντο. Είναι κάτι σημαντικό για την πορεία του καθενός, για να προοδεύσει. Υπάρχουν κάποια πράγματα που είναι καλό να τα έχει κανείς όλα μαζί. Ρυθμός, μουσικότητα, τεχνική, ευλυγχσία, αυτί... Το ταλέντο πώς να το ορίσεις;... Την παρατήρηση όταν την κάνεις στο παιδί που έχει ταλέντο την πάνει εύκολα και μπορεί να δώσει και κάτι δικό του μέσα ή μπορεί να μην κάνει ακριβώς αυτό που του λες αλλά να ερεθιστεί από αυτό και να το κάνει διαφορετικά. Μπορεί να του δώσεις κάποιο ερέθισμα και να βγάλει κάτι δικό του. Μπορεί να μη συμφωνεί ο καθηγητής με το αποτέλεσμα και να του εξηγήσει μετά αν δεν κάνει κάτι σωστά και για πιο λόγο δεν συμφωνεί. Όμως έχει κάτι προσωπικό δικό του να δείξει. Στο πώς θα κάνει τη μουσική φράση. Επειδή μπορείς να κάνεις τη μουσική φράση απλά με τυπικό τρόπο: «εδώ πιο δυνατά, εδώ πιο σιγά»...Κι όμως ο ένας το κάνει κάτι μηχανικό, μια κάπως μουσική φρασούλα, ενώ ο άλλος το κάνει ένα ζωντανό πράγμα που θέλει να πετάξει και ανεβάζει και εσένα μαζί. Θαυμάζεις αυτό που γίνεται. Δεν μπορείς να μην το προσέξεις.

Πιστεύετε ότι είναι κάτι που χαρίζεται από τη φύση ή παίζει ρόλο και το πόσο ενθουσιασμό θα δείξει το παιδί σ' αυτό που κάνει;

Κι αυτό παίζει ρόλο. Και συμβαίνει βέβαια πολλές φορές τα ταλαντούχα παιδιά να είναι και δύσκολα, από την άποψη ότι –τουλάχιστον από την εμπειρία μου- δε θέλουν πίεση για ακρίβεια στις παρατηρήσεις. Εξαρτάται βέβαια και από το παιδί και από τον άνθρωπο το πώς δέχεται μια παραπάνω προσπάθεια. Το ταλέντο παίζει μεγάλο ρόλο στο τελικό αποτέλεσμα. Η προσπάθεια παίζει μεγάλο ρόλο, όμως το ταλέντο είναι που δίνει κάτι παραπάνω. Και στις περισσότερες φορές το παιδί που έχει ταλέντο και αγαπάει τη δουλειά, και θέλει. Αλλιώς έχει απλά κάποιες δυνατότητες.

Πιστεύετε ότι ένας μαθητής που δεν έχει πολύ ταλέντο, αλλά θα αγαπήσει πολύ αυτό που κάνει και θα δουλέψει πολύ μπορεί να φτάσει πολύ ψηλά;

Τι εννοείς με το πολύ ψηλά;

Να φτάσει σε σημείο να παίζει πολύ καλά, να θέλουμε να τον ακούμε.

Ξέρω παραδείγματα ανθρώπων με πολύ ταλέντο που δεν έκαναν καριέρα, αν αυτό είναι το πολύ ψηλό.

Καλά στο θέμα της καριέρας παίζουν ρόλο και άλλα πράγματα που δεν έχουν σχέση με τον ίδιο τον άνθρωπο.

Ναι. Ξέρω ότι πολλές φορές φτάσανε πολύ ψηλά άνθρωποι με λιγότερο ταλέντο. Με την προσπάθεια και με το διάβασμα και με πολλή επιμονή και υπομονή. Όμως πάλι επιμένω ότι το ταλέντο είναι ένα άλλο πράγμα. Μιλάμε για το καλό ταλέντο. Όχι απλά για δυνατότητες, ευκολίες. Έχει ο άνθρωπος ταλέντο, έχει ο μουσικός ταλέντο. Είναι αυτό που μπορείς να πας (να ακούσεις) και να μαθαίνεις από αυτόν τον άνθρωπο, να ποτίζεσαι από αυτόν, είναι κάτι ξεχωριστό. Εξαρτάται βέβαια και ο καθένας ποια στοιχεία προτιμάει. Τι αναζητά πηγαίνοντας να ακούσει έναν τραγουδιστή, έναν βιολιστή, έναν πιανίστα, τσελίστα, μια ορχήστρα. κλπ. Τι αναζητάς, τι σε αγγίζει: μια μουσική πληροφορία ή κάτι πολύ βαθύτερο. Τι αναζητάμε και εμείς οι μουσικοί, όταν γινόμαστε ακροατές. Γινόμαστε και πολύ απαιτητικοί πολλές φορές βέβαια εμείς. Γιατί θέλουμε ο χρόνος που αφιερώνουμε για να μην ακουσουμε κάποια πράγματα να μην έχει πληροφοριακό χαρακτήρα μόνο. Θέλεις να μοιραστείς, θέλεις επικοινωνία. Και όποτε το έχεις αυτό επιστρέφεις ευτυχισμένος Για ώρες, για μέρες, για μήνες ακόμη και για χρόνια το θυμάσαι.

Υπάρχει κάτι που θυμάστε έντονα από κάποιο δάσκαλό σας και θέλετε να το αφηγήστε, κάτι που σας σημάδεψε;

Δύσκολη ερώτηση... Δε θα έλεγα για κάποιο περιστατικό. Απλά για την πρώτη μου δασκάλα χωρίς να θυμάμαι κάτι συγκεκριμένο, είχε πολύ σοβαρή σχέση με τη δουλειά της. Και θυμάμαι πάντα ότι αυτή η σοβαρότητα, αυτή η σοβαρή σχέση με τη δουλειά, με τις εκδηλώσεις, την προετοιμασία, στις πρόβες... Αυτό το κάτι μεγάλο, κάτι σοβαρό... Και αυτό πολύ με έκανε να ρθω κοντά της, μάλλον επειδή αγαπούσα και εγώ τη μουσική και παρόλο που ήμουν μικρό παιδί με άγγιζε άλλο αυτό που ήταν κάτι διαφορετικό από την καθημερινότητα. Δεν ήταν απλά μια εκδήλωση που θα μαζευόμασταν κάποια παιδιά και θα

κουβεντιάζαμε και θα περνούσαμε καλά. Ήταν κάτι ανώτερο. Κάτι μεγάλο. Αυτό πάντα με έβαζε σε πολύ ωραίο κλίμα. Το θυμάμαι. Και γι' αυτό πιστεύω ότι πάντα θυμάμαι αυτήν τη δασκάλα μου.

Αυτό το κρατήσατε κι εσείς ως δασκάλα.

Ναι ίσως, επειδή πολύ με άγγιζε αυτό το πράγμα. Επειδή ήταν και δυνατή γυναίκα και δύσκολη συγχρόνως...

Πιστεύετε ότι παίζει ρόλο στο αποτέλεσμα η σχέση που έχει ο δάσκαλος με το μαθητή;

Πιστεύω ότι από τη δουλειά περνάμε και στις ανθρώπινες σχέσεις. Επειδή η δουλειά αυτή είναι ένα μάθημα με προσωπικό χαρακτήρα. Γνωρίζονται καλύτερα και γίνεται μια σχέση πολύ έντονη. Στις περισσότερες φορές δημιουργείται μια καλή σχέση που σου μένει στη ζωή. Επειδή είναι ένα δέσιμο ψυχικό. Δίνεις και παίρνει ο μαθητής και ταυτόχρονα δίνει ο μαθητής και παίρνει ο καθηγητής. Με τη δημιουργία φτιάχνεται και η σχέση. Εγώ με τους μαθητές μου ξέρεις ότι είμαι πολύ κοντά...

Κάπου στο βιβλίο του ο Neuhaus ότι λέει: «Εγώ δε διδάσκω πάνο, διδάσκω μουσική».

Αυτό εσείς πώς το καταλαβαίνετε;

Το πιάνο είναι ο τρόπος, είναι ο τρόπος που παίζεις. Από κει και περὰ υπάρχουν άλλες ιδέες που οδηγάνε τον πιανίστα. Πρώτα να είναι μουσικός και μετά πιανίστας. Μουσικός: Είναι μεγάλη έννοια.

Παίζει ρόλο ο μαθητής να παίρνει ερεθίσματα και από άλλες τέχνες;

Ε, βέβαια. Επειδή υπάρχουν κοινά σημεία. Οι άλλες τέχνες μας πλουτίζουν. Το θέατρο, η ζωγραφική, η ποίηση, ή αρχιτεκτονική. Και ερεθίσματα παίρνεις και κάποια πράγματα τα κατανοείς πιο καλά. Μπορείς να συγκρίνεις, να βρίσκεις κοινά σημεία. Όπως ιδέα της σκηνης Μπορεί και να μην το καταλαβαίνεις αμέσως, όμως σιγά σιγά στην πορεία σου το καταλαβαίνεις. Όμως όποτε συγκρινόμαστε με τις άλλες τέχνες, η δική μας η δουλειά δεν είναι καθόλου συγκεκριμένη. Στην ποίηση θα διαβάσεις τα λόγια. Μπορεί να είναι δύσκολο να τα καταλάβεις, όμως υπάρχει αντικείμενο. Στο θέατρο, στο κτίριο, στον πίνακα υπάρχει κάτι συγκεκριμένο. Εδώ μιλάμε με διαφορετικά νοήματα, όμως τι γίνεται; Ο καθένας σε καταλαβαίνει. Και ο Γιαπωνέζος και ο Ρώσος και ο Αμερικανός... Χτυπάει η καρδιά του με τα ίδια πράγματα... Καταλαβαινόμαστε. Άρα ο άνθρωπος ως άνθρωπος έχει τις ίδιες

αναζητήσεις και μέσα από την τέχνη αυτό περνάει. Και αυτό είναι το πολύ δυνατό σημείο της μουσικής. Έχει πολύ μεγάλη δύναμή ακριβώς γι' αυτό, επειδή δεν έχει κάτι συγκεκριμένο, μια συγκεκριμένη πρόταση που μεταδίδεται με ακρίβεια. Επειδή ο καθένας έχει δική του αντίληψη, με την οποία ακούει και συμμετέχει. Έχει ελευθερία. Εσύ έτσι δημιουργήσες (με αυτό που άκουσες). Κάποιος άλλος δίπλα σου μπορεί να δει κάτι διαφορετικό. Όμως ο σκοπός είναι ο ίδιος για τον οποίο παίζουμε. Εσύνα μπορεί να σε αγγίξει με τον ένα τρόπο, τον άλλον με ετον άλλο, όμως ο καθένας κάτι παίρνει και λειτουργεί. Και γι' αυτό υπάρχει ο ερμηνευτής και γι' αυτό το λόγο δουλεύει μια ζωή. Για να κάνει κάτι καλύτερο, κάτι πιο ενδιαφέρον, κάτι όχι στατικό.

5. Συνέντευξη με τον καθηγητή τσέλου, κ. Ζόραν Στέπιτς

Τι θα λέγατε ότι είναι η μουσική ερμηνεία;

Κατ' αρχάς για μένα είναι ακριβώς το ίδιο πράγμα με το τι είναι μουσική. Όπως και το τι είναι τέχνη. Τι είναι ερμηνεία; Να δούμε τι ερμηνεύουμε: ερμηνεύουμε τα συναισθήματά μας. Δηλαδή όπως υπάρχει η γλώσσα για να επικοινωνούμε μεταξύ μας, η ελληνική, η αγγλική, η σέρβικη, όπως υπάρχει η νοηματική, έτσι υπάρχει και η μουσική, ως τρόπος συνεννόησης με τον υπόλοιπο κόσμο. Κανένας καλλιτέχνης δεν κάνει κάτι για τον εαυτό του. Το λέω αυτό επειδή πολλοί λένε: «Κάνω τέχνη για τον εαυτό μου». Προσωπικά αυτά τα θεωρώ μούρδες για τον απλούστατο λόγο ότι καθένας από μας που εκφράζεται συναισθηματικά εκφράζεται προς κάποιον. Άρα η ερμηνεία είναι για μένα η συναισθηματική έκφραση. Είναι...

Η επικοινωνία;

Η επικοινωνία με τον κόσμο μέσω των συναισθημάτων. Το να επικοινωνώ μαζί σου συναισθηματικά σημαίνει ότι εκπέμπω, ας πούμε, στεναχώρια με το έργο μου και περιμένω κατανόηση από σένα. Στέλνω τη χαρά, χαιρόμαι εγώ, θέλω να χαρείς κι εσύ. Αυτό είναι το νόημα της ερμηνείας. Η *ερμηνεία* είναι καθαρά τεχνικός όρος για μένα. Είναι το να βρεις τρόπο να επικοινωνείς με κάποιον άλλον, αλλά χωρίς να χρησιμοποιείς τη γλώσσα ή τη νοηματική. Να συνεννοούμαστε με το συναίσθημα.

Αν δεν περάσει στο κοινό το συναίσθημα που θέλει ο ερμηνευτής, θεωρείτε ότι είναι αποτυχημένη η ερμηνεία;

Να σε ρωτήσω, δε σου έχει συμβεί στη ζωή σου να μιλάς με κάποιον και να μη σε καταλαβαίνει;

Πολλές φορές.

Ε, το ίδιο συμβαίνει και με την τέχνη. Τα ίδια προβλήματα τα οποία υπάρχουν στην επικοινωνία με τη γλώσσα μας υπάρχουν, και σίγουρα σε πιο μεγάλη κλίμακα, όταν συνεννοούμαστε με το συναίσθημα. Τώρα, μπορεί κάποιος να θέλει να πει κάτι, αλλά να μην ξέρει να το πει, και να το λέει λάθος και να μην τον καταλαβαίνει, δικαιολογημένα, ο ακροατής. Όπως και ένας ερμηνευτής μπορεί να έρθει και να μην ξέρει να εκφραστεί, να έχει τεχνικά προβλήματα, να έχει συναισθηματικά προβλήματα, και να μην το καταλαβαίνει ο

ακροατής. Τα ίδια πράγματα που υπάρχουν στην καθημερινή επικοινωνία υπάρχουν και στη συναισθηματική επικοινωνία.

Το μουσικό έργο πιστεύετε ότι είναι αυτό που θα βρούμε στην παρτιτούρα, είναι αυτό που ακούμε, είναι αυτό που έχει στο νου του ο συνθέτης, ο ερμηνευτής, ή υπάρχει κάπου ως μία ιδέα;

Η παρτιτούρα από μόνη της είναι σημειώσεις. Αν σου αφήσει κάποιος μια απλή σημείωση. Ας πούμε ότι η μαμά σου σου αφήνει μια σημείωση και σου λέει «Πήγαινε αγόρασε δύο λίτρα γάλα, μαγείρεψε, τάισε τον μικρό σου αδερφό και πρόσεχέ τον». Το πρώτο μέρος είναι πολύ εύκολο, αλλά πάλι θέλει και τη δική σου συμμετοχή. Γιατί πρέπει να σκεφτείς. «Πρέπει να πάρω λεφτά, να βγω από το σπίτι, να κλειδώσω την πόρτα, να πάω στο σουπερ-μάρκετ, να φάξω το γάλα, να πληρώσω στο ταμείο, να πω ευχαριστώ...». Μετά θα ετοιμάσεις το φαγητό, θα ταΐσεις τον αδερφό σου, ίσως χρειαστεί νς του πεις και ένα παραμύθι... Σε κάτι πολύ απλό, που εκτελείς στην ουσία τρεις απλές εντολές, έχεις βάλει τόσο πολύ την ερμηνεία σου. Σε κάτι πολύ καθαρά γραμμένο. Έχεις βάλει τόσο πολύ από την προσωπικότητά σου σε αυτό. Το ίδιο γίνεται και με τις νότες. Δηλαδή υπάρχουν κάποιες σημειώσεις που σου λάνε «Θέλω να κάνεις αυτό». Μέσα σε αυτό θα κάνεις εσύ διάφορα πράγματα. Θα βάλεις και τη δική σου συμμετοχή, τη δική σου ψυχή. Στην ουσία κάθε φορά που κάποιος ερμηνεύει ένα έργο τι γίνεται: το εξηγεί με έναν άλλο τρόπο. Το «σ'αγαπώ» είναι κάτι που το έχουμε πει όλοι. Έχεις πει «σ' αγαπώ στη μαμά σου, στο μπαμπά σου, στη φίλη σου, ίσως στο αγόρι σου... Το έχουμε πει όλοι. Το «σ'αγαπώ» είναι ένα συγκεκριμένο έργο. Κανένας από όσους λένε αυτό το «έργο» δεν μπορούμε να πούμε ότι το λέει καλύτερα ή χειρότερα από τους υπόλοιπους.

Πιστεύετε ότι έτσι ο ερμηνευτής συμμετέχει και στη δημιουργία του έργου;

Απόλυτα.

Δεν είναι αποκλειστικά ο συνθέτης δημιουργός του έργου;

Όχι. Ο συνθέτης έγραψε μια σημείωση. Αλλά το πώς θα πεις εσύ το «σ'αγαπώ» είναι καθαρά δική σου υπόθεση. Εσύ έχεις κάποια πράγματα πίσω σου, κάποια συναισθήματα μέσα σου. Το δικό σου «σ'αγαπώ» και το δικό μου και το «σ'αγαπώ» του συνθέτη είναι εντελώς διαφορετικά πράγματα. Όταν λες το σ'αγαπώ από πίσω σου έχεις μια ολοκληρη ιστορία: Σε ποιον λες «σ' αγαπώ», γιατί το λες, τι σου έχει κάνει, τι του έχεις κάνει, πώς περνάτε μαζί. Άρα το δικό σου «σ' αγαπώ» είναι καθαρό, είναι δικό σου. Δεν είναι δικό μου, δεν είναι του

συνθέτη. Επειδή κάποιος, κάποτε είπε πρώτος «σ' αγαπώ». Μετά από αυτόν το έχουμε πει όλοι. Αυτός που το είπε πρώτος στην ουσία είναι ο συνθέτης αυτής της φράσης. Εμείς όλοι, η ανθρωπότητα ολόκληρη, είμαστε οι ερμηνευτές αυτής της σύνθεσης.

Άρα θεωρείτε ότι δεν έχει νόημα ο ερμηνευτής να ψάχνει το πώς ήθελε ο συνθέτης να ερμηνευτεί το έργο;

Κοίτα, πρέπει να δεις και κάποια πράγματα. Να γυρίσουμε σε εκείνο που λέγαμε για τη σημείωση που σου άφησε η μαμά σου. Σ' αυτή τη σημείωση δεν μπορείς να αναφέρεις και πολύ δικά σου πράγματα. Σου είπε δύο λίτρα γάλα γάλα, θα πας δύο λίτρα γάλα, δε θα πας δύο λίτρα ξινόγαλα. Έτσι είναι και στην ερμηνεία. Αν είναι ένας κλασικός συνθέτης, ο Mozart, ο Haydn, ο Beethoven στα πρώιμά του, δε θα πας να κάνεις κάτι που είναι χαρακτηριστικό για την ρομαντική μουσική, να παίζεις ας πούμε με πολύ βαρύ ήχο, με πολύ vibrato, με ογκώδεις συγχορδίες. Για έναν απλούστατο λόγο ότι αυτό είναι ξινόγαλα και εμείς θέλουμε γάλα.

Κι αυτά τα γνωρίζουμε με βάση την παράδοση που υπάρχει στον τρόπο που παίζεται ο κάθε συνθέτης;

Όχι μόνο. Δηλαδή, όταν συζητάμε για παράδειγμα για κάποια πράγματα για την κλασική μουσική, κοιτάζουμε και όλα τα άλλα πράγματα (παραμέτρους) που υπήρχαν τριγύρω, τα οποία δεν έχουν καμία σχέση με τη μουσική. Και ο Mozart και ο χ συνθέτης είναι άνθρωποι. Έζησαν σε κάποιες εποχές και αυτό πρέπει να προσέχουμε. Δηλαδή όταν συζητάμε για την κλασική μουσική πρέπει να δούμε πολλά πράγματα: τι γινόταν στο οικονομικό επίπεδο, στο κοινωνικό επίπεδο, στο αν γινόταν επαναστάσεις. Ποιο ήταν εκείνο το κίνητρο που έκανε τη μουσική από κείνη την εποχή και έπειτα να την ονομάσουμε κλασική. Μετά κοιτάμε πώς ντυνόταν ο κόσμος, πώς διασκεδάζε ο κόσμος. Μετά αυτό που κοιτάμε και είναι πολύ σημαντικό για μας είναι τα όργανα, πώς ήτανε τα όργανα εκείνη την εποχή. Για παράδειγμα, το πιάνο δεν υπήρχε εκείνη την εποχή. Έρχεται πιο μετά. Και υπάρχουν σονάτες του Mozart οι οποίες παίζονται σήμερα στο πιάνο και πάρα πολλοί μεγάλοι ερμηνευτές παίζουν πολύ γρήγορα αυτά τα πράγματα. Είναι για σπινέτο, τσέμπαλο κλπ. Όργανα που δεν έχουν καν τη γρήγορη επανάληψη που έχει το σημαρινό πιάνο με την αγγλική τεχνική —για να μη συζητάμε και για την τεχνική κατασκευής του οργάνου που έχει αλλάξει από τη βιεννέζικη στην αγγλική.

Τις οδηγίες της παρτιτούρας θεωρείτε ότι πρέπει πάντα ο ερμηνευτής να τις ακολουθεί πιστά;

Σε ότι αφορά το ρυθμό και νότες απολύτως πιστά και πάντα ανάλογα με το συνθέτη. Από κει και πέρα δεν μπορώ να πω εγώ προσωπικά ότι την ακολουθώ πιστά, για έναν απλούστατο λόγο ότι δε συζητάω για μαθηματικά, φυσική ή κάποια άλλη θετική επιστήμη, συζητάω για το συναίσθημά μου. Αν πρέπει να πω «Είσαι όμορφη», θα το πω με το δικό μου τρόπο. Θα χρησιμοποιήσω τα «Εί-σαι ο-μορ-φη», αυτές τις λέξεις, αυτούς τους ήχους, αλλά με το δικό μου συναίσθημα.

Πιστεύετε ότι η τεχνική και η έκφραση είναι δύο έννοιες ξεχωριστές μεταξύ τους ή συνδέονται;

Συνεργάζονται. Συνεργάζονται, γιατί το μεγαλύτερο πρόβλημα όλων των καλλιτεχνών είναι ότι η ψυχή θέλει αλλά το σώμα δεν μπορεί. Όλοι αισθανόμαστε κάποια πράγματα και θέλουμε να εκφραστούμε κάπως, αλλά δεν το καταφέρνουμε λόγω τεχνικών ελλείψεων. Τα δάχτυλά μου δεν τρέχουν, έχω πρόβλημα με το δοξάρι, έχω πρόβλημα με την ταχύτητα, με το βάρος.

Άρα η τεχνική είναι το εργαλείο που χρειαζόμαστε για να πετύχουμε διάφορα πράγματα;

Είναι το μέσο. Είναι ένα μέσο για να εκφραστείς. Όπως και το λεξιλόγιό μας. Για να περιγράψουμε ένα συναίσθημα, κάθε άνθρωπος θα το κάνει διαφορετικά. Απλά το θέμα είναι ποιος θα εκφραστεί πιο ωραία. Άμα έρθει ένας άνθρωπος μπορεί να σου πει ένα απλό «ε, σ'αγαπάω» και κάποιος άλλος να το πει και με ένα ποίημα, και με τις κινήσεις του σώματος και με μεταφορικές εκφράσεις.

Η δομή ενός έργου πιστεύετε ότι πρέπει να υπολογίζεται στην ερμηνεία και να τη δείχνει ο ερμηνευτής στον ακροατή;

Βεβαίως. Δηλαδή όταν κάποιος (συνθέτης) κάνει μια επανάληψη την κάνει για κάποιο λόγο. Δίνει βάρος σ' αυτό που έχει γράψει. Αν υπάρχει για παράδειγμα το A- B-A, η φόρμα γενικότερα του έργου, αυτό πρέπει να το εκφράσουμε. Αλλιώς θα είμαστε βαρετοί. Όταν μιλάμε μεταξύ μας και συζητάμε μισή ώρα για κάτι, λίγο πολύ γυρνάς γύρω από το ίδιο και απλά λες το ίδιο με διαφορετικούς τρόπους. Λες ας πούμε: «Οι Έλληνες είναι οι καλύτεροι». Αυτή είναι η πρότασή σου. Και τώρα καταλαβαίνεις ότι αυτό είναι αριετά ελιπές. Και τώρα λες «Πιστεύω ότι είναι οι καλύτεροι, επειδή ο αρχαίος πολιτισμός των Ελλήνων βρίσκεται ως

βάση των άλλων πολιτισμών». Τώρα κάπως αρχίζεται να βελτιώνεται η κατάσταση. Το τρίτο στάδιο είναι «Πιστεύω ότι έχουν καταφέρει να κρατήσουν την παράδοση πα'ρα τις δυσκολίες που είχαν στην πορεία τους.» Στην ουσία όμως λες το ίδιο πράγμα. Ε, τώρα είπα ένα χαζό παράδειγμα

Πιστεύετε, με βάση αυτό που βλέπετε στους μαθητές σας, ότι το ταλέντο είναι κάτι που υπάρχει ως έννοια ή παίζουν άλλα πράγματα ρόλο;

Το 1827 στο εργαστήριο του Rink ξεκίνησαν έρευνες για να καθορίσουν την έννοια του ταλέντου. Μέχρι σήμερα δεν έχουν καταφέρει και πολλά πράγματα. Υπάρχουν πολλές σχολές που ασχολούνται με την έννοια «ταλέντο». Τι είναι το ταλέντο, ποιος έχει ταλέντο, σε ποιο βαθμό έχει το ταλέντο... Διαφέρουν σε αρκετά πράγματα, αλλά το σημαντικό είναι ότι καμία από αυτές δεν έχει βγάλει έναν ορισμό για το τι είναι το ταλέντο. Το ταλέντο είναι μια σύνθεση των ικανοτήτων. Της ακοής, της εξυπνάδας, της ευαισθησίας, της φαντασίας, της ανατομίας, της δυνατότητας συμπεράσματος. Όλα αυτά συμμετέχουν. Ακόμη συζητάμε για όλα αυτά σε ένα πρωτόγονο επίπεδο. Δεν υπάρχει κάτι που επιστημονικά να μπορεί να μας βοηθήσει για το τι είναι ταλέντο.

Κάποιος που δεν το έχει σε μεγάλο βαθμό μπορεί να προχωρήσει κάνοντας περισσότερη προσπάθεια στην εξάσκησή του ή σε κάποιον άλλο τομέα;

Εγώ πιστεύω ότι ο άνθρωπος μπορεί να κάνει τα πάντα, αρκεί να είναι υγιής σηματοικά και ψυχικά. Μπορούμε να πάρουμε ένα παιδί που εμείς πιστεύουμε ότι δεν έχει το ταλέντο –γιατί δεν μπορούμε να πούμε κάτι τέτοιο με απόλυτη σιγουριά- και να φέρουμε ψυχολόγους να του αναπτύξουν τη συναισθηματική έκφραση, να φέρουμε τους καλύτερους δασκάλους με τις καλύτερες μεθόδους, να του δώσουμε το καλύτερο όργανο... Τότε θα κάνουμε το παιδί αυτό να παίζει καλή μουσική. Αλλά αυτό το περιβάλλον δεν μπορείς να το οργανώσεις, γιατί απλά θα έχεις κάνει από ένα παιδί ένα άλλο παιδί. Γιατί δεν μπορείς να κάνεις από έναν άνθρωπο ο οποίος είναι γεννημένος για κάποια πράγματα, να τον κάνεις να γίνει κάτι άλλο. Επειδή είναι σαν να αναγκάζεις κάποιον να αγαπήσει κάτι που δεν μπορεί.

Και στην περίπτωση που το παιδί το επιθυμεί, αλλά δεν είναι τόσο προικισμένο από τη φύση όσο τα άλλα παιδιά;

Εγώ πιστεύω ότι ο άνθρωπος δεν μπορεί να θέλει κάτι το οποίο δεν μπορεί να κάνει. Πιστεύω ότι ένα παιδί που θέλει πολύ τη μουσική και δεν κάνει για αυτό το επάγγελμα, πρέπει να βρει

έναν τρόπο να βρει τι είναι αυτό για το οποίο είναι φτιαγμένος και τότε θα σταματήσει να θέλει τόσο τη μουσική. Γιατί εκεί θα τα καταφέρει πάρα πολύ καλά. Γιατί ο στόχος του ανθρώπου είναι μπορεί να εκφράζεται με αυτό που κάνει. Μιλώντας, παίζοντας, σιάβοντας... Ο άνθρωπος θέλει να είναι καλός σε κάτι.

Υπάρχει κάτι από τους δασκάλους σας το οποίο να θυμάστε ακόμη και να μπορείτε να αφηγηθείτε ή κάτι το οποίο νιώθετε ότι σας επηρεάζει στη διδασκαλία σας;

Υπάρχουν πολλά πράγματα αλλά το πιο σημαντικό που έχω μάθει είναι ότι κάθε φορά που έρχεται καινούργιος μαθητής, μαθαίνεις να διδάσκεις από την αρχή. Επειδή όλοι είμαστε τόσο διαφορετικοί. Όλοι λένε ότι ο δάσκαλος δίνει. Ο παιδαγωγός είναι αυτό που λέει η λέξη. «Άγω», οδηγώ, βάζω σε αυλάκι. Βάζω σε αυλάκι ένα παιδί. Όλοι είμαστε διαφορετικοί, δεν μπορούμε να μπούμε στο ίδιο αυλάκι. Άρα στην ουσία αυτό που έχουμε να κάνουμε εμείς σαν δάσκαλοι, κάθε φορά που έρχεται ένα καινούργιο παιδί, είναι να διαλέξουμε σε ποιο κανάλι θα πάει και να το οδηγήσουμε εμείς. Να του πούμε «Μπες μέσα και ακολουθήτα το δρόμο» και ο δρόμος είναι το να σου πω εγώ «αυτό κάνε έτσι, αυτό έτσι, αυτό έτσι». Δηλαδή στην ουσία εγώ μοιράζω τις γνώσεις μου. Αλλά μαθαίνει το παιδί μόνο του.

Ο Neuhaus κάπου είχε πει ότι «Δε διδάσκουμε πιάνο, διδάσκουμε μουσική». Εσείς αυτό πώς θα το σχολιάζατε;

Η μουσική λίγο πολύ δε διδάσκεται. Εγώ το είπα ότι η μουσική για μένα είναι συναισθηματική έκφραση. Δεν μπορείς να πεις σε κάποιον ότι θα του μάθεις πώς να εκφράζεται συναισθηματικά. Μπορείς να βοηθήσεις κάποιον, αλλά το πιο σημαντικό είναι: έχει αυτός κάτι μέσα του να δώσει; Εγώ μιλάω για τον εαυτό μου καθαρά σαν να είμαι μάστορας. Έρχεται ένα παιδί και εμένα η δουλειά μου είναι να το φτιάξω τεχνικά, να του δείξω πώς μπορεί να εκφραστεί με κάποιους τρόπους. Να του πώ ότι αυτό ταιριάζει με αυτό το χαρακτήρα, αυτό με τον άλλο χαρακτήρα. Αλλά το πόσο θα δώσει το συναίσθημα το παιδί εξαρτάται από το παιδί. Δηλαδή, εφόσον η μουσική είναι συναισθηματική έκφραση, δεν του διδάσκω μουσική, του διδάσκω όργανο.