



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΝΗΠΙΑΓΩΓΩΝ

Π.Μ.Σ.: ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ ΤΗΣ ΑΓΩΓΗΣ

ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: Πολιτισμικές Σπουδές

Σημειωτική και Επικοινωνία

Διπλωματική εργασία

**Ζητήματα Μουσικής Σημειογραφίας και
Διδακτική Μεθοδολογία στο Βιολί και στη Βιόλα**

του

Τάκα Σπυρίδωνα, Α.Ε.Μ.: 868

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Βαμβακίδου Ιφιγένεια, Καθηγήτρια Π.Τ.Ν. /Π.Δ.Μ.
Εξεταστές: Τσιούμης Κωνσταντίνος, Καθηγητής Τμήματος Φιλοσοφίας και
Παιδαγωγικής /Α.Π.Θ.,
Φωτόπουλος Νικόλαος, Επίκουρος Καθηγητής Κοινωνικής και Εκπαιδευτικής
Πολιτικής /Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου.

Κοζάνη, Οκτώβριος 2021

στη Μονάκριβη Κόρη μου

Ευχαριστίες

Αρχικά, θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά την επιβλέπουσα καθηγήτρια κυρία Ιφιγένεια Βαμβακίδου. Επίσης, ευχαριστώ εκ βάθους καρδιάς την καθηγήτρια κυρία Μαίη Κοκκίδου της οποίας η έμπνευση, η καθοδήγηση, η συμβολή και η ενθάρρυνση ήταν καταλυτικοί παράγοντες στην προσπάθεια περάτωσης και ολοκλήρωσης της παρούσας εργασίας. Τέλος, ευχαριστώ θερμά την Όλγα Δουγαλή για τη στήριξη και τη σημαντική βοήθεια που μου παρείχε κατά τη διάρκεια της διπλωματικής εργασίας.

Copyright © Σπυρίδων Τάκας, 2021.

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας εργασίας, εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τον συγγραφέα. Οι απόψεις και τα συμπεράσματα που περιέχονται σε αυτό το έγγραφο εκφράζουν τον συγγραφέα και μόνο.

Όνοματεπώνυμο: Σπυρίδων Τάκας

A.E.M.: 868

Ηλεκτρονική διεύθυνση: takasspiros@hotmail.com

Έτος εισαγωγής: 2017-2018

Κατεύθυνση: Πολιτισμικές Σπουδές-Σημειωτική και Επικοινωνία

Τίτλος διπλωματικής εργασίας: Ζητήματα Μουσικής Σημειογραφίας και Διδακτική Μεθοδολογία στο Βιολί και στη Βιόλα

Δηλώνω υπεύθυνα ότι η παρούσα εργασία δεν αποτελεί προϊόν λογοκλοπής, είναι προϊόν αυστηρά προσωπικής εργασίας, η βιβλιογραφία και οι πηγές που έχω χρησιμοποιήσει, έχουν δηλωθεί κατάλληλα με παραπομπές και αναφορές. Τα σημεία όπου έχω χρησιμοποιήσει ιδέες, κείμενο ή/και πηγές άλλων συγγραφέων, αναφέρονται ευδιάκριτα στο κείμενο με την κατάλληλη παραπομπή και η σχετική αναφορά περιλαμβάνεται στο τμήμα των βιβλιογραφικών αναφορών με πλήρη περιγραφή. Επισημαίνεται πως η συγκεκριμένη επιλογή βοηθά στον περιορισμό της λογοκλοπής διασφαλίζοντας έτσι το συγγραφέα.

Ημερομηνία 01 - 10 - 2021

Ο δηλών

Σπυρίδων Τάκας

Περίληψη

Η οπτικοποίηση της μουσικής με τα πολυάριθμα σύμβολα της από την αρχαιότητα έως και σήμερα συνέβαλαν δραστικά στη διάσωση και τη διάδοση επώνυμων πολιτισμών καθώς και στην εξέλιξη της μουσικής τέχνης. Τα πρώτα δείγματα μουσικής σημειογραφίας του Ευρωπαϊκού πολιτισμού εμφανίστηκαν στην Αρχαία Ελλάδα περίπου τον 12^ο αι. π.Χ. με την εξέλιξη της να ακολουθεί μια μεγάλη διαδρομή στην πάροδο του χρόνου έως και σήμερα. Η μουσική σημειογραφία αποτελεί το βασικότερο εργαλείο καταγραφής μουσικών ιδεών και ο ουσιαστικότερος αποκωδικοποιητής για τον εκπαιδευτικό ενός μουσικού οργάνου.

Ο σύγχρονος δάσκαλος -εκτελεστής του βιολιού και της βιόλας οφείλει να γνωρίζει τη σημαντική εξέλιξη της μουσικής σημειογραφίας στις διάφορες χρονικές περιόδους της μουσικής τέχνης καθώς και όλα τα χαρακτηριστικά της (γενικά, ειδικά, σαφή και ασαφή σύμβολα), ώστε ο σπουδαστής να μπορέσει να προσεγγίσει τη μουσική μέσω ενός συγκεκριμένου μοντέλου διδασκαλίας. Το προτεινόμενο μοντέλο βασίζεται στα εξής πέντε σημεία: η αποκωδικοποίηση των ειδικών ασαφών συμβόλων, ο σεβασμός στις παραμέτρους μιας μουσικής σύνθεσης, η αναζήτηση πηγών μιας ιστορικά ενημερωμένης εκτέλεσης, η ακρόαση ηχογραφήσεων και η αξιοποίηση του ψηφιακού γραμματισμού. Το συγκεκριμένο μοντέλο στις σπουδές στο βιολί και τη βιόλα δύναται να αξιοποιηθεί σε όλες τις βαθμίδες μουσικής εκπαίδευσης στη χώρα μας.

Λέξεις-κλειδιά: μουσική σημειωτική, μουσική σημειογραφία, διδακτική του βιολιού και της βιόλας, προτεινόμενο διδακτικό μοντέλο.

Abstract

Since antiquity, the numerous signs used for the visualization of music have contributed drastically to the survival and transmission of renowned civilizations as well as to the evolution of the art of music. In Europe, music notation first appears in Greece in about the 12th century B.C. and has been evolving ever since. Music notation is the most basic tool for recording musical ideas and the most essential decoder for the teacher of a musical instrument.

Today's violin and viola teacher-performer has to be aware of the all-important course of development of music notation throughout history as well as all the characteristics of music notation (generic, specific, explicit and implicit signs) in order that the student be able to approach music by means of a specific teaching model. The model suggested here has been formed on the basis of the following five points: decoding of specific implicit signs, respect towards the parameters of a musical composition, exploration of sources for a historically informed performance, listening to recordings and utilization of digital literacy. The specific model pertaining to violin and viola studies can be deployed at all levels of music education in our country.

Key-words: music semiotics, music notation, didactic for the violin and the viola, suggested teaching model.

Περιεχόμενα

Εισαγωγή: προβληματική και σκοπός της έρευνας.....	11
1. Ζητήματα μουσικής σημειογραφίας.....	14
1.1 Θεωρητικό πλαίσιο της Σημειωτικής.....	14
1.2 Χρονολογική επισκόπηση της Σημειωτικής επιστήμης.....	16
1.3 Ιστορικό πλαίσιο στη θεωρία της Μουσικής Σημειωτικής.....	17
1.4 Γενική και ειδική μουσική σημειογραφία.....	21
1.5 Μουσική Επικοινωνία και Μουσική Σημειογραφία: πομποί και δέκτες...24	
1.6 Ιστορική εξέλιξη μουσικής σημειογραφίας.....	27
1.6.1 Αρχαία ελληνική μουσική.....	28
1.6.2 Η μουσική σημειογραφία στην αρχαία Ελλάδα: Παρασημαντική.....	29
1.6.3 Φθόγγοι-σημεία.....	31
1.6.4 Ρυθμός και σύμβολα παύσεων.....	32
1.7 Βυζάντιο.....	33
1.7.1 Εισαγωγή στη βυζαντινή μουσική.....	33
1.7.2 Νευματική σημειογραφία.....	35
1.7.3 Γέννηση και εξέλιξη της βυζαντινής μουσικής.....	36
1.8 Εξέλιξη Δυτικής Σημειογραφίας έως τον 20 ^ο αι.	39
1.8.1 Λατινικά Νεύματα.....	40
1.8.2 Τα νέυματα πάνω σε γραμμές του Guido.....	42
1.8.3 Τετράγωνη και γοτθική σημειογραφία.....	43
1.8.4 Notre Dame.....	44
1.8.5 Ars Antiqua και Ars Nova.....	46

1.8.6	Λευκή μετρική γραφή.....	47
1.8.7	Ανακάλυψη μουσικής τυπογραφίας.....	48
1.8.8	Ταμπουλατούρα.....	49
1.8.9	Εισαγωγή στο Μπαρόκ (17 ^{ος} αι.).....	51
1.8.10	Η εξέλιξη της μουσικής σημειογραφίας από τον 18 ^ο αι. έως τον 19 ^ο αι.	53
1.8.11	Μουσική σημειογραφία στον 20 ^ο αι.	55
2.	Διδακτική μεθοδολογία στο βιολί και στη βιόλα.....	60
2.1	Οικογένειες εγχόρδων με δοξάρι.....	60
2.2	Βιολί και Βιόλα: κατασκευή και τεχνικές.....	62
2.2.1	Βιολί.....	62
2.2.2	Βιόλα.....	63
2.3	Άρθρωση.....	65
2.4	Οι περιπτώσεις διδακτικών μεθόδων στο βιολί.....	66
2.5	Ειδική μουσική σημειογραφία στο βιολί και στη βιόλα τον 19 ^ο και τον 20 ^ο αι.	70
2.6	Κριτικές παρατηρήσεις.....	74
2.6.1	Σαφήνεια μουσικής γλώσσας.....	74
2.6.2	Ασάφεια μουσικής γλώσσας.....	77
2.6.3	Σαφήνεια και ασάφεια στη σημειογραφία του βιολιού και της βιόλας.....	79
2.7	Διδακτικό υπόβαθρο και θεωρητικό πλαίσιο της ειδικής σημειογραφίας στο βιολί και στη βιόλα.....	82
2.7.1	Προφορικότητα και εγγραμματοσύνη της μουσικής γλώσσας....	82

2.7.2 Από τον ήχο στο μουσικό σημείο.....	85
2.7.3 Μουσικός γραμματισμός.....	88
2.7.4 Από το σύμβολο στον ήχο.....	90
2.7.5 Η ανάγνωση του μουσικού κειμένου και η ιεραρχία της εκμάθησης της μουσικής σημειογραφίας.....	92
2.8 Διδακτική ειδικών συμβόλων στο βιολί και στη βιόλα.....	95
2.9 Προτεινόμενο μοντέλο διδακτικής μεθοδολογίας στο βιολί και στη βιόλα.....	98
Επίλογος.....	104
Βιβλιογραφικές αναφορές.....	107

Εισαγωγή: προβληματική και σκοπός της έρευνας

Η απεικόνιση της μουσικής αποτελεί συχνά ένα πεδίο αντιπαράθεσης μεταξύ σπουδαστή, μουσικοπαιδαγωγού και εκτελεστή. Το πρόβλημα εστιάζεται στο ότι η διδασκαλία ή η εκτέλεση ενός μουσικού κομματιού δεν αντιστοιχεί στη μουσική σημειογραφία, αλλά και αντιστρόφως στο ότι η καταγραφή της μουσικής ιδέας δεν αποσαφηνίζει πλήρως όλες τις λεπτομέρειες. Η διεργασία αυτή έχει ως αποτέλεσμα να δημιουργείται ένα περιβάλλον δυσπιστίας στην ανθρώπινη αλυσίδα (συνθέτης, μαθητής, δάσκαλος και εκτελεστής) στον χώρο της μουσικής εκπαίδευσης.

Αν και το ρεπερτόριο της Δυτικής λόγιας μουσικής ιδιαίτερα στο βιολί και τη βιόλα, με κεντρικό άξονα τη σημειογραφία, καλύπτει όλες τις σημαντικές περιόδους από το Μπαρόκ έως και τη Νέα Μουσική του 20^{ου} αι., υπάρχει ένα τεράστιο κενό γνώσης στις μουσικές σχολές πάσης φύσεως στον ελλαδικό χώρο (μουσικά σχολεία, ωδεία, πανεπιστημιακά τμήματα μουσικών σπουδών) όσον αφορά στους κρίκους σύνδεσης μεταξύ σημειογραφίας και μουσικής εκτέλεσης ή θεωρίας και πρακτικής εφαρμογής. Οι μουσικές σχολές όλων των βαθμίδων της εκπαίδευσης εγκλωβίζονται σε συγκεκριμένα προγράμματα σπουδών και ανακυκλώνουν το ίδιο εύρος μουσικής γνώσης, ενώ οι διδακτικές μέθοδοι των εκπαιδευτικών του βιολιού και της βιόλας παραμένουν σε ένα σταθερό και στείο αποτέλεσμα.

Η παρούσα εργασία πραγματεύεται την ερμηνεία και την αξιοποίηση της μουσικής σημειογραφίας ως διδακτικό-μαθησιακό μέσο για το μάθημα της μουσικής και ειδικότερα για το μάθημα του βιολιού και της βιόλας. Σκοπός της εργασίας είναι να αναδείξει τις εκπαιδευτικές δυνατότητες οι οποίες θα αξιοποιήσουν τη μουσική σημειογραφία, θα καθορίσουν τα κριτήρια και τις προϋποθέσεις διδασκαλίας και εκτέλεσης μουσικών συμβόλων και θα ακολουθήσουν ένα διαφορετικό μοντέλο διδασκαλίας-μάθησης με βάση τα έγχορδα όργανα του βιολιού και της βιόλας. Παράλληλα επιχειρείται η παρουσίαση και η συσχέτιση της σημειογραφίας της Δυτικής λόγιας μουσικής και της εξιδεικευμένης σημειογραφίας των δύο μουσικών οργάνων, γεγονός που φανερώνει τον πρωτότυπο και δημιουργικό χαρακτήρα της εργασίας.

Η εργασία αρθρώνεται σε δύο μακροσκελή κεφάλαια, ενώ κάθε κεφάλαιο διακρίνεται σε επιμέρους τμήματα. Στο πρώτο κεφάλαιο γίνεται μια χρονολογική επισκόπηση της σημειωτικής επιστήμης και η σύνδεση της με τη μουσική σημειωτική

(1.1-1.3). Ακολουθεί η αναφορά και η επεξήγηση της γενικής και της ειδικής μουσικής σημειογραφίας ως τμήματα αφετηρίας της μουσικής σημειωτικής τα οποία συνιστούν τους πρώτους κώδικες επικοινωνίας μεταξύ πομπού και δέκτη, ενώ στις ερμηνείες αυτών των όρων κατέχουν θέσεις ο συνθέτης, ο εκτελεστής και ο ακροατής (1.4-1.5). Η επόμενη μεγάλη υποενότητα καλύπτει όλη την ιστορική εξέλιξη της μουσικής σημειογραφίας, ξεκινώντας από τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό έως τη λόγια Δυτική μουσική του 20^{ου} αι.. Σε αυτό το κομβικό σημείο γίνεται η σύνδεση της σημειογραφίας της ανατολικής αυτοκρατορίας του Βυζαντίου με τη δυτικότροπη γραφή της Ευρώπης και την εμφάνιση του πενταγράμμου, το οποίο είναι το εργαλείο καταγραφής και σταθεροποίησης της σημειογραφίας έως και σήμερα (1.6-1.8.11).

Στο δεύτερο κεφάλαιο επιχειρείται να αναδειχθεί η διδακτική συμβολή του δασκάλου-εκτελεστή του βιολιού ή της βιόλας μέσω της ειδικής σημειογραφίας τους. Στις πρώτες υποενότητες παρουσιάζονται ιστορικά στοιχεία για τα δύο μουσικά όργανα, τις μεθόδους εγχόρδων εκπαιδευτικών και το ρόλο τους στη διαμόρφωση της ειδικής σημειογραφίας έως τον 20^ο αι. (2.1-2.5). Οι επόμενες υποενότητες αφορούν στη διερεύνηση της ασάφειας και της σαφήνειας στη μουσική γραφή, καθώς και στη χρήση τους στο ρεπερτόριο των δύο εγχόρδων (2.6-2.6.3). Στις επόμενες υποενότητες παραθέτονται τα αλληλένδετα στοιχεία ήχου και μουσικού συμβόλου και η ιεραρχία εκμάθησης της μουσικής σημειογραφίας (2.7-2.7.5). Οι δύο τελευταίες υποενότητες αφορούν στη διδακτική των δύο εγχόρδων μεταξύ σαφών και ασαφών συμβόλων και στο προτεινόμενο μοντέλο διδακτικής μεθοδολογίας, το οποίο αφορά σε πέντε σημαντικά σημεία που δύναται ο μουσικοπαιδαγωγός να ακολουθήσει στη διδακτική του πορεία στο βιολί ή στη βιόλα (2.8-2.9).

Η παρούσα εργασία αποτελεί αποτέλεσμα θεωρητικής γνώσης, βιωματικής εμπειρίας και βιβλιογραφικής έρευνας πάνω στη μουσική σημειογραφία και τη διδακτική στο βιολί και στη βιόλα. Οι εξειδικευμένες σπουδές μουσικών οργάνων στα ανώτατα πανεπιστημιακά ιδρύματα της χώρας μας με το σύντομο παρελθόν των τελευταίων είκοσι ετών, υστερούν σε πολλές παραμέτρους έναντι της μεγάλης διδακτικής και εκτελεστικής παράδοσης, που έχουν ήδη διαμορφώσει οι υπόλοιπες ευρωπαϊκές χώρες. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα η λόγια Δυτική μουσική να κατέχει ένα δευτερεύοντα ρόλο στο πολιτισμικό γίγνεσθαι της Ελλάδας, ενώ η διδακτική των μουσικών οργάνων να παραμένει σε σχετικά χαμηλά επίπεδα. Η προσδοκία της παρούσας εργασίας είναι να διαμορφώσει ένα προτεινόμενο μοντέλο στους

διδάσκοντες του βιολιού και της βιόλας και παράλληλα να χαράζει νέες κατευθυντήριες στους σπουδαστές μουσικών οργάνων.

1. Ζητήματα μουσικής σημειογραφίας

1.1 Θεωρητικό πλαίσιο της Σημειωτικής

Η ραγδαία ανάπτυξη τις τελευταίες δεκαετίες των Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης (Τύπος, ραδιοφωνία, τηλεόραση) οδήγησε στην εξέλιξη μιας νέας επιστήμης, η οποία ονομάστηκε Σημειολογία ή Σημειωτική (Barthes, 1979). Με τον όρο Σημειολογία ή Σημειωτική αναφερόμαστε στην επιστήμη που μελετά τα φαινόμενα σημασίας, κοινωνικής κυρίως φύσης, μέσω των οποίων οι άνθρωποι συλλαμβάνουν τον κόσμο τους και ρόλο τους σε αυτόν. Είναι η μελέτη των σημείων, της σημασιοδότησης και των σημασιοδοτικών συστημάτων (Boklund -Lagoroulou, 1980). Το ενδιαφέρον της Σημειωτικής εστιάζεται στη σχέση μεταξύ ενός σημείου και της σημασίας του, καθώς και στον τρόπο συνδυασμού των σημείων σε κώδικες (Fiske & Hartley, 1978). Η Σημειωτική ασχολείται με τη μελέτη των σημείων εννοώντας οποιοδήποτε πράγμα, το οποίο εμπεριέχει μια σημασία και αντικαθιστά κάτι άλλο. Μελετάει τον τρόπο της δημιουργίας νοημάτων, χωρίς να ενδιαφέρεται μόνο για την επικοινωνία αλλά και για την κατασκευή και τη συντήρηση της πραγματικότητας (Chandler, 1994). Η επιστήμη της Σημειωτικής μελετά τα φαινόμενα σημασίας που αντιλαμβάνεται ο άνθρωπος και είναι νοητά μέσα σε μια ανθρώπινη κοινωνία. Κατά αυτόν τον τρόπο η σημειωτική μελέτη ασχολείται μόνο με την έννοια της σημασίας των φαινομένων και μέσα από την ανάλυση αναζητά τα μηνύματα, τις ιδέες και τις αξίες, που εμπεριέχονται σε αυτά (Μπόκλουντ -Λαγοπούλου, 1983). Από τη στιγμή που τα μέλη μιας κοινωνίας αναφέρονται σε ένα σύστημα σημασίας που είναι κοινό, τότε επιτυγχάνεται η επικοινωνία μεταξύ τους. Το κάθε σημείο, μια αντιπροσωπευτική οντότητα με νόημα, αποτελεί στοιχείο ενός συστήματος παρόμοιων σημείων και μόνο μέσα στο σύστημα αυτό μπορεί να έχει σημασία. Γι' αυτό τον λόγο υπάρχουν πάρα πολλά συστήματα σημασίας ή σημειωτικά συστήματα, όπως για παράδειγμα η φυσική γλώσσα, η γραπτή γλώσσα, τα σήματα κυκλοφορίας, ο κώδικας Morse, οι τεχνητές γλώσσες όπως τα μαθηματικά, η μυθολογία, η λογοτεχνία, το θέατρο, ο κινηματογράφος, η μουσική κ.ά. (Boklund -Λαγοπούλου, 1980).

Αναφορικά με την επικοινωνία, η Χριστοδούλου (2003) αναφέρει ότι εφόσον όλα τα φαινόμενα πολιτισμού είναι φαινόμενα επικοινωνίας και καθώς η επικοινωνία δεν μπορεί παρά να γίνει με αναφορά σε ένα σύστημα σημασίας, τότε όλα τα φαινόμενα πολιτισμού είναι και φαινόμενα σημασίας. Ο πολιτισμός μπορεί να μελετηθεί απόλυτα

από σημειωτική σκοπιά, ενώ τα πολιτισμικά φαινόμενα θα πρέπει να θεωρηθούν σημασιολογικές επινοήσεις. Κάθε οντότητα μπορεί να αποτελέσει ένα σημειωτικό φαινόμενο συνεπώς το νόημα ενός όρου θα μπορούσε να είναι μόνο μια πολιτισμική μονάδα (Eco, 1994). Βασική έννοια στη σημειωτική επιστήμη είναι το σημείο. Το σημείο μπορεί να είναι οποιοδήποτε στοιχείο, αρκεί να έχει σημασία για το φαινόμενο το οποίο εξετάζουμε, ενώ πολλά σημεία μαζί δημιουργούν ένα σύστημα. Τα σημεία αποτελούνται από δυο μέρη, το σημαίνον και το σημαινόμενο. Το σημαίνον είναι ο φορέας της σημασίας, για παράδειγμα οι λέξεις, ενώ το σημαινόμενο είναι το νόημα που δίνουν οι λέξεις (Boklund -Λαγοπούλου, 1980). Το σημαινόμενο μπορεί να έχει κυριολεκτική ή και συνειρμική σημασία. Η κυριολεκτική σημασία ονομάζεται δήλωση ή καταδήλωση, ενώ η μεταφορική σημασία λέγεται συνδήλωση ή συμπαραδήλωση. Η συνδήλωση είναι μεν μεταφορική, δεν είναι όμως ατομική αλλά κοινωνικοποιημένη (Μπόκλουντ -Λαγοπούλου, 1983).

Βασικό εργαλείο της σημειωτικής είναι το κείμενο, το οποίο αποτελεί μια συλλογή σημείων (όπως λέξεις, εικόνες, ήχοι ή χειρονομίες), δημιουργημένη και ερμηνευμένη σύμφωνα με τις συμβάσεις που συνδέονται με ένα είδος και με ένα ειδικό μέσο επικοινωνίας. Το μέσο χρησιμοποιείται με ποικίλες έννοιες από διάφορους θεωρητικούς και μπορεί να περιλαμβάνει ευρείες κατηγορίες όπως είναι η ομιλία και η γραφή ή το έντυπο και το ραδιόφωνο. Μπορεί να σχετίζεται με ειδικές τεχνικές μορφές των μεσών μαζικής ενημέρωσης (ραδιόφωνο, τηλεόραση, εφημερίδες, περιοδικά, βιβλία, φωτογραφίες, φιλμ, δίσκοι μουσικής) ή ακόμη και τα μέσα διαπροσωπικής επικοινωνίας (τηλέφωνο, γράμμα, φαξ, ηλεκτρονικά συστήματα συζήτησης) (Chandler, 1994).

Για να περιγράψουμε τα σημειωτικά συστήματα συνήθως χρησιμοποιούμε το λεξιλόγιο της θεωρίας της επικοινωνίας, σύμφωνα με το οποίο το σύστημα ονομάζεται κώδικας και η συγκεκριμένη πράξη επικοινωνίας λέγεται μήνυμα (Barthes, 1981). Σύμφωνα με τη σημειωτική του Saussure τα σημεία οργανώνονται σε κώδικες με δύο τρόπους: με παραδείγματα ή υποδείγματα και με συντάγματα (Chandler, 1994). Το παράδειγμα είναι μια κατηγορία στοιχείων του συστήματος, δηλαδή ένα σύνολο συνδεδεμένων σημαινόντων που έχουν κάποιο κοινό χαρακτηριστικό. Το σύνταγμα είναι μία σύνθεση από διαφορετικά σημαίνοντα ή παραδείγματα που ακολουθούν κάποιους συντακτικούς κανόνες και συμβάσεις (ρητές ή σιωπηρές), ώστε να αποκτήσουν μια σημασία. Οι κατηγορίες ή παραδείγματα λέγονται και

παραδειγματικοί κώδικες, ενώ οι κανόνες της συνταγματικής οργάνωσης λέγονται σύνταξη ή συνταγματικοί κώδικες (Boklund -Λαγοπούλου, 1980).

Η σημειωτική μας προσφέρει μια μεθοδολογία ερμηνείας κειμένων και χρησιμοποιείται ως ένα μεθοδολογικό εργαλείο ανάλυσης για τον εντοπισμό των βαθύτερων δομών και σημασιών ενός επικοινωνιακού συστήματος. Επιδίωξη της σημειωτικής ανάλυσης είναι κυρίως η κατανόηση της σημασίας εκείνων των στοιχείων που θεωρούνται αυτονόητα (φανερό νόημα) ή αποσιωπώνται (λανθάνον νόημα) αλλά και η διερεύνηση των σχέσεων και των σημείων μεταξύ τους. Υπάρχουν πολλές προσεγγίσεις στην ανάλυση κειμένου εκτός από την σημειωτική, κυρίως η ρητορική, η ερμηνευτική, η φιλολογική κριτική, η διαλογική ανάλυση και η ανάλυση περιεχομένου. Ιδιαίτερα στον κλάδο των μέσων μαζικής επικοινωνίας και των επικοινωνιακών σπουδών η ανάλυση περιεχομένου είναι ο ισχυρότερος αντίπαλος της σημειωτικής ως μεθόδου ανάλυσης κειμένου (Chadler, 1994).

1.2 Χρονολογική επισκόπηση της Σημειωτικής επιστήμης

Ορόσημο για τη μελέτη των φαινομένων σημασίας αποτελεί η εμφάνιση της δομικής γλωσσολογίας με θεμελιωτή τον Ελβετό γλωσσολόγο Ferdinand de Saussure (1857-1913). Ο Saussure ονομάζει τη δομική γλωσσολογία του «σημειολογία» (Boklund -Lagoroulou, 1980). Στις πρώτες προσπάθειες εφαρμογής των ιδεών του εντάσσεται η λεγόμενη «Σχολή της Πράγας» (1920-30), με σημαντικότερο εκπρόσωπο της τον Ρώσο γλωσσολόγο Roman Jakobson (1896-1982), ο οποίος θεώρησε ότι η δομική γλωσσολογία μπορεί να εφαρμοστεί και σε τομείς όπως η μουσική, η εθνολογία και η αισθητική συμβάλλοντας στην ανάπτυξη της σημειωτικής μεθοδολογίας. Οι θέσεις της Σχολής διατυπώνονται δημόσια στο Α΄ Διεθνές Γλωσσολογικό Συνέδριο στη Χάγη το 1928 και το 1929 δημοσιεύονται στο επίσημο περιοδικό της Σχολής. Ακολούθως στη Δανία δημιουργείται ο «Γλωσσολογικός Κύκλος της Κοπεγχάγης» (1931) με πρωτεργάτη τον Δανό γλωσσολόγο Louis Hjelmslev (1899-1965). Η θεμελιώδης διδασκαλία του Saussure που πρεσβεύει πως «η γλώσσα είναι μορφή και όχι ύλη», είναι και η βασική θεωρία του Hjelmslev (Μπαμπινιώτης, 1998).

Γύρω στο 1960 εμφανίζεται στη Δυτική Ευρώπη, με επίκεντρο το Παρίσι, το επιστημολογικό κύμα του δορισμού, το οποίο αξιοποιεί την παρακαταθήκη του Saussure και ενσωματώνει τη σημειωτική στην επιστημονική μεθοδολογία του.

Πρωτοπόρος του δορισμού και της μεθοδολογικής αυτής προσέγγισης είναι ο Γάλλος ανθρωπολόγος Claude Levi-Strauss. Το έργο του «Anthropologie structurale» (1958) αποτελεί ορόσημο του γαλλικού δορισμού και της γαλλικής σημειωτικής. Το επόμενο μεγάλο βήμα γίνεται από τον Roland Barthes με τα έργα του «Mythologies» (1957) και το «Elements de semiologie» (1964). Το τελευταίο αποτελεί το πρώτο συνεπτυγμένο εγχειρίδιο σημειωτικής. Συγχρόνως με τον Barthes δρα στις αρχές του 1960 ο Λιθουανός Algirdas Julien Greimas ο οποίος ιδρύει την Ομάδα Σημειογλωσσολογικής Έρευνας, γνωστή και ως Σημειωτικής Σχολής του Παρισιού, με πρώτο του έργο το «Sémiotique structurale: Recherche de méthode» (1966) (Λαγόπουλος & Boklund - Λαγοπούλου, 2016).

Παράλληλα με τη γαλλική σημειωτική, η οποία είναι σαφώς επηρεασμένη από τη «σημειολογία» του Saussure, αναπτύχθηκε την ίδια εποχή η «σημειωτική» θεωρία του Αμερικανού φιλοσόφου Charles Peirce (1839-1914). Η θεωρία του Peirce καλλιεργήθηκε σε ΗΠΑ και Δυτική Γερμανία, ενώ η θεωρία και οι αρχές του Saussure σε Γαλλία, Ιταλία και Αγγλία εφαρμόστηκαν και σε άλλα πεδία, όπως στην ανθρωπολογία, τη λογοτεχνία, την ιδεολογία, τη μόδα, τη διαφήμιση, τον χώρο, την τέχνη, τη μουσική κ.ά. (Boklund -Λαγοπούλου, 1980). Συνδεδεικός κρίκος των δύο θεωριών ήταν ο Umberto Eco (1932-2016) (Chandler, 1994). Αυτός ασχολήθηκε εκτενώς με τη σημειωτική της εικόνας, ενώ το έργο του με τίτλο «La struttura assente: la ricerca semiotica e il metodo strutturale» (1968) αποτέλεσε το δεύτερο πιο ανεπτυγμένο εγχειρίδιο σημειωτικής (Λαγόπουλος & Boklund -Λαγοπούλου, 2016). Εκτός από τις δύο σχολές (Greimas και Peirce) αναπτύχθηκε πολύ αργότερα (μεταξύ 1964 και τελών του 1980) στην ανατολική Ευρώπη και τη Ρωσία μια τρίτη ανεξάρτητη σχολή, η λεγόμενη Σχολή της Μόσχας-Ταρτού (Tartu), γνωστή και ως Σχολή της Σημειωτικής του Πολιτισμού. Ήταν βασισμένη στο γαλλικό δορισμό και την κυβερνητική, ενώ έγινε γνωστή στη Δύση κυρίως μέσα από τα έργα του φιλόλογου Juri Lotman (Boklund -Λαγοπούλου, 1980).

1.3 Ιστορικό πλαίσιο στη θεωρία της Μουσικής Σημειωτικής

Η μουσική είναι ένα από τα πιο ανεπτυγμένα μη-γλωσσικά συστήματα σημείων. Στη δεκαετία του 1970 εμφανίστηκε η μουσική σημειολογία ως παρακλάδι της πολιτισμικής μουσικολογίας στα κείμενα των Stefani, Nattiez, Posner, Faltin και

Reinecke καθώς και του Monelle (Leman, 1999). Αυτή θεμελιώθηκε πάνω σε ένα διεπιστημονικό διάλογο ανάμεσα στη μουσικολογία και τη γλωσσολογία (Nöth, 1995). Αντικείμενο της μουσικής σημειολογίας είναι η σχέση που δημιουργείται μεταξύ σημαίνοντος και σημαινόμενου αλλά και η σχέση του μουσικού αντικειμένου με τις σύγχρονες στάσεις, τις συμπεριφορικές νόρμες και τις ιδεολογίες (Tagg, 1987). Η μουσική σημειολογία τοποθετείται στην κατηγορία του ερμηνευτικού μεταμουσικού λόγου, για να αποσαφηνιστούν οι σχέσεις κοινωνικο -πολιτιστικής πραγματικότητας και μουσικής πρακτικής (Tagg, 1999). Η μουσική σημειωτική εξέφρασε μια γλωσσολογική προσέγγιση βασισμένη στο μοντέλο του Saussure, με αποτέλεσμα η έμφαση να δίνεται κατά κύριο λόγο στο σημαινόμενο (Dougherty, 1997). Η μουσική σημειωτική εστίασε αρχικά το ενδιαφέρον της στα εξής: α) στη δυτικοευρωπαϊκή λόγια μουσική, παραμελώντας τη δημοφιλή μουσική και τους μουσικούς της κώδικες και, β) στο μουσικό κείμενο (σημειογραφία, ανάλυση παρτιτούρας) (Leman, 1999).

Η τέχνη της μουσικής αποτελεί ένα πολιτισμικό κώδικα, ένα πολυσύνθετο κώδικα σημείων, τα οποία εμπίπτουν στο πεδίο έρευνας της μουσικής σημειωτικής. (Turino, 1999). Η αναζήτηση του νοήματος σε ένα μουσικό έργο απασχολεί έντονα τη σημειωτική έρευνα υπό διαφορετικά πρίσματα. Κατά πολλούς η κατανόηση του σημασιολογικού φορτίου ενός μουσικού έργου είναι μια επίπονη διαδικασία (Monelle, 2000).

Ήδη από τον 19^ο αι. με τον μουσικολόγο Eduard Hanslick έχει τεθεί το ερώτημα κατά πόσο η μουσική θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως γλώσσα. Ο Hanslick υποστηρίζει ότι δεν υπάρχουν αντιστοιχίες μεταξύ μουσικών συμβόλων και αντικειμένων αναφοράς όπως στη γλώσσα, όπου οι έννοιές της συνδέονται άμεσα σε μια σχέση δήλωσης (De Nora, 1986). Η μουσική δεν είναι γλώσσα, αλλά μοιάζει με γλώσσα και επεξηγεί ότι η ομοιότητα αυτή χαράζει τον δρόμο αυτό προς τα έσω αλλά και προς το κενό. Όποιος θεωρήσει τη μουσική κυριολεκτικά ως γλώσσα, τότε αυτή τον παραπλανά (Τόμπρας, 1998). Ο Agawu (1999) επισημαίνει ότι καμία μουσική πράξη δεν μπορεί να αντικατασταθεί από μια γλωσσική πράξη, συνεπώς η μουσική δεν είναι γλώσσα. Η Clark (1982) παρουσιάζει κριτικά τέσσερις προσεγγίσεις που υποστηρίζουν την ύπαρξη μουσικής γλώσσας:

α) Η προσέγγιση της μουσικής έκφρασης. Η μουσική εκφράζει τις εμπειρίες, την ιστορία και τη φαντασία του συνθέτη, οπότε η μουσική είναι μια εκφραστική γλώσσα.

β) Η προσέγγιση της σημειολογίας. Η μουσική εμπεριέχει νεύματα και χειρονομίες, συγγενείς με τις σωματικές και τις φωνητικές ικανότητες του ανθρώπου εκφράζοντας προτάσεις συλλογισμού. Η ανταπόκριση του ακροατή (δέκτης) στα μουσικά ερεθίσματα συμβάλλει στην οικοδόμηση ενός νοήματος.

γ) Η προσέγγιση της ανάλυσης της δομής. Η μουσική διέπεται από συμβολικούς κανόνες και αποτελεί ένα επικοινωνιακό συμβολικό σύστημα. Παρόλα αυτά δεν μπορεί να διαχωριστεί σε επιμέρους συντακτικά μέρη λόγω της απουσίας αναλογίας μουσικής και φωνητικής ή στοιχείων μουσικής και φωνημάτων.

δ) Η προσέγγιση της μουσικής αναπαράστασης. Η προσέγγιση αυτή υποστηρίζει ότι η μουσική έχει αναπαραστατική ιδιότητα, οπότε η ακρόαση ενός μουσικού κομματιού, μπορεί να μεταφέρει μια σκέψη. Η Clark όμως θεωρεί τη μουσική ως εικονιστική και δεν αναδεικνύει τη μουσική γλώσσα, αφού οι σκέψεις που προκαλούνται από την ακρόαση μουσικής, είναι συνειρμοί και όχι προϊόντα.

Κατά την άποψη του Monelle, η σημασιολογία της μουσικής δεν είναι λεκτική και δεν δύναται να αποσαφηνιστεί πλήρως με λέξεις. «Υπάρχουν δύο σημασιολογικά επίπεδα στο τραγούδι, το πρώτο είναι το λεκτικό και το δεύτερο είναι χωρίς λέξεις. Το επίπεδο χωρίς λέξεις είναι παρών σε όλη τη μουσική. Η μουσική είναι τραγούδι χωρίς λέξεις» (Monelle, 2000, σ. 9). Προς την ίδια κατεύθυνση κινείται και ο Τόμπρας (1998), ο οποίος θέτει τον προβληματισμό διερωτώμενος: το γεγονός πως η μουσική δεν μπορεί να εκφράσει πεζές έννοιες, είναι αρκετό, ώστε να αρνηθούμε το δικαίωμά της να θεωρείται γλώσσα; Ιδιαίτερα όταν αναλογίζεται κανείς ότι σε κάθε γλώσσα υπάρχουν ένα ή περισσότερα λεξιλογικά πεδία, στο καθένα από τα όποια τα νοήματα δεν διατυπώνονται με σαφήνεια ως προς τα άλλα και ότι το λεξιλόγιο της κάθε γλώσσας αναπτύσσεται ανάλογα με τις ανάγκες που εμφανίζονται στη γλωσσική κοινότητα που τη μιλάει. Εν κατακλείδι η μουσική ανέπτυξε και διαθέτει σήμερα ένα πλήρες σύστημα φωνολογικών, συντακτικών και εκφραστικών κανόνων, για όσους έχουν τη δυνατότητα να την καταλάβουν.

Ο Nattiez ανέπτυξε στη θεωρία του τρεις βασικούς πυλώνες για τη μουσική σημειωτική: α) της ποιητικής (poetic), β) της ουδετερότητας (neutral) και γ) της νόησης (esthetic). Ο αναλυτής εξετάζοντας με σειρά τους τρεις αυτούς πυλώνες μπορεί να κατανοήσει τη μουσική σε όλο το πολύπλευρο σύνολο της. Ο πυλώνας της ποιητικής αφορά σε όλες τις πτυχές σύνθεσης ενός μουσικού κομματιού, από τη δημιουργική

διαδικασία έως και το πολιτισμικό περιβάλλον που περιβάλλει και επηρεάζει τον δημιουργό. Η ανάλυση του πυλώνα της ουδετερότητας με τις ακανόνιστες διαμορφώσεις του μουσικού ίχνους αφορά το τελικό αποτέλεσμα της ποιητικής διαδικασίας, την παρτιτούρα ενός έργου ή τον ήχο ως αντικείμενο, δηλαδή την ίδια τη μουσική. Ο πυλώνας της νόησης πραγματεύεται θέματα που έχουν σχέση με τον αποδέκτη ή την κατανάλωση μουσικής, συμπεριλαμβανομένης και της αντίληψης, της γνώσης, της ερμηνείας και του ιστορικού της πρόσληψης (Salgar, 2016). Στο ερώτημα τι είναι μουσική γλώσσα απαντά ο ίδιος ότι η μουσική γλώσσα οφείλει να εμπεριέχει τους τρεις πυλώνες της μουσικής και επίσης ότι στον Δυτικό πολιτισμό η διαφορά μεταξύ μουσικής και θορύβου για έναν συνθέτη ή έναν ακροατή είναι καθαρά θέμα πολιτισμικού υπόβαθρου. Η σημειωτική άποψή του για τα μουσικά σύμβολα βασίστηκε τόσο στους τρεις βασικούς του πυλώνες όσο και στη φιλοσοφία της αισθητικής από τους αρχαίους Έλληνες έως και τον σύγχρονο πολιτισμό (Nattiez, 1990).

Η μουσική βασίζεται στη ζωντανή της εκφορά όπως και ο προφορικός λόγος, εκείνος που επεξεργάζεται την εκφορά της και είναι ο κύριος υπεύθυνος για την «προφορική ολοκλήρωση» του μουσικού έργου, είναι ο εκτελεστής. Αυτός καλείται να αναλύσει το μουσικό κείμενο και να το εκφράσει κατά την διάρκεια της εκτέλεσης του. Η εκάστοτε σημειολογική ανάλυση σύμφωνα με τους μουσικολόγους διεκπεραιώνεται μεν προς χρήση των ακροατών, εσφαλμένα δε δεν λαμβάνεται υπόψη ο ενεργός ρόλος του εκτελεστή (Τόμπρας, 1998). Ο Τόμπρας (1998) αναφέρει χαρακτηριστικά «ασχολείται κάποιος με την ανάλυση μιας γλώσσας που δεν τη μιλάει, για χάρη κάποιου που δεν διανοείται καν να τη μιλήσει» (σ. 78).

Συχνά η σύγκριση της μουσικής και της γλώσσας με γνώμονα τη σημειωτική και τη μουσικολογία έχει οδηγήσει στο συμπέρασμα ότι η δομή και τα συστήματα λειτουργίας της γλωσσολογίας μπορούν να χρησιμοποιηθούν στο γενικό πλαίσιο της μουσικής. Γίνεται προσπάθεια να γίνει κατανοητό και να ερμηνευτεί το πως και το γιατί η μουσική επιδρά στον ακροατή, δύο πεδία σχετικά άγνωστα που ενδεχομένως μέσω αυτών μπορούν να αντληθούν πολλές πληροφορίες σχετικά με το κατά πόσο η γλώσσα και η μουσική έχουν μια συγγένεια στη δομή τους και κατ' επέκταση στην έννοια της μουσικής σημειογραφίας (Martin, 2014).

1.4 Γενική και ειδική μουσική σημειογραφία

Η σημειογραφία και η μουσική είναι δύο χωριστά συστήματα με απώτερο σκοπό την αναπαράσταση της μουσικής σε γραπτό κείμενο, ωστόσο η μουσική σημειογραφία δημιουργήθηκε ως μέσον διάσωσης και διάδοσης των μουσικών συνθέσεων. Οι απόπειρες μουσικής σημειογραφίας που παρατηρούνται σε επώνυμους μουσικούς πολιτισμούς (Ινδικός, Αρχαίος Ελληνικός, Κινέζικος) αρκετούς αιώνες προ Χριστού δεν αποτέλεσαν την αφετηρία ενός ενιαίου κώδικα κοινής αποδοχής. Η παγιοποίηση του κοινού κώδικα σημειογραφίας εμφανίζεται κατά τον 16^ο αι. με την ανακάλυψη του πενταγράμμου να γίνεται αναπόσπαστο τμήμα της λόγιας Δυτικής μουσικής έως και σήμερα (Χουλιάρης, 2009). Στον αντίποδα του Δυτικού μουσικού πολιτισμού βρίσκεται η μουσική παράδοση της Μέσης Ανατολής με κεντρικό στοιχείο των συστημάτων μετάδοσης να βρίσκεται ο προφορικός λόγος και κατά συνέπεια η διεργασία της απομνημόνευσης. Η απομνημόνευση αναπτύσσεται μεταξύ του δασκάλου και του σπουδαστή κι έχει χαρακτήρα μαθητείας. Ως αποτέλεσμα αυτής της διεργασίας είναι η παραγωγή μιας γενεαλογικής αλυσίδας αυθεντίας, όπου τα μέλη της ταυτίζονται με τον δάσκαλό τους καθώς και με την παράδοση της γενεαλογίας συνολικά. Αυτή η ταύτιση με τη γενεαλογία είναι που επικυρώνει και την αξιοπιστία της γνώσης (Πούλος, 2015).

Αναφορικά με τη διάσωση και τη διάδοση της λόγιας Δυτικής μουσικής, ο Cook (1998) λαμβάνοντας υπόψιν του τις λεπτομέρειες των μουσικών σημειογραφιών σε σχέση με τη φύση και τη λειτουργία τους, τις διακρίνει σε δύο διαφορετικούς τύπους σημειογραφίας. Ο πρώτος τύπος είναι της γενικής σημειογραφίας, ο οποίος αναπαριστά τους ήχους και τις παραμέτρους αυτών (όπως φθόγγοι, παύσεις, διάρκεια φθόγγων και παύσεων, τονικό ύψος κ.α.) και, ο δεύτερος τύπος είναι της ειδικής σημειογραφίας, ο οποίος δεν αναπαριστά ευθέως τους ήχους αλλά υποδεικνύει με ειδικά σύμβολα τις ενέργειες που οφείλουν να προβούν οι εκτελεστές για την παραγωγή και τη διαμόρφωση των ήχων (όπως σύμβολα ηχοχρωμάτων, δυναμικής, έκφρασης κ.α.). Ο Cook καταλήγει στο συμπέρασμα ότι αν και οι μουσικές σημειογραφίες συνδυάζουν αυτές τις δύο δυνατότητες, ωστόσο οι ίδιες αποτελούν δύο τελείως διαφορετικές αρχές στη χρήση τους.

Υπάρχουν διαφορές μεταξύ των γενικών και των ειδικών οδηγιών μουσικής σημειογραφίας. Οι γενικές οδηγίες ενισχύουν το προσδοκώμενο αποτέλεσμα, χωρίς να

δείχνουν τον τρόπο, ενώ οι ειδικές οδηγίες καθοδηγούν το επιθυμητό αποτέλεσμα από το συγκεκριμένο μουσικό όργανο. Οι σημειογραφίες για τραγούδι είναι γενικές, διότι παρουσιάζουν τι θα πρέπει να εκτελεστεί, αλλά σε καμία περίπτωση στο πώς θα τοποθετήσει ο τραγουδιστής το λάρυγγα του. Ίσως το καλύτερο παράδειγμα για συγκεκριμένες οδηγίες στη σημειογραφία έχουμε στην «ταμπλατούρα» της κιθάρας και του λαούτου, όπου εκεί τα σύμβολα καθορίζουν μια πολύ συγκεκριμένη δακτυλοθεσία στις χορδές του οργάνου (Davies, 2011). Σε αντίθεση έρχεται η άποψη του Cook, ότι η μουσική σημειογραφία της ταμπλατούρας αποξενώνει τον εκτελεστή, καθότι τον καθοδηγεί σε στείρο αποτέλεσμα, χωρίς να έχει τη δυνατότητα ανάπτυξης της μελωδικής γραμμής. Είναι μια σημειογραφία για κατάδειξη συγχορδιών με ελλειπείς πληροφορίες και με περιορισμένες δυνατότητες έναντι της σημειογραφίας του πενταγράμμου. Η Δυτική μουσική θεμελιώνεται μέσω του συστήματος του πενταγράμμου. Η απόκτηση γνώσης της σημειογραφίας της Δυτικής λόγιας μουσικής επιτυγχάνεται μόνο δια μέσου της θεωρίας της (Cook, 2007).

Υπάρχουν θεωρίες που υποστηρίζουν ότι η ειδική μουσική σημειογραφία προηγήθηκε χρονικά της γενικής σημειογραφίας και ότι η μετάβαση από τη μια σημειογραφία στην άλλη έγινε με την εξέλιξη των μουσικών οργάνων και τον συνδυασμό τους στα μουσικά σύνολα. Παρόλα αυτά δεν υπάρχουν στοιχεία που να αποδεικνύουν αυτές τις υποθέσεις, ενώ είναι βέβαιο ότι οι πρώτες μουσικές σημειογραφίες αφορούσαν στη φωνητική μουσική με τις γενικές σημειογραφικές πληροφορίες στο προσκήνιο (Davies, 2011). Η μουσική σημειογραφία διατηρεί ζωντανή τη μουσική, αλλά και αποκρύπτει σημαντικά στοιχεία της. Επέχει θέση βασικού ρόλου στη συντήρηση και στον προσδιορισμό του μουσικού πολιτισμού, παρότι ταυτόχρονα αποκαλύπτει και αποσιωπά όπως π.χ. την άρθρωση, τη φραστική και την έκφραση (Cook, 2007). Σύμφωνα με τον συνθέτη Brian Ferneyhough η ξεκάθαρη οπτικά μουσική σημειογραφία οφείλει να υλοποιεί κάποια βασικά κριτήρια: α) να αποδίδει την ηχητική εικόνα των γεγονότων που περιγράφει, καθώς και β) να έχει την ικανότητα να δίνει όλες τις απαραίτητες οδηγίες για μια έγκυρη αναπαραγωγή των ήχων και των δράσεων, που ορίζονται ως το κείμενο του έργου (Von der Weid, 2005).

Τα περισσότερα μουσικά σημειογραφικά μοντέλα μεταβάλλουν τη μουσική ως τέχνη που ρέει μέσα στον χρόνο σε στατικό οπτικό χώρο. Παρότι διάφορες μουσικές σημειογραφίες μπορούν να εμπεριέχουν και άλλες ενδείξεις που αφορούν την ηχητική διάσταση της μουσικής, η μουσική γραφή αποτελεί μια αναγωγή της μουσικής η οποία

φιλτράρεται μέσα από διάφορα μοντέλα μουσικής αντίληψης. Εξαιτίας αυτού του φαινομένου δημιουργείται ένα χάσμα ανάμεσα στην ίδια τη μουσική και τη καταγραφή της. Ως εκ τούτου καμία σημειογραφία δεν μπορεί να αναπαριστά με ακρίβεια τη μουσική που καταγράφει (Αλεξάνδρου, 2017).

Με τα ασαφή και υποκειμενικά σημεία στη μουσική σημειογραφία ασχολείται ο Cook (1998) αναφέροντας τον μουσικό όρο «una corda» (σε μια χορδή) [ειδική σημειογραφική οδηγία για έγχορδο όργανο] ως παράδειγμα και διευκρινίζει, ότι η δυτική σημειογραφία είναι μια δισδιάστατη απεικόνιση της μουσικής, που επιτρέπει στον εκτελεστή του μουσικού κειμένου εκ των προτέρων να κατανοήσει την εξέλιξή της. Αφενός μεν υπάρχουν διάφορα σύμβολα στη μουσική σημειογραφία, η σημασία των οποίων ήδη έχει προσδιοριστεί κατά σύμβαση (φθόγγοι, αξίες, παύσεις) και κατ' επέκταση η ερμηνεία προϋποθέτει τη γνώση της εκάστοτε σύμβασης. Αφετέρου δε υπάρχουν επίσης πολλά στοιχεία τα οποία δεν διευκρινίζουν ευθέως τον ήχο αλλά αποτελούν σημεία που πρέπει να αξιοποιήσει ο εκτελεστής για να τον διαμορφώσει.

Η κατανόηση της εξέλιξης στη μουσική σημειογραφία, καθώς και η επισήμανση μεταξύ γενικών και ειδικών πληροφοριών γίνεται σαφέστερη μέσα από μια σύντομη ιστορική αναδρομή της από τον μεσαίωνα μέχρι τον 19^ο αι.:

α) στον Μεσαίωνα καταγράφονται το τονικό ύψος και ο ρυθμός, αν και στην πρώιμη περίοδο δεν ήταν σαφές ποιες παραμέτρους προοριζόταν να επισημάνει το κάθε σύμβολο.

β) στην Αναγέννηση καθιερώνεται η καταγραφή πολύπλοκων σχέσεων του tempo (η ταχύτητα δηλαδή με την οποία εκτελείται μια μελωδία),

γ) στο Μπαρόκ προστίθενται στη σημειογραφία λεπτομέρειες έκφρασης, tempo, δυναμικών, ποίκιλης και άρθρωσης,

δ) στην Κλασική περίοδο καταγράφονται οι όροι *diminuendo* (σταδιακή μείωση έντασης ήχου) και *crescendo* (σταδιακή αύξηση έντασης ήχου), ενώ όλες οι εκφραστικές οδηγίες σημειώνονται με μεγαλύτερη λεπτομέρεια και ακρίβεια. Ο Ludwig van Beethoven για παράδειγμα καθιερώνει την ταχύτητα των έργων του (tempo) μέσω των μετρονομικών ενδείξεων. Ο συνθέτης δηλαδή παίρνει ολοένα και περισσότερο τον έλεγχο πάνω στη σημειογραφική καταγραφή εκτελεστικών οδηγιών κατά τον 19^ο αι. (Butt, 2005).

Η ανάπτυξη της δομής των μουσικών έργων ως προς την πολυπλοκότητά τους εκφράστηκε μετά τον 19^ο αι. ανάλογα μέσω της σημειογραφίας. Η πολυπλοκότητα της σημειογραφίας οφείλεται στο ότι τα σύμβολα αφορούν σε διαφορετικές πτυχές της

εκτελεστικής πρακτικής και της ερμηνείας. Τα σύμβολα δείχνουν αυτό που πρέπει να παιχτεί, πώς πρέπει να παιχτεί (δακτυλοθεσίες) και παρέχουν ενδείξεις ως προς τη δομή της προς εκτέλεση παρτιτούρας. Η ετερογενής αυτή φύση τους οδήγησε τη σημειογραφία της μουσικής του 20^{ου} αι. να βρει έκφραση σε τρεις άξονες μετάδοσης πληροφοριών: α) τα σύμβολα, β) τις γραφικές παραστάσεις και γ) τις λεκτικές περιγραφές, οδηγώντας αντίστοιχα σε σημειογραφία συμβολική, γραφική και λεκτική (Bouissou, Goubault & Bosseur, 2005).

Ο Stone (1980) εξηγεί ιστορικά την εξέλιξη ύφους της μουσικής σημειογραφίας (γενικής και ειδικής) δίνοντας βαρύτητα στον 20^ο αι. και έμφαση στα εξής σημεία:

- α) στην μετακίνηση από τη μονοφωνία στην πολυφωνία το 900 μ.Χ.,
- β) στην αντικατάσταση των παρτών από την παρτιτούρα λόγω της κυριαρχίας της συγχορδιακής αρμονίας το 1600,
- γ) στην αλλαγή λόγω της Νέας Μουσικής (Neue Musik) το 1950, η οποία εξέφραζε δυο αντίθετες τάσεις: 1) μια τάση χωρίς αύξηση της ακρίβειας στη μουσική σημειογραφία και σε κάθε πιθανό στοιχείο μουσικής δομής και 2) μια τάση η οποία απορρίπτει την ακρίβεια μουσικής σημειογραφίας συνολικά.

Ένα δείγμα της σπουδαιότητας του ρόλου της μουσικής σημειογραφίας που προέρχεται από μια διαφορετική οπτική από αυτή των εκτελεστών και θεωρητικών, είναι η δημιουργία το 1970 του Πίνακα της Σημειογραφίας της Νέας Μουσικής και αργότερα το 1974 η οργάνωση από το Πανεπιστήμιο της Γάνδης του Διεθνούς Συνεδρίου για τη Σημειογραφία της Νέας Μουσικής. Ο κόσμος των συνθετών οδηγήθηκε σε τέτοιου είδους βήματα, όταν στις αρχές του 1950 οι συνθέτες Δυτικής λόγιας μουσικής άρχισαν να εξερευνούν χώρους πέρα από τα καθιερωμένα, με αποτέλεσμα να καταστεί η παραδοσιακή σημειογραφία υπό αμφισβήτηση (Stone, 1980).

1.5 Μουσική Επικοινωνία και Μουσική Σημειογραφία: πομποί και δέκτες

Η μουσική σημειογραφία είναι μια μορφή επικοινωνίας, κατά την οποία χρησιμοποιούνται οπτικά μέσα, για να εκφραστούν ακουστικές έννοιες (Stone, 1980). Ο συνθέτης καταγράφει τη μουσική, δηλαδή την εκτέλεση και το ηχητικό αποτέλεσμα μέσω του συστήματος σημειογραφίας που έχει στη διάθεση του. Μπορεί όμως με αυτό να περιγράψει ακριβώς αυτό που θέλει να ακούσει από την παρουσίαση του έργου του; Είναι βέβαιος πως η καταγραφή καλύπτει το περιεχόμενο του μηνύματος του

(Τόμπρας, 1998); Στα ερωτήματα αυτά αναδύεται ο ρόλος του εκτελεστή και η σχέση μεταξύ πομπού (συνθέτης) και δέκτη (εκτελεστής) ως προς την αποκρυπτογράφηση της σημειογραφίας ενός μουσικού έργου. Ο Howat (2005) επισημαίνει την «αποστολή» του εκτελεστή του μουσικού έργου που είναι η κατανόηση και η απόδοση της μουσικής σημειογραφίας με σκοπό να αντλήσει πληροφορίες που θα τις μετατρέψει σε ήχο. Αυτό συχνά σημαίνει την επιμέλεια έκδοσης ή την επεξήγηση από μέρους του της μουσικής σημειογραφίας, ακόμα και της αυθεντικής, χρησιμοποιώντας όλες τις μουσικές και τις γνωστικές του ικανότητες.

Συχνά η διαδικασία της μουσικής επικοινωνίας μεταξύ πομπού και δέκτη μέσω του κωδικοποιημένου δίαυλου της μουσικής είναι πιθανό να προσκρούει σε εμπόδια και να αποτυγχάνει. Πιθανά αίτια της αποτυχίας αυτής είναι: α) η ανεπάρκεια της καταγραφής του κώδικα, όταν δηλαδή το λεξιλόγιο των μουσικών συμβόλων δεν είναι κοινό μεταξύ πομπού και δέκτη, β) η παρεμβολή στον κώδικα, στην περίπτωση δηλαδή που παρά την ύπαρξη μιας κοινής βάσης μουσικών συμβόλων και τη δυνατότητα κατανόησής τους, οι κοινωνικοπολιτισμικές νόρμες, οι προθέσεις, οι προσδοκίες και τα κίνητρα του πομπού και του δέκτη διαφέρουν. Οι παρεμβολές στον κώδικα επικοινωνίας, καθώς και η ύπαρξη διαφορετικών πολιτικών και πολιτισμικών ταυτοτήτων μπορεί να προκαλέσουν το διαφορετικό πλαίσιο αναπαραγωγής και ακρόασης της μουσικής (Tagg, 1999).

Ο εκτελεστής είναι ο πρωταγωνιστής στο δεύτερο στάδιο μετά την καταγραφή του μουσικού έργου στο χαρτί. Είναι ταυτόχρονα δέκτης του μουσικού μηνύματος και πομπός προς το κοινό, στο οποίο απευθύνεται με μοναδικό εργαλείο στα χέρια του τις περισσότερες φορές το κείμενο του συνθέτη. Η πρώτη του ενέργεια μετά την ανάγνωση του κειμένου είναι να αναγνωρίσει τα πρωτεύοντα σημεία της γενικής και της ειδικής σημειογραφίας. Η ανάλυση του έργου θα τον βοηθήσει στην επιστημονική προσέγγιση και στην αρχιτεκτονική της μελέτης του (Τόμπρας, 1988). Στην προσπάθεια ενός εκτελεστή να κατανοήσει τη μουσική σημειογραφία επαρκώς και να την καταστήσει πηγή χρηστικών πληροφοριών, μπορεί να γίνουν αρωγοί οι συμπληρωματικές γνώσεις και πληροφορίες. Οι οποιαδήποτε πληροφορίες πηγάζουν από την εικονογραφία, τα αρχεία, τις σχετικές μονογραφίες, την αλληλογραφία που αφορά στον συνθέτη ή τη σύνθεσή του προς εκτέλεση έργου, καθώς και σε άλλες σχετικές πηγές (Walls, 2003).

Η σχέση εκτελεστή και μουσικής σημειογραφίας αποδίδει στον πρωταγωνιστή (εκτελεστή) την τελική ευθύνη της λήψης αποφάσεων σχετικά με την εκτέλεση της παρτιτούρας, κατ' επέκταση της μουσικής σημειογραφίας. Ο εκτελεστής, δηλαδή, που έχει τον τελικό λόγο κατά την εκτέλεση ενός μουσικού έργου, μπορεί να αντλήσει πληροφορίες από την παρτιτούρα, για να δημιουργήσει μια εκτέλεση, αρκεί να μην οδηγηθεί σε υπερβολές που θα καταλήξουν σε αλλοιώσεις του μουσικού έργου (Taruskin, 1995). Η σημειογραφία λειτουργεί ως κώδικας επικοινωνίας μεταξύ των ακουστικών εννοιών που θέλει να εκφράσει ο συνθέτης και ο εκτελεστής. Με τη σειρά του ο εκτελεστής μεταμορφώνει σε ήχο τα οπτικά σημεία, στα οποία έχει κωδικοποιηθεί η ακουστική σύλληψη του συνθέτη. Συνδυάζοντας γνώσεις και σύμβολα ο συνθέτης καταγράφει στη μουσική παρτιτούρα μια ιδέα μαζί με τους απαραίτητους κανόνες, έτσι ώστε ο εκτελεστής να τους δώσει μια ηχητική πραγματικότητα. Η μουσική σημειογραφία από μόνη της δεν δημιουργεί μια απευθείας αναπαράσταση της ηχητικής μορφής του μουσικού έργου αλλά προτείνει μια νοητική απεικόνιση του μουσικού φαινομένου. Ο εκτελεστής είναι αυτός που θα μετουσιώσει το αντικείμενο της σημειογραφίας σε ηχητικό αποτέλεσμα. Το μουσικό σημείο είναι η πρώτη ύλη της σύνθεσης και ο ήχος είναι η ενσάρκωση αυτού που έχει ήδη συντεθεί (Bouissou, Goubault & Bosseur, 2005).

Ο βιολονίστας Τόμπρας (1998) διευκρινίζει ότι πολλές φορές η κατανόηση του μουσικού κειμένου αφήνεται στο ένστικτο του καλλιτέχνη με αποτέλεσμα το έργο να μην έχει μια συγκεκριμένη μέθοδο προσέγγισης και να στερείται καλού αποτελέσματος. Ο ίδιος προσθέτει επίσης ότι η μελέτη μουσικών έργων χρήζει επιστημονικότερης ανάλυσης, ειδάλλως η κατανόηση του μουσικού έργου γίνεται για λογαριασμό του ακροατηρίου από τον μουσικολόγο, με αποτέλεσμα ο μουσικός να χρεώνεται μια κακή ή μια υπό αμφισβήτηση εκτέλεση. Ο Cook (2006), χωρίς να είναι απόλυτος, συνηγορεί στο ότι ο εκτελεστής πρέπει να βρει τον χώρο του. Αυτό θα συμβεί, αν κάποιος θεωρήσει τη μουσική σημειογραφία της παρτιτούρας ως κάτι που καθοδηγεί τον εκτελεστή και όχι ως κάτι που πρέπει απλώς να αναπαράγει ο μουσικός. Η εκτέλεση μουσικής μέσω καθοδήγησης της παρτιτούρας αναδεικνύεται σε κοινωνικό γεγονός, το οποίο συμβαίνει σε πραγματικό χρόνο και παράγει ένα συγκεκριμένο ακουστικό ίχνος.

Εν κατακλείδι, ο ρόλος του εκτελεστή στην ολοκλήρωση μουσικής επικοινωνίας με κάποιον ακροατή είναι ο ενδιάμεσος κρίκος ανάμεσα στον πομπό-

δημιουργό του έργου και τον τελικό αποδέκτη του, το κοινό. Η θέση που καταλαμβάνει ο εκτελεστής στη διαδικασία της μουσικής επικοινωνίας μέσω της σημειογραφίας δεν είναι καθορισμένη. Στην αλυσίδα συστήματος επικοινωνίας υπάρχει ο δημιουργός, ο εκτελεστής και ο ακροατής. Ο εκτελεστής είναι ο πρώτος δέκτης του μουσικού μηνύματος και ο συνθέτης του μουσικού έργου ο πομπός με μέσο μετάδοσης το μουσικό κείμενο. Στο δεύτερο σκέλος του συστήματος επικοινωνίας, αν και ο σημειογραφικός κώδικας (μουσικό έργο) είναι ήδη καταγεγραμμένος, δεν είναι στατικός. Ο εκτελεστής είναι πλέον δέκτης αλλά και πομπός ταυτόχρονα με την υποκειμενική του αντίληψη. Μεταδίδει, μάλιστα πολύ συχνά, ένα νέο μήνυμα με την εκτέλεση του κάθε φορά που το παρουσιάζει στο κοινό του. Ο συνθέτης μέσω του σημειογραφικού κώδικα δεν επικοινωνεί άμεσα με το ακροατήριο παρά μόνο με τον εκτελεστή (Τόμπρας, 1998).

1.6 Ιστορική εξέλιξη μουσικής σημειογραφίας

Τα αρχαιότερα μουσικά όργανα χρονολογούνται περίπου το 30.000 π.Χ., αν και οι μουσικές σημειογραφίες εμφανίστηκαν πολύ αργότερα. Οι πρώτες σημειογραφίες της μουσικής χρονολογούνται περίπου γύρω στο 4.500 έως το 3.000 π.Χ. και είναι προϊόντα του πολιτισμού των Σουμέριων, ενώ γύρω στο 2.400 π.Χ. παρουσιάζονται και στην Κίνα. Εκείνες όμως με τις οποίες είναι πιο εξοικειωμένοι οι πολιτισμοί της Ευρώπης εμφανίστηκαν περίπου το 1.200 π.Χ. στην αρχαία Ελλάδα. Οι πρώτες ευρωπαϊκές σημειογραφίες βοηθούσαν τους τραγουδιστές να επαναφέρουν στη μνήμη τους ύμνους, υποδεικνύοντας κατά προσέγγιση τα διαστήματα της μελωδικής κίνησης. Αυτού του είδους η σημειογραφία λέγονταν «μνημονική» (Davies, 2011).

Η μουσική σημειογραφία είναι ένα σύνολο οδηγιών προς τον εκτελεστή σχετικά με το πώς θα ήθελε ο συνθέτης να ηχήσει η μουσική του (Jackson, 1993). Αποσκοπεί στην καταγραφή της μουσικής σε αναγνώσιμη μορφή, περιγράφοντας παραμέτρους της μουσικής, όπως τονικό ύψος, διάρκεια, ρυθμική αγωγή, δυναμική, έκφραση και άρθρωση. Το σύνολο των καταγεγραμμένων αυτών οδηγιών αποτελεί την παρτιτούρα. Η κατανόηση των συμβόλων της μουσικής σημειογραφίας είναι καθοριστική για την εικόνα που θα σχηματίσει ο εκτελεστής για το μουσικό έργο (Michels, 1994). Ο Cook (2007) θέτει κάποια ερωτήματα για τα οπτικά σημεία της μουσικής: τι είναι αυτά τα τέταρτα και τα όγδοα (ρυθμικές αξίες); Σε τι χρησιμεύουν,

τι εργασία επιτελούν στο πλαίσιο του μουσικού πολιτισμού; Ο ίδιος διαχωρίζει τη μουσική σημειογραφία σε τρεις διακριτές λειτουργίες: α) η πρώτη είναι η διαχρονική διατήρηση μουσικού κειμένου, που την παραλληλίζει με τη φωτογραφία, η οποία σταματά τον χρόνο και δίνει μια σταθερή μορφή σε αυτό που εξαφανίζεται, β) η δεύτερη είναι μια προφανής λειτουργία, ένα μέσο μεταβίβασης της μουσικής από ένα πρόσωπο σε ένα άλλο (από τον συνθέτη στον εκτελεστή) και γ) η τρίτη λειτουργία αφορά στο γεγονός ότι η σημειογραφία είναι ενσωματωμένη στη σύλληψη της μουσικής, στους τρόπους με τους οποίους οι συνθέτες, οι εκτελεστές κι όσοι ακόμη ασχολούνται με τη μουσική, τη σκέπτονται ή τη φαντάζονται για αυτήν.

1.6.1 Αρχαία Ελληνική μουσική

Σύμφωνα με τα αρχαιολογικά ευρήματα χωρίζεται ο αρχαίος ελληνικός πολιτισμός στον χώρο της μουσικής στις εξής περιόδους με κύρια χαρακτηριστικά:

α) Πρώιμος κυκλαδίτικος πολιτισμός: ήδη από τα μέσα της 3^{ης} χιλιετίας π.Χ. εμφανίζονται πληροφορίες μουσικού πολιτισμού σε μαρμάρινα ειδώλια που αναπαριστούν φιγούρες μουσικών και έχουν διασωθεί στα νησιά της Κω και της Θήρας. Αυτές μαρτυρούν τις επιρροές της Μεσοποταμίας, της Αιγύπτου και της Φρυγίας στον αρχαίο Κυκλαδίτικο πολιτισμό.

β) Μινωικός πολιτισμός στην Κρήτη (1500 π.Χ.): την περίοδο αυτή παρουσιάζονται απεικονίσεις μουσικών οργάνων (διπλοί αυλοί και λύρες) που μαρτυρούν την ύπαρξη μουσικού πολιτισμού.

γ) Γεωμετρική εποχή (11^{ος} αι. π.Χ.-8^{ος} αι. π.Χ.): έχουν διασωθεί απεικονίσεις σε αγγεία και γραπτές πηγές από την Ιλιάδα και την Οδύσσεια του Όμηρου (8^{ος} αι. π.Χ.), που μας παρέχουν πολλές πληροφορίες για τον χώρο της μουσικής.

δ) Αρχαϊκή περίοδος (7^{ος} αι. π.Χ.-6^{ος} αι. π.Χ.): την περίοδο αυτή εμφανίζεται η λυρική ποίηση, μια ενότητα μουσικής και λόγου, η οποία χαρακτηρίζεται με τον όρο μουσική.

ε) Κλασική εποχή (5^{ος} αι. π.Χ.-4^{ος} αι. π.Χ.): την περίοδο αυτή εμφανίζεται το δράμα, η τραγωδία και η αττική κωμωδία, μέσα στο οποίο υπάρχει απαραίτητα και η συμμετοχή μουσικού σχήματος (χορός και μουσικοί έως 15 άτομα) (Michels, 1994).

Ο όρος «μουσική» πρωτοεμφανίζεται σε διασωθέντα κείμενα του Πίνδαρου, του Ηρόδοτου και του Θουκυδίδη του 5^{ου} αι. π.Χ.. Οι αρχαίοι Έλληνες με τον όρο «μουσική» εννοούσαν αρχικά το σύνολο των διανοητικών και πνευματικών επιδόσεων στην τέχνη, τα γράμματα και τις καλές τέχνες, καθώς επίσης και τη λυρική ποίηση (ποίηση με μουσική υπόκρουση). Τον 4^ο αι. π.Χ. καθιερώθηκε ο όρος μουσική με την ερμηνεία που δίνουμε έως σήμερα, δηλαδή μια αυτόνομη και ανεξάρτητη τέχνη από την ποίηση (Μιχαηλίδης, 1982).

Το σύνολο των πληροφοριών που διαθέτουμε σχετικά με την αρχαία ελληνική μουσική επιτρέπει μια συστηματική κατάταξη των πηγών, η οποία δεν ισχύει μόνο για την ελληνική αρχαιότητα αλλά και μέχρι και το τέλος του Μεσαίωνα. (Γιάννου, 1995).

Οι πηγές διακρίνονται σε:

α) Γραπτές πηγές, οι οποίες χωρίζονται σε δύο επιμέρους κατηγορίες:

α.1) στις πρακτικές πηγές, δηλαδή σωζόμενα αποσπάσματα με μουσική σημειογραφία (όπως ο επιτάφιος του Σικείλου και οι δύο Δελφικοί ύμνοι για τον Απόλλωνα),

α.2) στις θεωρητικές πηγές, δηλαδή σωζόμενα κείμενα με πολυάριθμες αναφορές στη μουσική, στη θεωρία της μουσικής και τις εν γένει αναφορές στα μουσικά δρώμενα της αρχαίας Ελλάδας. Οι θεωρητικές πηγές έναντι των πρακτικών είναι πλούσιες σε πληροφορίες αλλά συχνά δυσνόητες και με αρκετά κενά.

β) Εικονογραφικές πηγές (μαρτυρίες), στις οποίες συμπεριλαμβάνονται τόσο απεικονίσεις σκηνών από μουσικά δρώμενα, όσο και λείψανα μουσικών οργάνων που έχουν αποκαλυφθεί από την αρχαιολογική σκαπάνη (Μιχαηλίδης, 1982).

1.6.2 Η μουσική σημειογραφία στην αρχαία Ελλάδα: Παρασημαντική

Η μουσική σημειογραφία στην αρχαία Ελλάδα ονομάζονταν «παρασημαντική», όρος που προέρχεται από το ρήμα «παρασημαίνομαι», δηλαδή σημειώνω ή παριστάνω με σημεία τους μουσικούς ήχους και τα στοιχεία της μουσικής. Ο όρος που αφορά στη γραφή των φθόγγων εκφράζεται και με τις λέξεις «σημασία» και «στίξεις». Τα σύμβολα που χρησιμοποίησαν για τη μουσική σημειογραφία στην αρχαία Ελλάδα ονομάζονταν «σημεία» (Μιχαηλίδης, 1982). Η πρώτη αρχαιοελληνική παρασημαντική, για την οποία δεν διαθέτουμε κάποια γνώση, πιθανολογείται πως είχε εφευρεθεί πριν το 450

π.Χ. στη βορειοανατολική Πελοπόννησο, περιοχή που συνδεόταν εκείνη την εποχή με την εξέλιξη στη μουσική θεωρία και τεχνική (West, 1999).

Η αρχαία ελληνική σημειογραφία χρησιμοποιούσε για την απόδοση μουσικών φθόγγων γράμματα αλφάβητου (αλφαβητική σημειογραφία) σε τρεις θέσεις: σε όρθια, πλάγια ή σε ανάποδη θέση. Η σημειογραφία ήταν άλλη για την ενόργανη μουσική και άλλη για τη φωνητική (Neff, 1985). Στο σύγγραμμα του Αλύπιου (3^{ος}/4^{ος} αι. μ.Χ.) «Εισαγωγή μουσική» διασώζεται ολόκληρη η αρχαία ελληνική μουσική σημειογραφία σε πίνακες για τους δεκαπέντε τόνους και στα τρία γένη (West, 1999). Το έργο του Αλύπιου αποτελείται αποκλειστικά από πίνακες των αρχαίων ελληνικών κλιμάκων στα τρία γένη με την παρασημαντική τους και αποτελούν τη βασική γνώση που διαθέτουμε σχετικά με την αρχαία ελληνική σημειογραφία και τις κλίμακες (Μιχαηλίδης, 1982). Επίσης, το σημαντικό έργο του Anicius Manlius Severinus Boëthius (477-524) «De institutione musica» περιέχει μια σύνοψη όλης της αρχαίας ελληνικής θεωρίας και αποτέλεσε τη μουσική Βίβλο του Μεσαίωνα (Γιάννου, 1995).

Από τα δύο συστήματα μουσικής σημειογραφίας το παλαιότερο είναι της οργανικής, καθότι αυτό της φωνητικής βασιζόταν στο ιωνικό αλφάβητο που χρησιμοποιήθηκε ευρέως στα τέλη του 5^{ου} ή του 4^{ου} αι. π.Χ. (West, 1999). Η αρχαία ελληνική μουσική χρησιμοποιούσε δύο συστήματα μελογραφίας και πιστεύεται ότι το πρώτο προέρχονταν από κάποιο αρχαϊκό αλφάβητο, ενώ το δεύτερο αποτελούνταν από τα 24 γράμματα του ιωνικού αλφάβητου. Ωστόσο όταν οι αρχαίοι Έλληνες σημείωναν ταυτόχρονα το τραγούδι με την οργανική συνοδεία, το ιωνικό αλφάβητο χρησιμοποιούνταν για το φωνητικό μέρος και το δεύτερο σύστημα για την οργανική συνοδεία (Reinach, 1999).

Στην οργανική μουσική τα μουσικά σημεία (γράμματα) χρησιμοποιήθηκαν κατά τριάδες:

- α) η κανονική θέση (σημείον ορθόν),
- β) με στροφή πίσω του γράμματος (σημείον απεστραμμένον και κατά ένα ημιτόνιο πιο ψηλά) και
- γ) με το γράμμα ανάποδα (σημείον ανεστραμμένον και κατά ¼ του τόνου πιο ψηλά) (Μιχαηλίδης, 1982).

Όσον αφορά στη φωνητική σημειογραφία τα είκοσι τέσσερα γράμματα του ιωνικού αλφαβήτου καταγράφονταν σε οκτώ τριάδες καλύπτοντας με αυτό τον τρόπο το φάσμα της αντρικής φωνής. Η σειρά των σημείων επεκτείνονταν και προς τις δύο κατευθύνσεις με γράμματα πλάγιας ή αναποδογυρισμένης μορφής, με αλλαγμένη φορά, προσθέτοντας ένα διακριτικό σημάδι ή ακόμη και ακρωτηριάζοντας τα γράμματα (σημεία) (West, 1999).

Η σημειογραφία των αρχαίων Ελλήνων έφτασε να αριθμεί περισσότερα από 1500 σημάδια, ωστόσο το σημειογραφικό σύστημα είχε ακρίβεια και καθαρότητα αλλά και το μειονέκτημα να μην επιδέχεται εξέλιξης (Neff, 1985). Τα δύο είδη μουσικής σημειογραφίας χρησιμοποιούνταν ταυτόχρονα, με τα χαμηλότερα σημεία, που υπήρχαν στο εισαγωγικό μέρος ενός κομματιού, να υποδεικνύουν την οργανική μουσική, καθώς και με τα εμβόλιμα και σύντομα σημεία που παρεμβάλλονταν στα φωνητικά μέρη, με τα υψηλότερα σημειογραφικά σημεία να εκφράζουν τα φωνητικά μέρη. Συνεπώς τα σημεία που βρίσκονταν κάτω από τις λέξεις παρέπεμπαν στο οργανικό μέρος και τα σημεία επάνω από τις λέξεις στο φωνητικό μέρος (West, 1999). Το κύριο στοιχείο της αρχαιοελληνικής μουσικής σημειογραφίας ήταν το διάστημα της κατιούσας τετάρτης, το «τετράχορδον» που αντιστοιχούσε και στον αριθμό χορδών της φόρμιγγας (Michels, 1994).

1.6.3 Φθόγγοι-σημεία

Από τα αρχαία μουσικά έγχορδα προέρχονται επίσης και οι ονομασίες των φθόγγων. Οι νότες στην αρχαία Ελλάδα κατάγονται από την αρχαία λύρα με τις επτά χορδές. Οι νότες σε κατιούσα φορά σε διάστημα δευτέρας τονικού ύψους είναι οι εξής (Μιχαηλίδης, 1982):

α) Νήτη (Νεάτη), η νότα ή χορδή που βρισκόταν πιο κοντά στον εκτελεστή,

β) Παρανήτη, νότα ή χορδή παρά της Νήτης,

γ) Τρίτη, νότα ή χορδή τρίτη από τη Νήτη και ένα διάστημα δευτέρας πιο κάτω,

δ) Μέση, κεντρική νότα ή χορδή του επτάχορδου,

ε) Λιχανός, η πέμπτη χορδή ή νότα που παίζεται με τον δείκτη,

στ) Παρυπάτη, η νότα ή χορδή που βρίσκεται πριν την Υπάτη,

ζ) Υπάτη, η πιο χαμηλή νότα ή χορδή που σήμαινε υψίστη, διότι υπήρχε στο πιο μακρινό άκρο των χορδών.

Ο τρόπος που διαιρούσαν το διάστημα της ογδός, δηλαδή οχτώ διαδοχικών φθόγγων ή δύο τετράχορδων, ήταν το διατονικό. Από τον θεωρητικό της μουσικής Αριστόξενο (375/360 π.Χ.) αντλούμε πληροφορίες που αφορούν στο σημειογραφικό μουσικό σύστημα, το οποίο λειτουργούσε στηριζόμενο σε μια μορφή επτατονικού «τέλειου συστήματος». Ως βάση αυτού του συστήματος δημιουργήθηκαν οι επτά αρχαίες κλίμακες (τρόποι) μουσικής που χρησιμοποιούμε έως και σήμερα (Μιξολύδιος, Λύδιος, Φρύγιος, Δώριος, Υπολύδιος, Υποφρύγιος και ο Λόκριος ή Υποδώριος) (West, 1999). Οι τρόποι αποτελούνταν από δύο τετράχορδα, τα οποία ανάλογα με τη θέση του ημιτονίου στην παρασημαντική κατιούσα γραφή καθόριζαν τις «ποιοτικές» διαφορές των φθόγγων και όχι τις διαφορές του τονικού ύψους. Πολύ αργότερα, τον 9^ο αι. (περίοδος του Μεσαίωνα), στη Δυτική μουσική οι φθόγγοι των κλιμάκων ταξινομούνταν χρησιμοποιώντας ως πρωτότυπο τους αρχαίους ελληνικούς τρόπους αλλά ταυτόχρονα βρίσκονταν κάτω από την επιρροή της βυζαντινής οκτώηχους. Με αυτό τον τρόπο κατασκεύαζαν με λατινικές ονομασίες τους οχτώ εκκλησιαστικούς τρόπους του Γρηγοριανού μέλους (Michels, 1994).

Μεταγενέστερα ο θεωρητικός μουσικής Αριστείδης Κοϊντιλιανός (3^{ος} αι. μ.Χ.) ισχυρίστηκε ότι οι αρχαίοι Έλληνες θεωρητικοί, κατά συνέπεια οι προγενέστεροι του Αριστόξενου, είχαν ανακαλύψει ένα σύστημα παρασημαντικής, με το οποίο διαιρούσαν την όγδοη σε βαθμίδες ή σε υποδιαιρέσεις είκοσι τεσσάρων τετάρτων του τόνου. Ο Κοϊντιλιανός δημιούργησε ένα πίνακα με σύμβολα βασιζόμενο στο ιωνικό αλφάβητο στη φυσική τους σειρά, που κάλυπτε δύο όγδοες. Κάθε γράμμα απέδιδε δύο σύμβολα (φθόγγους), δηλαδή το ένα αποτελούσε την ανεστραμμένη μορφή του άλλου (West, 1999).

1.6.4 Ρυθμός και σύμβολα παύσεων

Τα αρχαιοελληνικά φθογγόσημα δήλωναν μόνο το τονικό ύψος χωρίς να μαρτυρούν οτιδήποτε για τη χρονική τους αξία των φθόγγων. Συναντώνται ξεχωριστά ρυθμικά σύμβολα (ρυθμόσημα) που καθόριζαν την αξία αυτή (Neubecker, 1986). Οι ρυθμικές αξίες στην οργανική μουσική ορίζονταν, όπου αυτό κρινόταν αναγκαίο, με πολύ συγκεκριμένα συμπληρωματικά σημάδια. Αυτά τα σημεία αναγράφονταν επάνω από

τα σημεία της οργανικής ή της φωνητικής γραφής. Η ρυθμική σημειογραφία περιείχε τα εξής σύμβολα: τη βασική χρονική μονάδα, τη δίσημο (μακροί χρόνοι), την τρίσημο, την τετράσημο και την πεντάσημο. Το μεγαλύτερο κομμάτι της αρχαίας ελληνικής μουσικής χρησιμοποιούσε δύο διαφορετικές αξίες φθόγγων, τη μονόσημο και τη δίσημο, ενώ ορισμένοι ρυθμοί χρησιμοποίησαν και τις τρισήμους (West, 1999).

Ήταν επίσης συχνό φαινόμενο ο ρυθμός και το μέτρο να ταυτίζονται στη φωνητική μουσική, συνεπώς η ρυθμική αγωγή ακολουθούσε το μέτρο του εκάστοτε στίχου του ποιητικού κειμένου. Επικρατεί δε η άποψη ερευνητών ότι μετρικά ένα μακρό αντιστοιχούσε στη διάρκεια δύο βραχέων. Η εναλλαγή αυτή αποδεικνύεται σε πολλά είδη ποιητικού λόγου και ο ρυθμός θεωρείται η χρονική εξέλιξη με τις εναλλαγές μακρών και βραχέων ως βασικό δεδομένο (Neubecker, 1986).

Στην αρχαία ελληνική σημειογραφία υπήρχαν σύμβολα για τις παύσεις (χρόνοι κενοί), με τη μικρότερη παύση να ονομάζεται «λείμμα» (ελάχιστο κενό χρόνο) και να σημειώνεται με το γράμμα Λ (χρόνος κενός βραχύς) (Μιχαηλίδης, 1982). Ακόμη υπήρχαν οι παύσεις που αντιστοιχούσαν με τις αξίες των φθόγγων: κενός μακρός δίχρονος, κενός μακρός τρίχρονος, κενός μακρός τετράχρονος και κενός μακρός πεντάχρονος. Υπήρχε επίσης το σημείο της «στιγμής» που υποδήλωνε την παύση και το σύμβολο της «διαστολής» που χώριζε τα προηγούμενα από εκείνα που ακολουθούσαν. Η διαστολή χρησιμοποιούταν τόσο στη φωνητική όσο και στην οργανική μουσική.

1.7 Βυζάντιο

1.7.1 Εισαγωγή στη βυζαντινή μουσική

Με τον όρο βυζαντινή μουσική εννοούμε τη μουσική της Ανατολικής Ορθόδοξης Εκκλησίας που αναπτύχθηκε στο Βυζάντιο ακόμη και μετά την πτώση της Κωνσταντινούπολης, με σκοπό να εξυπηρετήσει τη λειτουργία στην Εκκλησία (Neff, 1985). Η μουσική τέχνη της αρχαίας Ελλάδας και του Βυζαντίου περικλείει μια πολύ καλά οργανωμένη δομή και συστηματοποίηση ενός πολυπλοκότερου μηχανισμού αλλά και χαρακτηρίζεται από τη χρήση της ευρύτερης σημειολογίας της γλώσσας (Φλώρος, 1998). Η εμφάνιση και η διάδοση του Χριστιανισμού συγκρότησαν το πλαίσιο εμφάνισης και ανάπτυξης του μεσαιωνικού μουσικού πολιτισμού. Η Εκκλησία και οι μουσικές ανάγκες της χριστιανικής λατρείας αποτέλεσαν τον σημαντικότερο πεδίο

ανάπτυξης της μουσικής (Γιάννου, 1995). Μέσα από τον ιερό ύμνο αποτυπώνεται η διαδρομή του θρησκευόμενου προς την ανώτερη δύναμη, το θείον. Τα κοινά σημεία μεταξύ των δύο μουσικών γλωσσών, της αρχαίας Ελλάδας και του Βυζαντίου είναι προφανή. Οι εφαρμογές της μουσικής και η πλαισίωσή της στα κείμενα της εκκλησίας προκύπτει αδιαμφισβήτητα από την μουσική της αρχαίας Ελλάδας (Φλώρος, 1998). Η βυζαντινή μουσική προέρχεται από την αρχαία ελληνική, συριακή και εβραϊκή παράδοση και διακρίνεται σε τρεις εποχές: α) του παλαιού μέλους και φθάνει έως τον 14^ο αι., με τη νευματική σημειογραφία να εμφανίζεται για πρώτη φορά μετά την περίοδο των εικονομαχιών (726-843), β) του μέσου βυζαντινού μέλους (14^ο αι. έως 19^ο αι.) το οποίο χαρακτηρίζεται από νέες συνθέσεις ύμνων και γ) του νέου βυζαντινού μέλους που χρονολογείται από το 1821 και έπειτα με αφετηρία τις μεταρρυθμίσεις του επισκόπου Χρύσανθου (Michels, 1994).

Οι πληροφορίες για τη μουσική των πρώτων χριστιανών είναι λιγοστές λόγω των διωγμών, της καταστροφής των χειρόγραφων και των μουσικών κειμένων (Neff, 1985). Ήδη από πολύ νωρίς ο φιλόλογος Αριστοφάνης ο Βυζάντιος (260-180 π.Χ.) είχε επινοήσει ένα σύστημα προσωδιακών σημείων (τόνοι και σημεία στίξεως) με σκοπό τη σωστή εκφορά και προφορά κατά την ανάγνωση. Η βυζαντινή σημειογραφία σχετίζεται με την εκφωνητική σημειογραφία που αναπτύχθηκε από το αλεξανδρινό σύστημα τονισμού, δηλαδή από τα σημάδια της προσωδίας (η προφορά δηλαδή της ελληνικής γλώσσας σαν ένα είδος ομιλίας και υμνωδίας). Η μουσικότητα της ελληνικής γλώσσας, που διαβιβάζει πληροφορίες μέσω του τονισμού, του ύψους και της διάρκειας των συλλαβών των λέξεων, έχει άμεση συνάφεια με την συστηματοποίηση της βυζαντινής γραφής. Η διδασκαλία της προσωδίας εφαρμόστηκε επίσης και από τους μεταγενέστερους Λατίνους γραμματικούς (Φλώρος, 1998).

Η προσημειογραφική περίοδος (1^ο αι.-10^ο αι.) προσεγγίζεται κυρίως μέσα από φιλολογικές και πατρολογικές πηγές και μαρτυρίες. Οι πατέρες και οι ιστορικοί της Εκκλησίας μιλούν για την απαρασήμενη μουσική στον χώρο της λατρείας (Στάθης, 2016). Στην πρώιμη περίοδο της βυζαντινής μουσικής η μορφολογική δομή της παραμένει αυστηρή, ακολουθώντας πιστά σχεδόν πάντα τη συλλαβική οργάνωση των λέξεων και τη μετρική ρυθμολογία τους. Οι βυζαντινές μουσικές σημειογραφίες χρησιμοποιούσαν τις ενεργητικές δυνάμεις της γλώσσας, τα εκφωνητικά δηλαδή σημάδια (Φλώρος 1998). Η σημειογραφία επινοήθηκε ως μνημονικό βοήθημα της προφορικής παράδοσης, για τα αναγνώσματα υπάρχουν τα εκφωνητικά σύμβολα και

για τα μέλη τα νεύματα, τα οποία δεν συμβολίζουν συγκεκριμένα τονικά ύψη αλλά διαστήματα και ρυθμούς ή τρόπους απόδοσης (Michels, 1994). Η βυζαντινή μουσική στα περισσότερα σημεία της παραμένει προσκολλημένη στην Πυθαγόρειο θεωρεία σχετικά με τη διαίρεση των ήχων αλλά και εφαρμόζει τη μεταφορά της ακουστικής εμπειρίας σε οπτική, δηλαδή σε γραπτό κείμενο με σύστημα (Φλώρος, 1998).

1.7.2 Νευματική σημειογραφία

Ο όρος «νεύματα» συνδέεται στη Μουσικολογία με συγκεκριμένες κινήσεις του χεριού, καθώς και με τα σύμβολα που αναπτύχθηκαν κατά τον Μεσαίωνα για τη διεύθυνση και την καταγραφή του χριστιανικού λειτουργικού άσματος (Αλεξάνδρου, 2017). Τον όρο νεύματα τον συναντούμε επίσης, για να χαρακτηρίσουμε τα στοιχεία του γρηγοριανού μέλους (λατινογενή νεύματα), αν και τα τελευταία χρόνια ο όρος επικρατεί στις σημειογραφίες της μουσικής της Ανατολής. Μεταξύ των ανατολικών νευμάτων, τα βυζαντινά νεύματα αποκτούν ιστορικά τη μεγαλύτερη σπουδαιότητα (Φλώρος, 1998). Αφού η αλφαβητική σημειογραφία δεν έδινε ουσιαστικά κάποια χρήσιμη πληροφορία για την πορεία που διέγραφε μια μελωδία, επινοήθηκε γι' αυτό το λόγο μια σειρά στενογραφικών σημαδιών που ονομάζονταν νεύματα. Ο προορισμός τους ήταν να κάνουν άμεσα αντιληπτές στην όραση την πορεία της μελωδίας με κάποια σχετική ακρίβεια, δίχως να υποδεικνύουν τονικότητα, ρυθμικές αλλαγές και τονικό ύψος (Βυλερμόζ, 1979).

Ο όρος «neuma» (μεσαιωνικό λατινικό δάνειο από την ελληνική γλώσσα) εφαρμόστηκε πρώτα στη σημειογραφία του γρηγοριανού χορικού. Αντίθετα, στα βυζαντινά και μεταβυζαντινά μουσικοθεωρητικά και μουσικά χειρόγραφα βασικοί αντίστοιχοι όροι είναι ο «τόνος» και το «σημάδιον» (Αλεξάνδρου, 2017). Ο θεωρητικός της δυτικής λειτουργίας Amalar (+852) μας βεβαιώνει ότι η λέξη «neuma» (με πληθυντικό neumae ή neumata) σημαίνει: νεύμα (nutus). Η λέξη «neuma» στα κείμενα παρουσιάζεται με τρεις ερμηνείες: ως σημειογραφικός τεχνικός όρος, ως καθορισμός φηγούρας ή ως μορφολογική ονομασία. «Neumae» ονομάζονται: α) τα γραφικά σημάδια της σημειογραφίας, β) οι φηγούρες των ηχημάτων και των μελωδημάτων του αλληλούια και γ) τα κλεισίματα των Responsorien (απαντήσεις), που αποδίδονται από τη χορωδία. Συχνά δίπλα στη λέξη «neuma» συναντούμε τη λατινική λέξη «nota». Με τον όρο nota αντιλαμβανόμαστε τα σημάδια της

σημειογραφίας. Πολλές φορές οι λέξεις «neuma» και «nota» χρησιμοποιούνται και ως συνώνυμα. Σχεδόν όλες οι νευματικές γραφές διαθέτουν σημεία που καθορίζουν το τονικό ύψος, τη ρυθμική αξία, το ποίκιλμα και τον τρόπο έκφρασης. Συνεπώς συμπεραίνουμε ότι η σχέση μεταξύ βυζαντινής και λατινικής νευματικής ήταν στενή. Πολλά λατινικά νεύματα είχαν ελληνικά ονόματα με παλαιοβυζαντινά σημεία και μάλιστα είχαν την ίδια ή ανάλογη σημασία (Φλώρος, 1998).

1.7.3 Γέννηση και εξέλιξη της βυζαντινής μουσικής

Ο όγκος των διασωθέντων χειρόγραφων βυζαντινής μουσικής αριθμεί σήμερα μεταξύ 7.300 και 10.000. Από αυτά περίπου τα 1200 με 1500 προέρχονται από τα χρόνια της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας έως και την άλωση της Κωνσταντινούπολης, ενώ τα υπόλοιπα ανήκουν στη μεταβυζαντινή περίοδο (μέσα 15^{ου} έως 19^{ου} αι.), καθώς και ένα αρκετά μεγάλο κομμάτι χειρόγραφων χρονολογείται τον 18^ο και τον 19^ο αι.. Στην αρίθμηση των βυζαντινών μουσικών χειρόγραφων προστίθενται επιπλέον και εκατοντάδες χειρόγραφα με εκφωνητική σημειογραφία τα οποία χρονολογούνται ανάμεσα στον 9^ο και 15^ο αι. (Αλεξάνδρου, 2017). Η εξέλιξη της βυζαντινής μουσικής συντελέστηκε στον χώρο της ορθόδοξης λατρείας μέσα από την ψαλτική τέχνη και είναι συνδεδεμένη με την εξέλιξη της βυζαντινής υμνογραφίας. Η βυζαντινή μουσική εξαπλώθηκε πρώτα στην Ανατολή, όπου μεσουρανούσε και η αρχαία ελληνική μουσική των ελληνιστικών χρόνων. Στην εξέλιξη της υμνογραφίας μεγάλο ρόλο έπαιξε η αποδέσμευσή της από το ψαλτήρι δημιουργώντας έτσι ποικιλώνυμα βυζαντινά τροπάρια (Φλώρος, 1998).

Η βυζαντινή μουσική ήταν βασικά μονοφωνική και σε αντίθεση με τη λόγια Δυτική μουσική δεν εξελίχθηκε προς την κατεύθυνση της πολυφωνίας. Στα μέσα του 10^{ου} αι. άρχισε η καταγραφή με χειρόγραφους κώδικες της υμνολογίας. Η σημαδογραφία ή σημειογραφία του βυζαντινού πολιτισμού ήταν ένα σύστημα με ηχητικό αλφάβητο, απότοκο του αρχαίου ελληνικού, για την έκφραση της μονοφωνικής μουσικής. Τα σημάδια ή σημάδια παρασήμαιναν τις πιο λεπτές εκφράσεις του λόγου, όταν αυτός συνεκφέρονταν με μέλος. Για αυτόν ακριβώς τον λόγο το ποιητικό κείμενο ήταν άτονο κάτω από τα σημάδια της σημειογραφίας (Stathis, 2007). Η εξέλιξη της βυζαντινής σημειογραφίας μέσα από τις εσωτερικές διεργασίες κατά την πάροδο του χρόνου ήταν:

- α) η γέννηση ή η χρονική φανέρωση των σημαδιών,
- β) η ενέργεια των σημαδιών, δηλαδή ενεργή ή σταθερή,
- γ) η αχρήστευση ή χρονική εξαφάνιση κάποιων σημαδιών,
- δ) η μεταγραφή των μελών από ένα τύπο σημειογραφίας σε άλλο ή ακόμη και η μετάλλαξη του σχήματος κάποιων σημαδιών.

Ακολουθώντας αυτά τα βασικά κριτήρια, που καθόρισαν την εξέλιξη της βυζαντινής μουσικής, η σημειογραφία χωρίζεται σε τέσσερις περιόδους:

α) Πρώιμη βυζαντινή σημειογραφία (μέσα 10^{ου} αι. έως το 1177). Σε αυτή την περίοδο τα φωνητικά σημάδια ήταν 6 και τα άφωνα περί τα 25.

β) Μέση πλήρης βυζαντινή σημειογραφία (1177-1670). Στη 2^η περίοδο, με πλέον ολοκληρωμένη τη σημειογραφία, υπήρχαν 15 φωνητικά σημάδια και 40 άφωνα (ονομάζονται και υποστάσεις χειρονομίας).

γ) Μεταβατική -εξηγητική σημειογραφία (1670-1814). Σε αυτήν την περίοδο υπήρχαν 15 φωνητικά σημάδια και 40 άφωνα. Σε κάποιες περιπτώσεις ορισμένα άφωνα σημεία δεν χρησιμοποιούνταν και έτειναν προς εξαφάνιση.

δ) Αναλυτική σημειογραφία της Νέας Μεθόδου (1814 έως και σήμερα). Κατά την τελευταία περίοδο της αναλυτικής σημειογραφίας έχουμε 10 φωνητικά σημάδια και 5 ή 6 άφωνα. Όλα τα υπόλοιπα άφωνα σημάδια καταργήθηκαν, διότι το μέλος που παρασήμαιναν, ως σημάδια μέλους ολοκλήρου, αντικαταστάθηκαν με φωνητικά σημάδια (Στάθης, 2016).

Η παλαιοβυζαντινή σημειογραφία (10^{ος} αι. με τέλος του 12^{ου} αι.), σε αντίθεση με τη μεσοβυζαντινή, είναι αδιαστηματική. Για τον λόγο αυτό οι μελετητές δεν ασχολήθηκαν με αυτή για αρκετά μεγάλο χρονικό διάστημα (Φλώρος, 1998). Στην οικογένεια της παλαιοβυζαντινής σημειογραφίας ανήκουν οι δύο πρώιμες βυζαντινές: η Αγιοπολίτικη (Coislin) και η Αθωνική (Chartres). Τα γενικά χαρακτηριστικά των δύο σημειογραφιών είναι: α) οι αδιαστηματικές σημειογραφίες οι οποίες δεν προσδιορίζουν με σαφήνεια τα διαστήματα και β) ο προσωδιακός χαρακτήρας των δύο σημειογραφιών (Αλεξάνδρου, 2017). Τα δύο συστήματα εμφανίζονται σε πολύ παλιές πηγές, που χρονολογούνται γύρω στον 10^ο αι., και αναπτύχθηκαν παράλληλα (10^{ος} αι. έως και μέσα του 11^{ου} αι.). Από τα μέσα του 11^{ου} αι. η Chartes σημειογραφία εγκατέλειψε την

εξελικτική της πορεία και επικράτησε πλέον μόνη της η Coislin σημειογραφία, η οποία το 1170 αντικαταστάθηκε από τη μεσοβυζαντινή (Φλώρος, 1998). Οι κύριες διαφορές μεταξύ των δύο σημειογραφιών είναι ότι η μεν Αγιοπολίτικη (Coislin) σημειογραφία, η οποία συνδέεται αποκλειστικά με τους Άγιους Τόπους (Ιεροσόλυμα και Αγ. Λαύρα), είναι πιο λιτή, στηριγμένη σε πέντε βασικά σημάδια (οξεία, πεταστή, βαρεία, κλάσμα και απόστροφος) με πολλαπλούς τους συνδυασμούς, η δε Αθωνική (Chartres) σημειογραφία είναι πιο περίπλοκη, με πολλά σύνθετα σημάδια και συνδέεται ιδιαίτερα με το Άγιον Όρος και την Κωνσταντινούπολη (Αλεξάνδρου, 2017).

Η μεσοβυζαντινή σημειογραφία (12^{ος} αι. έως τα μέσα του 19^{ου} αι.) είναι διαστηματική σε αντίθεση με την παλαιοβυζαντινή. Αυτό σημαίνει ότι καταγράφει με τη βοήθεια σημείων τις σχέσεις των διαστημάτων με μεγάλη ακρίβεια (Φλώρος, 1998). Τα γενικά χαρακτηριστικά της μεσοβυζαντινής σημειογραφίας είναι:

α) Το σημειογραφικό σύμβολο αποτελείται από την αδόμενη συλλαβή, δεδομένου ότι το κείμενο του ύμνου κατέχει τον πρώτο ρόλο. Πάνω στο υμνογραφικό κείμενο προσαρμόζονται διάφορες μελωδικές φιγούρες με χαρακτηριστική δομή, καθώς και με χαρακτηριστική εκτέλεση.

β) Τα όρια ανάμεσα στα στάδια εξέλιξης της σημειογραφίας δεν είναι απόλυτα. Η σημειογραφία δεν αλλάζει μόνο διαχρονικά αλλά μπορεί να διαφοροποιείται και ανάμεσα στα διάφορα γένη της βυζαντινής μουσικής.

γ) Η πρώιμη φάση της σημειογραφίας είναι πολύ λιτή.

δ) Κατά την εποχή της Καλοφωνίας (13^{ος} αι.-15^{ος} αι.) η σημειογραφία εμπλουτίζεται σταδιακά με διάφορα μεγάλα σημάδια (άφωνα ή μεγάλες υποστάσεις ή της χειρονομίας).

ε) Από το 1670 και μετά υπάρχει μια έντονη προσπάθεια για την ολοένα και πιο αναλυτική καταγραφή του μέλους με τη μεσοβυζαντινή εξηγητική παρασημαντική. Έτσι χρησιμοποιούνται πολύ περισσότερα διαστηματικά σημάδια (έμφωνα και το ίσον) για την ακριβέστερη καταγραφή της μελωδικής κίνησης των θέσεων, ενώ αντίθετα αρκετά από τα μεγάλα σημάδια παύουν να χρησιμοποιούνται.

στ) Η μεταρρύθμιση του 1814-15 (Νέο Σύστημα) έρχεται ως απόσταγμα μιας μακράς σειράς προσπαθειών, που είχαν ως σκοπό την απλοποίηση και τελειοποίηση της σημειογραφίας (Αλεξάνδρου, 2017).

Τα γενικά χαρακτηριστικά της Νέας Μεθόδου είναι:

- α) Η μεταρρύθμιση (1814-1815) των τριών διδασκάλων (μητροπολίτης Χρύσανθος από τη Μάδυτο, ο πρωτοψάλτης Γρηγόριος και ο Χαρτοφύλακας Χουρμούζιος Γεωργίου) φέρνει μια ριζική αλλαγή στη σημειογραφία των βυζαντινών ύμνων.
- β) Το σημειογραφικό σύμβολο δεν είναι πια η θέσις αλλά ο χαρακτήρας ποσότητας που προσδιορίζεται πλέον με ακρίβεια και από ρυθμικής άποψης.
- γ) Τα βασικά σημάδια της νέας σημειογραφίας είναι πολύ λιγότερα, ενώ ο τρόπος κωδικοποίησης γίνεται αναλυτικός σε όλα τα γένη και είδη της μελουργίας.
- δ) Για πρώτη φορά τα διαστήματα των διάφορων ήχων μετριοούνται με ακρίβεια σε μόρια.
- ε) Η αντικατάσταση των πολυσύλλαβων παραλλαγών, δηλαδή Ανανές, Νεανές, Νανά, και Άγια, με τις μονοσύλλαβες: πα, Βου, Γα, Δι, κΕ, Ζω, νΗ, που αποτελούν εύφωνους συλλαβισμούς των επτά πρώτων γραμμάτων του ελληνικού αλφαβήτου (Στάθης, 2016).

1.8 Εξέλιξη Δυτικής Σημειογραφίας έως τον 20^ο αι.

Όσο πιο πίσω ανατρέχουμε στην Ιστορία της Μουσικής, τόσο πιο περιορισμένη είναι η γνώση μας για το ηχητικό αποτέλεσμα σε σχέση με την υπάρχουσα σημειογραφία της εκάστοτε εποχής. Παρόλα αυτά για τη μελέτη της εκτελεστικής πρακτικής της παλαιάς μουσικής αντλούμε πληροφορίες σήμερα από (Michels, 1994):

- α) τις μελέτες σημειογραφίας και σύγκριση πηγών,
- β) τις λογοτεχνικές περιγραφές μουσικών εκτελέσεων,
- γ) τις απεικονίσεις οργάνων, ερμηνευτών και μουσικών εκτελέσεων,
- δ) τα θεωρητικά εγχειρίδια οργανογνωσίας και σύνθεσης,
- ε) τις ενδείξεις εκτέλεσης (οδηγίες) σε προλόγους πρωτότυπων εκδόσεων,
- στ) τα επίσημα έγγραφα με περιγραφές συνόλων,
- ζ) τις παλαιές τεχνικές εκτέλεσης που επιβίωσαν μέχρι σήμερα,

η) την ανακατασκευή ιστορικών οργάνων, που βοηθά και προσεγγίζει την ηχητική ιστορική εικόνα.

1.8.1 Λατινικά Νεύματα

Ένα από τα πιο αμφισβητούμενα ερωτήματα για τους ερευνητές σε σχέση με τη λατινική σημειογραφία και τα νεύματά της είναι η χρονολόγησή τους. Κατά τις πιο πρόσφατες έρευνες πιο ολοκληρωμένα και σε πλήρη ανάπτυξη υμνολόγια με νεύματα χρονολογήθηκαν στις αρχές του 10^{ου} αι.. Αν υποθέσουμε ότι αυτές οι σημειογραφίες προϋπέθεταν μια κοινή σημειογραφία προέλευσης, τότε σίγουρα πρέπει να προσδιοριστεί τουλάχιστον ένας με δύο αιώνες πριν από τη χρονολόγησή της ανακάλυψης και της ταξινόμησης των αρχαιοτάτων μουσικών χειρόγραφων (Φλώρος, 1998).

Τα νεύματα ήταν σημάδια μουσικής γραφής που οδηγούσαν γραφικά την πορεία της φωνής και βοηθούσαν τη μνήμη, όταν η μελωδία ήταν γνωστή. Τα νεύματα δεν απέδιδαν τον ρυθμό, το ακριβές τονικό ύψος, αλλά ούτε και την ακριβή πορεία της μελωδίας (Γιάννου, 1995). Αν και οι αδιαστημικές νευματογραφίες εκθέταν το χαρακτήρα της μελωδίας, είχαν ένα πλήθος από σημεία που κανόνιζαν το ρυθμό, την ποικιλία και την απαγγελία, παρόλα αυτά δεν σημειώνονταν το τονικό τους ύψος (Φλώρος, 1998).

Τα πρώτα νεύματα παριστάνονταν με σημεία στίξης και τονισμού. Η απόστροφος, η οξεία, η βαρεία, η τελεία, η περισπωμένη και οι πιθανοί συνδυασμοί αυτών αποτελούσαν τις ενδείξεις τονικού ύψους, συνάθροισης φθόγγων, της απόστασής τους και της κλίσης τους. Τα πιο κοινόχρηστα από τα σημεία αυτά ήταν: Punctum, Virga, Clivis, Scandicus, Climacus, Torculus και Podatus. Τα σύμβολα αυτά συμπλήρωναν την αλφαβητική λατινική σημειογραφία επισημαίνοντας τη συνάθροιση των φθόγγων και των παύσεων στο τέλος μιας περιόδου (Βυλερμόζ, 1979). Οι πάγιες συνδέσεις απλών συμβόλων ονομάζονταν «λιγκατούρες», ενώ λίγο αργότερα προστέθηκαν και πιο σύνθετα σύμβολα, που συμβόλιζαν τέσσερις ή και περισσότερους φθόγγους (Michels, 1994).

Η λατινική χορική σημειογραφία από την αρχή της εμφάνισής της έως και τα μέσα του 13^{ου} και 14^{ου} αι. παρουσίασε μεγάλη ανάπτυξη και κατανέμεται σε τρεις εποχές:

α) Η εποχή των αγραμμικών σημειογραφιών (800-1050). Αδιαστηματικές και διαστηματικές νευματογραφίες συνυπάρχουν η μια δίπλα στην άλλη.

β) Η εποχή κατά την οποία τα νεύματα σημειώνονται επάνω σε γραμμές (1050-1200) και γι' αυτό τον λόγο είναι ευανάγνωστα. Παράλληλα όμως σε ορισμένες περιοχές τραγουδούσαν ακόμη με αγραμμικά νεύματα.

γ) Η εποχή της «τετραγωνικής» και της «γοθτικής» σημειογραφίας (1200 και έπειτα), κατά την οποία και οι δύο τύποι σημειογραφίας δημιουργούνται από τις γραμμικές σημειώσεις της δεύτερης εποχής (Φλώρος, 1998).

Με την εξέλιξη της τετραγωνικής σημειογραφίας (γαλλικής προέλευσης) αναπτύχθηκε η «μετρική» σημειογραφία και από αυτήν στη συνέχεια η σύγχρονη μουσική ευρωπαϊκή σημειογραφία. Η γαλλική διαστηματική σημειογραφία χρησιμοποιείται έως σήμερα στην Καθολική Εκκλησία με κάποιες τροποποιήσεις, δηλαδή αποδίδεται η πορεία της μελωδίας με ακρίβεια αλλά όχι όμως και ο ρυθμός (Γιάννου, 1995).

Αναφορικά με τη σχέση, τις διαφορές και την εξέλιξη των δύο σημειογραφιών ο Φλώρος (1998) διευκρινίζει ότι τα αδιαστηματικά νεύματα, σε αντίθεση με τα διαστηματικά, κατατάσσονται οριζόντια. Αυτό σημαίνει ότι α) τα απλά και τα σύνθετα σημεία σημειώνονται στο ίδιο ύψος, χωρίς να υπάρχει μια ικανοποιητική οπτικά εντύπωση για την άνοδο ή την κάθοδο της μελωδίας, β) τα διαστηματικά νεύματα, σε αντίθεση με τα αδιαστηματικά, γράφονται χαμηλότερα ή ψηλότερα, πράγμα το οποίο σημαίνει ότι, ενώ τα αδιαστηματικά νεύματα υπονοούν το χαρακτήρα της μελωδίας, χωρίς να αποδίδουν ακριβώς τις διαστηματικές σχέσεις, τα διαστηματικά νεύματα επιδιώκουν να συγκεκριμενοποιήσουν οπτικά καθαρές τις διαστηματικές σχέσεις και γ) τα αδιαστηματικά νεύματα, τα οποία είναι παλαιότερα από τα διαστηματικά, καθότι τα διαστηματικά αναπαριστούν ένα σύγχρονο στάδιο γραφής.

1.8.2 Τα νεύματα πάνω σε γραμμές του Guido

Τα πρώτα βήματα της καταγραφής των νευμάτων πραγματοποιήθηκαν, όταν ένας μοναχός αντιγραφέας τράβηξε μια οριζόντια γραμμή παράλληλη προς το κείμενο, η οποία καθόριζε ένα συγκεκριμένο φθόγγο. Σε αυτή την πρώτη γραμμή σύντομα προστέθηκε μια δεύτερη και μια τρίτη παράλληλη γραμμή, για να φτάσουμε στο σημερινό εξελιγμένο σύστημα μουσικής σημειογραφίας (Neff, 1985). Με την πρόσθεση οριζόντιων γραμμών δημιουργήθηκε ένα είδος «σκάρας», όπου το μοίρασμα των μουσικών νευμάτων επάνω της απέκτησε μια μαθηματική ακρίβεια, γεγονός που δημιούργησε τη βάση για μια εξαιρετικά συγκεκριμένη γλώσσα (Βυλερμόζ, 1979). Η εφαρμογή του γραμμικού συστήματος για τον καθορισμό στα τονικά ύψη και η ανακάλυψη των φθογοσημείων σε αυτό είναι οι σημαντικότεροι νεοτερισμοί στην ιστορία των σημειογραφιών. Με αυτούς τους νεοτερισμούς έγινε δυνατή η αυτόματη ανάγνωση με μια μόνο ματιά, αποφεύγοντας τα μέχρι τότε σημεία πολλαπλής σημασίας. Με τη βοήθεια του γραμμικού συστήματος η νευματογραφία κατέστησε πλέον εύκολη την εκμάθησή του (Φλώρος, 1998).

Το σημειογραφικό σύστημα γενικεύτηκε βαθμιαία από το πρώτο μισό του 11^{ου} αι.. Οι γραμμές έγιναν σταθερά τέσσερις, κάτι το οποίο αποδίδεται στον σημαντικό μουσικοθεωρητικό και δάσκαλο μουσικής Guido d'Arezzo (991/2-1050). Με τη τοποθέτηση των νευμάτων επάνω και ανάμεσα σε γραμμές έγινε δυνατή η ακριβής απόδοση των διαστημάτων (Γιάννου, 1995). Επίσης, αυτή την εποχή πρωτοεμφανίζονται τα σύμβολα των κλειδιών Ντο και Φα (C και F) στην αρχή των οριζόντιων γραμμών, τις οποίες και χρωμάτιζαν με κόκκινο χρώμα για το κλειδί του φα και με μαύρο για το κλειδί του Ντο (Michels, 1994).

Ο Βενεδικτίνος μοναχός Guido d'Arezzo ήταν φημισμένος μουσικοθεωρητικός και εκπαιδευτικός μουσικής του Μεσαίωνα. Η προσωπική του συμβολή έπαιξε βασικό ρόλο στην εξέλιξη της σύγχρονης διαστηματικής μουσικής σημειογραφίας. Η καθιέρωση των φθόγγων επάνω σε οριζόντιες γραμμές και η εμφάνιση των κλειδιών με τη μορφή γραμμών ως συμβόλων καθόρισε το τονικό ύψος των φθογοσήμων (Γιάννου, 1995). Το έργο του «Αντιφωνάριο» ήταν σημαντικότερο για τη χρήση και εξέλιξη του μουσικού πενταγράμμου. Ο Guido δημιούργησε τις επτά νότες επάνω σε ένα ύμνο για τον Άγιο Ιωάννη με δάνειες τις πρώτες συλλαβές από κάθε στίχο. Το Ut ήταν η παλιά ονομασία της νότας Ντο:

Ut queant laxis
resonare fibris,
mira gestorum
famuli tuorum,
Solve polluti
labii reatum,
Sancte Iohannes.

Μεταγενέστερα ο μουσικολόγος Giovanni Battista Doni (1595-1647) άλλαξε την πρώτη νότα Ut σε Do (Nτο). Η εκφορά της λέξης Nτο ήταν πιο εύκολη από το αρχικό Ut, ενώ η πρώτη συλλαβή από τη λατινική Dominus Dei (Κύριος ο Θεός) αποτελούσε και την αρχή κάθε προσευχής των μοναχών. Αυτή ήταν και η αφορμή της ονομασίας της (<https://www.britannica.com/>). Γνωρίζουμε επίσης ότι το σύστημα σημειογραφίας του Guido ήταν μια απόπειρα συστηματοποίησης των προσπαθειών του παρελθόντος, πολύ πριν την εποχή του. Πειραματισμοί με πέντε, έξι ή και επτά γραμμές υπήρχαν ήδη με τον Βενεδικτίνο μοναχό Hucbald από τον 9^ο αι. (Musica enchiriadis: Μουσικό εγχειρίδιο). Τα πονήματα αυτά διασώθηκαν μέχρι σήμερα και είχαν σκοπό την επίτευξη μιας καλύτερης σημειογραφικής τεχνικής με διάφορα συστήματα γραμμών. Σε αυτούς τους δύο θεωρητικούς οφείλεται μεταξύ άλλων η τελειοποίηση της μουσικής σημειογραφίας (Neff, 1985). Η τεχνική του Guido d' Arezzo πολύ γρήγορα εξαπλώθηκε από την Ιταλία στη Γαλλία, Αγγλία, Λοθριγγία και την Ακβιτανία (έχουν διασωθεί χειρόγραφα του 12^{ου} αι. με νεύματα επάνω σε γραμμές από αυτές τις χώρες). Στο μοναστήρι του Einsiedeln τον 14^ο αι. μεταγράφηκαν όλα τα βιβλία των υμνολογίων με το σημειογραφικό σύστημα του Guido d' Arezzo, το οποίο και ονομάστηκε τελικά γουϊδονική σημειογραφία (Guidonische Notation) (Φλώρος, 1998).

1.8.3 Τετράγωνη και γοτθική σημειογραφία

Η χορική σημειογραφία έφτασε μετά το 1050 στο επίπεδο της ακριβούς μαθηματικής διαστηματικής σημειογραφίας. Παρόλα αυτά παρατηρώντας τα «γραμμονεύματα» του 12^{ου} αι. δεν είναι απόλυτα σίγουρο, αν το νεύμα απέδιδε ένα συγκεκριμένο τόνο ή ίσως τον παραπλήσιο του. Θεωρείται σχεδόν βέβαιο ότι οι θεωρητικοί, για να

αντιμετωπίσουν αυτή την αδυναμία, σκέφτηκαν να βάλουν περισσότερο μελάνι στους τόνους, ώστε να γίνουν πιο συγκεκριμένοι. Συνεπώς εμφανίζονται τα γραμμονεύματα με «κεφαλονότες». Αυτή η διαδικασία είχε ως αποτέλεσμα τον σχηματισμό της «τετραγωνικής» σημειογραφίας με τα τρία θεμελιώδη σημεία: α) τη *Vigra*, β) το τετραγωνικό *Punctum* και γ) το ρομβικό *Punctum* (για τις καθοδικές φιγούρες) (Φλώρος, 1998). Η τετράγωνη μουσική σημειογραφία αναπτύχθηκε τον 12^ο αι. με βάση τα νεύματα της Βόρειας Γαλλίας και της Ακουιτανίας, ενώ χρησιμοποιείται έως και σήμερα (Michels, 1994). Στα γερμανικά κρατίδια κατά τον 13^ο και 14^ο αι. μια νέα σημειογραφία εμφανίζεται με τον όρο «γοτθική» σημειογραφία, η οποία προέρχεται από τη λοθριγγική και τη γερμανική νευματογραφία. Διαφέρει από την τετραγωνική σημειογραφία στο ότι οι κεφαλονότες της δεν έχουν τετραγωνικό αλλά ρομβικό σχήμα. Η γοτθική και η τετραγωνική σημειογραφία συνυπάρχουν στον γερμανόφωνο χώρο κατά την τελευταία περίοδο του μεσαίωνα (Φλώρος, 1998). Και στις δύο σημειογραφίες τα ρυθμικά στοιχεία του μέλους δεν καθορίζονται, ο ρυθμός και η αγωγή τους δεν σημειώνονται και εξαρτώνται από το κείμενο του μέλους (Michels, 1994).

Τον 13^ο αι. η προσπάθεια για εξέλιξη της μουσικής σημειογραφίας, που έγινε από τους Βενεδικτίνους μοναχούς του *Solesmes*, αποτελεί μια από τις σημαντικότερες επιτεύξεις στο τομέα της μουσικολογίας. Η *Editio Vaticana* ανήκει στις τετραγωνικές σημειογραφίες αλλά εξετάζοντάς την αντιλαμβανόμαστε ότι είναι αρκετά διαφορετική (Φλώρος, 1998). Η *Editio Vaticana* είναι μια πραγματικά ρυθμική εκδοχή του Γρηγοριανού μέλους, η οποία ισχυροποίησε τη θέση της αποδίδοντας τη σωστή ρυθμική αγωγή του Γρηγοριανού μέλους, που έως τότε ήταν ένα θόλο τοπίο σε σχέση με την απόδοση των μελωδιών (Ostrowski, 2008).

1.8.4 Notre Dame

Η εποχή της *Notre Dame* αποτελεί το πρώτο απόγειο της πολυφωνικής μουσικής, καλλιεργήθηκε στην εκκλησιαστική λειτουργία και πήρε το όνομα της από τη σχολή τραγουδιστών του καθεδρικού ναού της Παναγίας των Παρισίων. Σημαντικό ρόλο έπαιξαν οι αρχές του «*organum*» και της πολυφωνίας. Το «*organum*» ήταν ένας αυτοσχεδιασμός μιας δεύτερης φωνής επάνω σε ένα γρηγοριανό μέλος. Ο αυτοσχεδιασμός αυτός ήταν ένας κάθετος διάκοσμος με την έννοια του ηχητικού

εμπλουτισμού (Michels, 1994). Ο όρος «organum» είναι η επεξεργασία του χορικού σε αντιδιαστολή προς τα άλλα είδη της πολυφωνικής σύνθεσης. Διαμορφώθηκε λοιπόν ένα σταθερό σύστημα μουσικής σημειογραφίας και απόδοσης ρυθμού από τα φθογγόσημα, γνωστό με την ονομασία «τροπική μουσική σημειογραφία» (Γιάννου, 1995). Η έως τότε νευματική σημειογραφία υστερούσε στη ρυθμική οργάνωση και δεν υπήρχαν τα μέσα που καθορίζουν τις ρυθμικές αξίες. Υπήρξε λοιπόν η σκέψη να χρησιμοποιήσουν τους ρυθμικούς τρόπους της αρχαίας ελληνικής μετρικής (ιάμβο, τροχάιο, δάκτυλο και ανάπαιστο). Σύντομα όμως κατά την περίοδο της Ars Antiqua κάθε φθογγόσημο είχε τη δική του ρυθμική αξία και γι' αυτό τον λόγο καθιερώθηκε η αρχή της ρυθμισμένης ή αναλογικής μουσικής (musica mensurata) (Neff, 1985).

Οι ρυθμικές αξίες δεν συμβολίζονταν ως μεμονωμένα φθογγόσημα αλλά με ομάδες φθόγγων που αντιστοιχούσαν σε ορισμένα ρυθμικά σχήματα. Οι ρυθμικοί τρόποι που καθορίζονται από τη σχέση και τους συνδυασμούς μεταξύ ρυθμικών στοιχείων, δηλαδή μιας «μακράς» και μιας «βραχείας», χαρακτηρίστηκαν ως τροπική μουσική σημειογραφία (Γιάννου, 1995). Η σημειογραφία αυτή είχε νόημα, διότι η ρυθμική οργάνωση παρέμενε για αρκετή χρονική διάρκεια η ίδια και δεν άλλαζε σε κάθε νότα. Οι έξι τρόποι που δημιουργήθηκαν είναι οι εξής:

α) μακρό-βραχύ, με λόγο 2:1,

β) αντιστροφή του πρώτου,

γ) μακρό-βραχύ-μακρό, με λόγο 3:2:1 (σαν ρυθμός 6/4 ή 6/8),

δ) το αντίστροφο του τρίτου τρόπου, στην πράξη όμως ανύπαρκτος,

ε) σειρά longae, με λόγο 3:3:3,

στ) σειρά από βραχείες, σημειωμένες ως πολύφθογγες λιγκατούρες.

Όλη η μεταγενέστερη μουσική σημειογραφία ανήκει στη ρυθμισμένη μουσική, με εξαίρεση τα ρετσιτατίβα και τις ελεύθερες καντέντσες που παρέμεναν στο είδος αυτοσχεδιαστικής μουσικής. Η πάροδος του χρόνου δεν έφερε αλλαγές στους κανόνες που χάραζαν οι θεωρητικοί της πολυφωνίας και της αντίστιξης στη μουσική σημειογραφία έως και τις αρχές του 20^{ου} αι., όπου και ξεκίνησαν οι πειραματισμοί στη μοντέρνα σημειογραφία (Michels, 1994).

1.8.5 Ars Antiqua και Ars Nova

Η Ars Antiqua (παλαιά τέχνη) περιλαμβάνει την εποχή από το 1240-50 έως το 1310-20 και εξασθενεί με την εμφάνιση της Ars Nova (νέα τέχνη). Τα σαφή όρια μεταξύ των δύο εποχών δεν είναι ξεκάθαρα, διότι ο ρυθμός και η σημειογραφία εξελισσόταν γρήγορα. Η Ars Antiqua συνδέεται με την εμφάνιση της μετρικής σημειογραφίας αλλά και ταυτόχρονα διαφοροποιείται από την εποχή της τροπικής σημειογραφίας (Michels, 1994). Η μετρική μουσική της Ars Antiqua είναι το πρώτο είδος μουσικής σημειογραφίας που αποδίδει πολύ συγκεκριμένα τις ρυθμικές σχέσεις των φθόγγων και είναι εντελώς ανεξάρτητη από τη διάρθρωση του ποιητικού κειμένου (Γιάννου, 1995). Κατά την περίοδο αυτή η χρήση πρώτα μια οριζόντιας γραμμής κι αργότερα περισσοτέρων με διαφορετικά χρώματα οδήγησε στη δημιουργία του πενταγράμμου και βοήθησε τους θεωρητικούς και τους μουσικούς μέσω της πολυφωνίας στην εξέλιξη της νευματικής σημειογραφίας (Michels, 1994).

Από το organum προέρχεται το μοτέτο (13^{ος} αι.), το οποίο σπάει την παράδοση της αυστηρά εκκλησιαστικής μουσικής. Η τρίφωνη φόρμα του μοτέτου μετουσιώνεται σε σύνθεση εκκλησιαστικού και κοσμικού τραγουδιού με την προσθήκη μουσικών οργάνων. Έτσι το μοτέτο του 13^{ου} αι. αποκτά τη μορφή του μονόφωνου ή δίφωνου τραγουδιού με συνοδεία μουσικού οργάνου. Η μίμηση ρυθμικών και μελωδικών στοιχείων εμφανίζεται στις δύο επάνω φωνές αποτελώντας ουσιαστικό συστατικό στη μετέπειτα εξέλιξη της μουσικής σημειογραφίας, στα μουσικά όργανα καθώς και στις νέες μουσικές φόρμες που δημιουργούνται (Neff, 1985).

Τον 14^ο αι. στη Γαλλία και στην Ιταλία εμφανίζεται η Ars Nova (νέα τέχνη). Πρώτος ο Γάλλος θεωρητικός Philippe de Vitry κατονομάζει έτσι το νέο είδος της μουσικής σε ένα από τα έργα του. Τα θεωρητικά έργα του de Vitry και των σύγχρονών του αναφέρονται σε νέους δρόμους σύνθεσης με πιο σωστά δομημένους κανόνες (Michels, 1994).

Το 1309 ο Mattino di Padova εισάγει τον όρο «prolatio», την υποδιαίρεση δηλαδή των αξιών σε δύο (1:2), αντί σε τρία που ήταν έως τότε (1:3). Ένας κύκλος στην αρχή της σύνθεσης δήλωνε ότι η βραχεία υποδιαιρείται σε τρεις ημιβραχείες και ένας μισός κύκλος (C) ότι υποδιαιρείται σε δύο. Έως και σήμερα στη σύγχρονη σημειογραφία χρησιμοποιείται το σύμβολο του C, με τη διαφορά όμως ότι υποδηλώνει το τετραμερές μέτρο (4/4). Μια τελεία μέσα στον κύκλο ή στον μισό κύκλο έδειχνε ότι

η χρονική μονάδα υποδιαιρείται σε τρία μέρη (prolatio major) και χωρίς τελεία ότι υποδιαιρείται σε δύο μέρη (prolatio minor) (Neff, 1985).

Η εξέλιξη της μετρικής σημειογραφίας γαλλικού τύπου αποτέλεσε το νέο στάδιο. Στην εξέλιξη της γραφικής μορφής των φθογγοσήμων διακρίνονται δύο χρονικές φάσεις: α) από τα μέσα του 13^{ου} αι. έως τα μέσα του 15^{ου} αι., όπου οι φθόγγοι παριστάνονται με μαύρο χρώμα (μαύρη μετρική σημειογραφία), β) από τα μέσα του 15^{ου} έως τα μέσα του 16^{ου} αι., όπου γράφεται μόνο το περίγραμμα των φθόγγων κι επομένως τα φθογγόσημα παραμένουν άσπρα (άσπρη μετρική σημειογραφία). Από τα μέσα του 16^{ου} αι. η σημειογραφία αρχίζει βαθμιαία να παίρνει τη σύγχρονη μορφή της (Γιάννου, 1995).

1.8.6 Λευκή μετρική γραφή

Στις αρχές του 14^{ου} αι. η αξία ενός φθόγγου άλλαζε ανάλογα με το χρώμα του, ο κόκκινος φθόγγος για παράδειγμα δεν είχε την ίδια αξία με τον μαύρο. Γύρω στο 1430 οι θεωρητικοί της μουσικής άλλαξαν το σκεπτικό τους και αποφάσισαν να μην χρωματίζονται πλέον οι φθόγγοι αλλά να είναι λευκοί με μαύρο περίγραμμα, προς εξοικονόμηση χρόνου και αποφυγή λαθών. Αυτό ήταν αποτέλεσμα ποιότητας των χειρόγραφων σε χαρτί του 15^{ου} αι., που δημιούργησε πρόβλημα στο μαύρισμα των φθόγγων και οδήγησε στο σχεδιασμό των περιγραμμάτων αυτών και μόνο (Arel, 1949).

Η ονομαζόμενη «λευκή γραφή» χρησιμοποίησε τις αρχές της μαύρης μουσικής σημειογραφίας. Με αυτή την εξέλιξη χρησιμοποιούσαν τους λευκούς και τους μαύρους χρωματισμούς, με τη διαφορά ότι οι μαύρες νότες θα έπρεπε να είναι μικρότερης αξίας και κατά ένα τέταρτο του χρόνου μειωμένες. Ο χρωματισμός συνήθως με μαύρο χρώμα των κεφαλών των φθογγοσήμων επέτρεπε ορισμένες ρυθμικές ιδιαιτερότητες:

- α) Σχηματισμός τριήχου, όταν τρία μαύρα φθογγόσημα ισοδυναμούσαν με δύο λευκά.
- β) Αλλαγή μέτρου, όταν η μετατροπή της δίσημης διαίρεσης σε τρίσημη και το αντίθετο γίνονταν χωρίς την ένδειξη μετρικού σύμβολου.
- γ) Σχηματισμός ημίολων, όταν οι μαύροι φθόγγοι με λιγκατούρα καταργούσαν το τρίσημο μέτρο και το μετέτρεπαν σε δίσημο.

Η μουσική σημειογραφία του 15^{ου} αι. απέκτησε κλιμακωτά μεγάλη ακρίβεια αλλά και τη δυνατότητα να μπορεί να καταγράψει τις πολύπλοκες σχέσεις φθόγγων με διαφορετική αξία, όπως σε μια λιγκατούρα (ligatura -ένωση) (Michels, 1994).

1.8.7 Ανακάλυψη μουσικής τυπογραφίας

Οι πρώτες εφαρμογές της μουσικής τυπογραφίας σημειωθήκαν στα τέλη του 15^{ου} αι. στη Βενετία, στη Ρώμη και στο Βύρτσμπουργκ με την εκτύπωση χορικών. Χαρακτηριστικό της τεχνικής εκείνης της εποχής ήταν η χρησιμοποίηση ξεχωριστών τυπογραφικών στοιχείων για το πεντάγραμμα και για τα φθογγόσημα (Γιάννου, 1995). Το 1498 ο Ottaviano de Pertucci στη Βενετία ήταν ο πρώτος που ανακάλυψε τη μουσική τυπογραφία με μεταλλικά στοιχεία. Το 1501 εμφανίζεται την πρώτη έκδοση με μια συλλογή από 33 τρίφωνα μοτέτα (des Prez, Compère, Brumel κ.ά.). Η έκδοση αυτή επέτρεψε στη Βενετία να κρατά το σκήπτρο της μουσικής τυπογραφίας για μεγάλο χρονικό διάστημα (Neff, 1985). Το 1507 ο de Pertucci εκτύπωσε την πρώτη ταμπλατούρα λαούτου, το 1525 στο Παρίσι ο Pierre Haultin έκανε ένα βήμα μπροστά και ένωσε τη νότα με το πεντάγραμμα σε ένα στοιχείο, ως ταυτόχρονη εκτύπωση. Το 1528 οι Παρισιοί εκδότες Ballard και Pierre Attaignant αξιοποίησαν την τεχνική του Haultin και το Παρίσι υπερίσχυσε στις μουσικές εκδόσεις και στη μουσική τυπογραφία (Γιάννου, 1995). Στη Λυών (Γαλλία) ο Jacques Moderne το 1532 εξέδωσε πολλά γαλλικά και ισπανικά έργα και σε μικρό χρονικό διάστημα το Άμστερνταμ (Ολλανδία) και η Νυρεμβέργη (Γερμανία) συναγωνίστηκαν το Παρίσι (Neff, 1985). Το 1586 στη Ρώμη ο Simone Veronio εφηύρε την εκτύπωση σε πλάκες από χαλκό, η οποία έγινε και η κυρίαρχη μέθοδος τον 19^ο και τον 20^ο αι., αν και μέχρι τον 18^ο αι. αυτή η μέθοδος είχε περιορισμένη χρήση (Γιάννου, 1995). Τον 18^ο αι. η χαρακτηριστική είχε αντικαταστήσει την εκτύπωση με κινητά στοιχεία, με αποτέλεσμα αυτή η τεχνική να βελτιώνει κατά πολύ τη μουσική τυπογραφία. Περίπου το 1730 η τσιγκογραφία (avec poinçons), που ανακαλύφτηκε από τους Εγγλέζους John Cluer και John Walsh, εισήγαγε μια νέα εξέλιξη στη μουσική τυπογραφία (Neff, 1985). Από τον 16^ο αι. ένας μεγάλος όγκος τυπωμένης μουσικής έγινε πλέον προσιτός εξ αιτίας της τυπογραφίας σε κύκλους ευγενών, αστών και συχνά ερασιτεχνών μουσικών. Οι μουσικές συνθέσεις εκτυπώνονταν σε συλλογές και αντικατόπτριζαν τις επιλογές των εκδοτών και του αγοραστικού κοινού (Γιάννου, 1995).

1.8.8 Ταμπουλατούρα

Τον 16^ο αι. κατά την εξέλιξη της πολυφωνίας ως βοήθημα στη σημειογραφία εμφανίστηκαν οι «διαστολές», οι οποίες ήταν κάθετες γραμμές για τη διάταξη και την ανάγνωση των φθόγγων σε μια πολυφωνική σύνθεση, δηλαδή σε μια «παρτιτούρα» (καταγραφή ταυτόχρονων πολλών φωνών σε εποπτική διάταξη). Στην κατηγορία της παρτιτούρας συγκαταλέγονταν και η «ταμπλατούρα» ή «ταμπουλατούρα» (γαλλ. tablature, λατιν. tabulatura) (Michels, 1994).

Μέχρι το τέλος του 16^{ου} αι. στην οργανική μουσική για λαούτο ή πληκτροφόρο (εκκλησιαστικό) όργανο συνθέτονταν έργα σε μια ειδική σημειογραφία, την ταμπουλατούρα. Υπήρχαν τρία είδη γερμανικής ταμπουλατούρας για πληκτροφόρο: α) η παλαιά και β) η νέα (από τα μέσα του 16^{ου} αι.), καθώς και γ) οι ταμπουλατούρες για λαούτο (ισπανική-ιταλική, γερμανική και γαλλική). Η κυρίαρχη μορφή οργανικής μουσικής ήταν οι μεταγραφές τραγουδιών σε ταμπουλατούρα, κυρίως για λαούτο (Γιάννου, 1995). Τον 16^ο αι. εμφανίστηκε η πρώτη παρτιτούρα πολυφωνικής γραφής, η «tabula compositoria», ως βοήθημα σύνθεσης. Ήδη από τον 14^ο αι. εμφανίζεται σωζόμενο δείγμα ταμπουλατούρας για πληκτροφόρο όργανο από την Αγγλία και αφορά μια τρίφωνη σύνθεση μοτέτου. Κι ενώ οι φωνές σημειωνόταν χωριστά, αυτή την περίοδο εμφανίστηκαν η μια κάτω από την άλλη ως ένα ενιαίο σύστημα, χωρίς κείμενο, με φθογγόσημα και γράμματα, με το αριστερό χέρι μεν να λειτουργεί ως πεντάλ (tenor) με μεγάλες νότες, με το δεξί χέρι δε για τις επάνω φωνές με ποικίλματα (Michels, 1994). Η ειδική σημειογραφία ταμπλατούρας προέρχεται από τον 15^ο αι. έως τον 17^ο αι. σε συνθέσεις για πολυφωνικά όργανα, όπως το λαούτο, το εκκλησιαστικό όργανο και το κλαβεσέν. Ως μουσικό όργανο το λαούτο έχει προβάδισμα στα έγχορδα και μόνο από τον 17^ο αι. και έπειτα θα επικρατήσουν οριστικά τα υπόλοιπα έγχορδα όργανα. Οι συνθέσεις για λαούτο ήταν στην πραγματικότητα οι πρώτες προσπάθειες για σύνθεση καθαρά ενόργανης μουσικής κι αυτό, διότι σε ολόκληρη την περίοδο του Μεσαίωνα σπάνια συναντάμε σύνθεση αποκλειστικά ενόργανης μουσικής (Neff, 1985).

Η γερμανική σημειογραφία (ταμπουλατούρα) πληκτροφόρου οργάνου χαρακτηρίζεται από τη χρησιμοποίηση γραμμάτων αντί φθόγγων σε κάποια ή σε όλα τα σημεία μιας παρτιτούρας. Η μέθοδος υπολογισμού του τονικού ύψους με γράμματα (αλφαβητική σημειογραφία) ήδη είναι γνωστή από τον 9^ο αι., καθώς και η χρήση

λατινικών γραμμάτων από το A έως και G για τις βασικές οκτάβες ή από το A έως και το P για δύο οκτάβες (σημειογραφία Boëthius), αν και δεν προσφέρει μεγάλη ακρίβεια στη χρήση του (Arel, 1949). Το σύστημα της σημειογραφίας διαφέρει από χώρα σε χώρα. Συγκεκριμένα συναντάται:

α) σε παλαιότερες γερμανικές ταμπουλατούρες (15^{ος}-16^{ος} αι.), όπου εμφανίζονται στο επάνω σύστημα 6-8 γραμμές με κλειδί και μετρικά φθογγόσημα, ενώ στο κάτω σύστημα λατινικά γράμματα για το πεντάλ.

β) στη νεότερη γερμανική ταμπουλατούρα (16^{ος}-18^{ος} αι.), όπου όλες οι φωνές σημειώνονται με γράμματα,

γ) στην Ισπανία υπάρχουν νότες και αριθμοί,

δ) στην Ιταλία υπάρχουν 6-8 γραμμές για το επάνω σύστημα και 5-6 για το κάτω,

ε) στην Αγγλία εμφανίζονται έξι γραμμές για το επάνω και το κάτω σύστημα,

στ) στη Γαλλία εμφανίζονται πέντε γραμμές (πεντάγραμμο), οι οποίες υπερίσχυσαν από το 1700 έως και σήμερα (Michels, 1994).

Στη γραφή ταμπλατούρας (6-8 γραμμές) οι συνθέτες σημείωναν στην αρχή της σύνθεσης τις σχέσεις των φθόγγων σε κάθε οριζόντια γραμμή με τα αρχικά του τόνου (T, tone) και του ημιτονίου (S, semi-tone) και τις συλλαβές του τραγουδιού ανάμεσα στα κενά των παράλληλων γραμμών. Παρόλα αυτά δεν υπήρχε η δυνατότητα καταγραφής για την οργάνωση του ρυθμού. Ως βοήθημα οι τραγουδιστές είχαν τους φυσικούς τονισμούς που παρείχε η κάθε λέξη των στίχων, όπως και σε παλαιότερα είδη γραφής (νευματική σημειογραφία) (Gehrken, 1914).

Τον 15^ο και 16^ο αι. το λαούτο ήταν το επικρατέστερο μουσικό όργανο και η ταμπουλατούρα λαούτου ήταν μια σημειογραφία δακτυλοθεσίας. Οι γραμμές παρίσταναν τις έξι χορδές του μουσικού οργάνου με τη χαμηλότερη γραμμή να σημειώνεται από πάνω, όπως και στο λαούτο. Οι αριθμοί διευκρίνιζαν σε ποιο τάστο του οργάνου πρέπει να πατήσουν τα δάχτυλα, ενώ τα σημεία όριζαν τις διάρκειες των φθόγγων (Michels, 1994). Οι κυριότεροι συνθέτες ταμπουλατούρας λαούτου εμφανίστηκαν στην Ιταλία, στην Πολωνία, στη Γαλλία και στην Αγγλία. Τον 17^ο αι. υπάρχουν πλέον από τους συνθέτες του λαούτου όλοι οι ρυθμικοί και ηχητικοί συνδυασμοί που προσφέρει το όργανο αυτό (Neff, 1985).

1.8.9 Εισαγωγή στο Μπαρόκ (17^{ος} αι.)

Από τις αρχές του 17^{ου} αι. έως και τα μέσα του 18^{ου} αι. στην κεντρική Ευρώπη χρονολογείται η περίοδος του Μπαρόκ στην ιστορία της μουσικής, με τον Rousseau να τη χαρακτηρίζει αφύσικη και αδέξια περίοδο με δύσκολες μελωδίες και αρμονίες και με τον μαθηματικό Riemann να την αποκαλεί περίοδο του basso continuo (συνεχές βάσιμο). Το Μπαρόκ χαρακτηρίζεται από εθνικές τεχνοτροπίες σε αντίθεση με την Αναγέννηση κατά την οποία υπήρχε συλλογικό αποτέλεσμα των ευρωπαϊκών χωρών. Ο ορθολογισμός εκφράζεται στην τυποποιημένη δομή, στον αριθμητικό συμβολισμό, καθώς και στη μαθηματική διαίρεση οκτάβας στο συγκεκριμένο κούρδισμα του μουσικοθεωρητικού και οργανίστα Andreas Werckmeister (1645-1706) (Michels, 1995).

Από τον 16^ο αι. και έπειτα η σημειογραφία της μουσικής αλλάζει, γίνεται πολυπλοκότερη στη γραφή, διότι με την παλαιότερη σημειογραφία (τετραγωνική και ρομβική) δεν μπορούσαν πλέον οι συνθέτες να αποδώσουν με ακρίβεια τη δημιουργική τους σκέψη (<https://www.britannica.com/>). Εισάγεται ένα νέο μετρικό σύστημα με τον «χτύπο» (tactus), ο οποίος αποτελεί μια ενότητα κίνησης και διακρίνεται σε «θέση» (ισχυρό) και σε «άρση» (ασθενές). Η κίνηση αυτή μπορεί να είναι ισομερής, ανισομερής ή και τρίσημη. Ο χτύπος είναι η επαναλαμβανόμενη μετρική μονάδα που καθορίζει το «μέτρο», μέσα στο οποίο υπάρχει ρυθμική ποικιλία φθόγγων. Η «διαστολή» είναι η κάθετη γραμμή, η οποία τον 16^ο αι. αποσκοπούσε στην οργάνωση της παρτιτούρας. Την περίοδο αυτή αποκτά μετρική σημασία και προηγείται του ισχυρού χτύπου. Από τις αρχές του 17^{ου} αι. όλες οι αξίες των φθογοσήμων ήταν διμερείς, αν και επιτρεπόταν να προστεθούν στην εκτελεστική πρακτική συζεύξεις διαρκείας, τρίηχα, παρεστιγμένοι φθόγγοι καθώς και άλλα μουσικά στολίδια (Michels, 1995). Με τον συνδυασμό αυτών των στοιχείων η μουσική σημειογραφία άρχισε να έχει απήχηση στην Ευρωπαϊκή ήπειρο. Η εξέλιξη της γραφής από τετραγωνική ή ρομβική γραφή σε στρόγγυλη ή οβάλ βοήθησε τις σχέσεις μεταξύ φθόγγων να «δέσουν» μεταξύ τους και να υποδιαιρεθούν στο χτύπο (Gehrckens, 1914).

Στις αρχές του 18^{ου} αι. η μετρική γραφή διευκρίνιζε το μέτρο σε τριμερές ή διμερές με τις υποδιαιρέσεις αυτών. Η μεγάλη επανάσταση στη μουσική σημειογραφία έγινε όταν πλέον οι θεωρητικοί της μουσικής σταθεροποίησαν τον αριθμό των οριζοντίων γραμμών, τα τονικά διαστήματα στο ενδιάμεσο τους, τη σημειογραφία των

φθογγόσημων και τη διαίρεση των χρονικών αξιών τους (Gehrkens, 1914). Η προϋπόθεση μετρικής σχέσης μεταξύ μεγάλων και μικρών φθόγγων έως τότε ήταν 2:1. Τότε προστέθηκε μια τελεία στη μεγάλη νότα και άμεσα η μετρική σχέση μετατράπηκε σε 3:1. Το σύμβολο του παρεστιγμένου σε φθόγγους μεγάλης χρονικής διάρκειας (μισό και ολόκληρο παρεστιγμένο) χρησιμοποιήθηκε και στις μικρότερες χρονικές αξίες φθόγγων (τέταρτο και όγδοο παρεστιγμένο) (<https://www.britannica.com/>).

Το σύνηθες ήταν να χρησιμοποιούν από τέσσερις έως δέκα πέντε οριζόντιες γραμμές και τέσσερις κόκκινες γραμμές, για να διαχωρίζουν το ένα σύστημα από το άλλο, χωρίς να σημειώνουν φθόγγους σε αυτές. Σταδιακά αυτό το παρέλειψαν και τοποθέτησαν ένα κενό διάστημα, όπως έχουμε και σήμερα στη σύγχρονη σημειογραφία, με αποτέλεσμα το σύστημα του πενταγράμμου να σταθεροποιηθεί χάριν μεγαλύτερου εύρους γραφής. Τα κλειδιά των Φα, Ντο και Σολ στην αρχή του κάθε συστήματος ήδη προϋπήρχαν από την εποχή του Guido, ώστε να διευκρινιστεί η σημειογραφία με μεγαλύτερη ακρίβεια. Τα σύμβολα του staccato και του legato εμφανίστηκαν στην περίοδο του Johann Sebastian Bach. Τα σύμβολα των αλλοιώσεων (δίεση και ύφεση) αναπτύχθηκαν τον 17^ο αι., για να διευρύνουν τα σύνορα των συνθετών, καθώς επίσης σύντομα ακολούθησαν οι διπλασιασμοί τους (διπλή δίεση και διπλή ύφεση). Σύμβολα για τις ηχοχρωματικές δυναμικές και το tempo (ταχύτητα χτύπου) εξελίχτηκαν χάριν εξυπηρέτησης της όπερας, που πρωτοεμφανίστηκε το 1638 και χρησιμοποίησαν την ιταλική ορολογία, η οποία και καθιερώθηκε έως και σήμερα. Στην αρχή χρησιμοποιούνταν μόνο για τα μουσικά όργανα, αλλά σύντομα εμφανίστηκαν και στις φωνές της όπερας (Gehrkens, 1914). Πιο αναλυτικά κατά τον 17^ο αι. ένα νέο είδος στενογραφίας αναπτύσσεται στη μουσική σημειογραφία στη φωνή του συνεχόμενου βάσιμου (basso continuo), στην οποία λίγο αργότερα προστέθηκαν και νέα διακοσμητικά στολίδια. Οι δυναμικές forte (δυνατά), piano (σιγανά), mezzoforte (λίγο δυνατά) και mezzopiano (λίγο σιγανά) εμφανίστηκαν στην αρχή του 17^{ου} αι. ολογράφως και σύντομα ακολούθησαν οι συντομεύσεις αυτών σε μορφή στενογραφίας (f, p, mf, mp). Γραφικά σύμβολα για την εκτέλεση, όπως crescendo, diminuendo, staccato, εμφανίστηκαν τον 18^ο αι. (<https://www.britannica.com/>). Το staccato στην περίοδο του Μπαρόκ εμφανίστηκε με το σύμβολο της τελείας επάνω από τον μουσικό φθόγγο και μεταγενέστερα στα έργα του Johann Christian Bach σημειώθηκε με μια τελεία ή με μια κάθετη γραμμή (Williams, 1903).

1.8.10 Η εξέλιξη της μουσικής σημειογραφίας από τον 18^ο αι. έως τον 19^ο αι.

Τον 18^ο αι. κατά την Κλασική περίοδο ο αριθμός των γραμμών στο σύστημα καταγραφής έχει σταθεροποιηθεί (πεντάγραμμο), ενώ καθιερώνεται στην οργανική μουσική το κλειδί του Σολ στη δεύτερη γραμμή. Επιπροσθέτως χαρακτηρίζεται και ως το κλειδί του βιολιού στην Αγγλία, Ιταλία και Γερμανία. Στη φωνητική μουσική επικρατούν τα τέσσερα κλειδιά του Ντο (1^η γραμμής για τη φωνή της σοπράνο, 2^η γραμμής για τη φωνή της μετζοσοπράνο, 3^η γραμμής για τη φωνή της άλτο και 4^η γραμμής για τη φωνή του tenόρου), τα οποία χρησιμοποιούνται και για όργανα ορχήστρας (βιόλα, τσέλο, τρομπόνι και φαγκότο). Σε βάθος χρόνου το κλειδί του Σολ καταγράφεται και στη φωνητική μουσική για τις φωνές της σοπράνο, της άλτο και του tenόρου. Σε κάποιες περιπτώσεις εμφανίζεται διπλό κλειδί του Σολ στην αρχή του πενταγράμμου ως εργαλείο διευκόλυνσης στην όραση του τραγουδιστή σε περίπτωση πυκνογραμμένης φωνητικής παρτιτούρας (Williams, 1903).

Τον 18^ο αι. εκτυπώνονται επίσης μέθοδοι μουσικών οργάνων των Francesco Geminiani (Αγγλία, 1751), Leopold Mozart (Αυστρία, 1756) και του L' Abbéles Fils (Γαλλία, 1761) για το βιολί με εικονογραφικό υλικό και ειδική σημειογραφία για την εκμάθηση του οργάνου και των στιλ μουσικής (Hann, 2015). Επίσης εκτυπώνονται η μέθοδος του Johann Joachim Quantz (1752) για φλάουτο και η μέθοδος για πιάνο του Carl Philipp Emanuel Bach (1753), οι οποίες χρησιμοποιούν ειδικά σημειογραφικά σύμβολα κατά περίπτωση. Οι μέθοδοι περιλαμβάνουν λεπτομερειακές οδηγίες για την εκμάθηση των αντίστοιχων μουσικών οργάνων, εκτέλεση έργων και στιλ μουσικής (Quantz, 2001).

Στις εκδόσεις μουσικών έργων του 18^{ου} αι., η ορθογραφία των φθόγγων με αξία ογδού διαφοροποιείται από χωριστές νότες, οι οποίες πλέον «δένονται» όλες μαζί με μια γραμμή από κάτω ή από πάνω. Το basso continuo στο ρόλο της συνοδείας για φωνητική μουσική απλοποιείται και αναγράφεται με ειδική σημειογραφία (*tasto solo* ή *senza cembalo*). Πλέον ο μουσικός οφείλει να παίζει μόνο τους φθόγγους που υπάρχουν στην παρτιτούρα του και όχι να την εμπλουτίσει με περισσότερους αρμονικούς φθόγγους, το ρόλο αυτό τον αναλαμβάνει το τσέλο στη συνοδεία. Αυτή η απλοποίηση συναντάται έως και στις τελευταίες όπερες του Wolfgang Amadeus Mozart. Επιπρόσθετα στα έργα του Mozart πρωτοεμφανίζεται ο συνδυασμός φθόγγων με *staccato* και *legato* (Williams, 1903).

Τον 18^ο αι. η χαρακτηριστική στην Τέχνη της μουσικής εξελίσσεται με γοργούς ρυθμούς και βοηθάει κατά πολύ στην εκτύπωση μουσικών έργων αλλά και στη χειρόγραφη μορφή μιας μουσικής σύνθεσης. Εξειδικευμένα εργαλεία ανακαλύπτονται για τη χάραξη ενός ή δύο πενταγράμμων, μουσικών φθόγγων και μουσικών κλειδιών, με αποτέλεσμα κάποια μουσικά σύμβολα να έχουν τη δυνατότητα να εκτυπωθούν με τα ειδικά εργαλεία ή να σημειωθούν με το χέρι (Bonds, 2013).

Η περίοδος του Ρομαντισμού κατά τον 19^ο αι. είναι η αδιάρρηκτη συνέχεια της Κλασικής περιόδου στη μουσική γλώσσα. Η βιομηχανοποίηση των πάντων και η ευρεία κατανάλωση καθιστούν το πιάνο ένα διαδεδομένο όργανο, αντίστοιχα αγοράζονται πλήθος παρτιτούρων, ενώ η τεχνική των μουσικών οργάνων με επώνυμους δεξιότεχνες της ρομαντικής εποχής αναπτύσσεται με ταχείς ρυθμούς (Bonds, 2013). Τα σύμβολα της συναισθηματικής έκφρασης πολλαπλασιάζονται τόσο λόγω των συνθέσεων για οργανική μουσική όσο της αξιοπιστίας των μουσικών οργάνων για τις τεχνικές δυνατότητες που είχαν κατά τον 19^ο αι., ιδιαίτερα στο πιάνο. Το σύμβολο του staccato εμφανίζεται σε διαφορετικές μορφές, με οριζόντιες ή κάθετες γραμμές επάνω από τις νότες, για να υποδείξει τον τρόπο εκτέλεσης (φραζάρισμα) (Williams, 1903). Οι τελείες επάνω από τους φθόγγους δεν συνεπάγονται πάντα με ένα απλό staccato. Στον Claude Debussy τις συναντούμε σε νότες μεγάλης διάρκειας (τέσσερα τέταρτα), στον Frédéric Chopin σε φθόγγους με πεντάλ (για πιάνο) και στον Ferenc Liszt με εναλλαγές κάποιες φορές με το σύμβολο του τονισμού (accent) (Beck, 1990). Στα όψιμα έργα του Ludwig van Beethoven έχουν καταμετρηθεί έως 64 μουσικά σύμβολα δυναμικής έναντι των 16 συμβόλων στα έργα του W. A. Mozart. Υπάρχουν μουσικά έργα (λ.χ. Pyotr Tchaikovsky, 6η συμφωνία, op. 74) του 19^{ου} αι. με ακραίες δυναμικές στον ήχο, από πέντε «p» (ppppp) έως τέσσερα «f» (ffff) [p: σιγανά, f: δυνατά]. Από τα μέσα του 19^{ου} αι. χάριν της κωδικοποίησης της μουσικής σημειογραφίας καθιερώνεται η ισχύς των εμβόλιμων συμβόλων της αλλοίωσης (δίεση ή ύφεση) σε ολόκληρο το μέτρο (Jaschinski, 2001). Τον 19^ο αι. ο Louis Braille εκδίδει την πρώτη μέθοδο μουσικής σημειογραφίας για τυφλούς «Method of Writing Words, Music, and Plain Songs» (1829) με ανάγλυφες τελείες, όπου και καταγράφεται η σημειογραφία της μουσικής πάνω σε ανάγλυφες παρτιτούρες (Williams, 1903).

1.8.11 Μουσική σημειογραφία στον 20^ο αι.

Από τα τέλη του 19^{ου} αι. ήδη εμφανίζονται οι μεγάλες ανατροπές στη μουσική. Αυτές προετοιμάζουν τον στιλιστικό πλουραλισμό του 20^{ου} αι. και δημιουργούν μια ρήξη τόσο μεγάλη και βαθιά όσο ποτέ άλλοτε. Η σύγχρονη μουσική ήδη από τις αρχές του 20^{ου} αι. αντικατοπτρίζει την εποχή της, η οποία χαρακτηρίζεται από έλλειψη αρμονίας μεταξύ ανθρώπου και φύσης, έντονη διαφωνία και μεγάλο όγκο πληροφοριών (Michels, 1995). Με την έλευση της ατονικής και της δωδεκάφθογγης μουσικής η συμβατική σημειογραφία αποδείχτηκε αναποτελεσματική. Ωστόσο κανένα νέο σύστημα δεν υιοθετήθηκε καθολικά, γεγονός που είχε ως αποτέλεσμα οι συνθέτες και οι εκτελεστές μουσικής να επιχειρήσουν κάποιες διορθωτικές επεμβάσεις στην παραδοσιακή σημειογραφία (Kennedy, 1993). Στις αρχές του 20^{ου} αι. η παραδοσιακή μουσική σημειογραφία εξελίσσεται με προσθήκη νέων μουσικών συμβόλων, ενώ τα καθιερωμένα σύμβολα τροποποιούνται σε ένα νέο είδος σημειογραφίας. Διευρύνεται η ποικιλία των μουσικών συμβόλων για τους εκτελεστές και οι σημειώσεις συναισθηματικής έκφρασης στις παρτιτούρες. Στα έγχορδα όργανα καταγράφονται με νέα σύμβολα οι τονισμένοι και οι μη τονισμένοι φθόγγοι, καταγράφονται νέες τεχνικές εκτέλεσης για το δοξάρι τόσο για την περιοχή όσο και για την έκταση των χορδών ενός εγχόρδου (col legno, am Steg, auf dem Griffbrett). Στα πνευστά όργανα εμφανίζονται στις παρτιτούρες νέες τεχνικές απαιτήσεις εκτέλεσης με τις αντίστοιχες μουσικές σημειογραφίες (Flutterzunge, Schalltricher hoch). Στις συνθέσεις για πιάνο καταγράφονται σύμβολα και οδηγίες για νέες τεχνικές απαιτήσεις (Tasten tonlos niederdrücken) όπως επίσης για «κρατημένους» φθόγγους που ηχούν στο χώρο (Nachklingende Töne) (Jaschinski, 2001).

Στην προσπάθεια ανεύρεσης νέας μουσικής κατεύθυνσης δημιουργείται το σύστημα της μικροτονικής σημειογραφίας με πρωτεργάτη τον συνθέτη Alois Hába, χωρίς όμως να καθιερωθεί για μεγάλο διάστημα (Kennedy, 1993). Ο Hába με το βιβλίο του «Neue Harmonielehre (1927)» και αργότερα με τις συνθέσεις του εισήγαγε μια νέα σειρά μουσικών συμβόλων και αλλοιώσεων με απώτερο σκοπό τις υποδιαίρεσεις του μουσικού τόνου σε μικροδιαστήματα (1/4 και 1/16 του μουσικού τόνου). Οι σύγχρονοι συνθέτες του Hába (Alban Berg, Béla Bartók) εκείνη την περίοδο ήδη χρησιμοποίησαν νέα μουσικά σύμβολα στα έργα τους, για να υποδείξουν τις υποδιαίρεσεις του τόνου (Jaschinski, 2001).

Οι μουσικές τάσεις (ρεύματα) που εμφανίζονται μέχρι το 1950 και βοηθούν στην εξέλιξη της μουσικής σημειογραφίας είναι κατά χρονολογική σειρά οι εξής (Michels 1995):

α) ο Ιμπρεσιονισμός (γαλλικό ρεύμα), με τις χρωματικές διαβαθμίσεις και την απόδοση της εντύπωσης συγκεκριμένων διαθέσεων και ατμόσφαιρας αντί των ξεκάθαρων περιγραμμάτων στην Τέχνη της ζωγραφικής να επηρεάζει άμεσα το μουσικό στίλ και τις νέες χρωματικές συναισθηματικές διαβαθμίσεις στη σημειογραφία αντί μιας ξεκάθαρης μουσικής γραφής και μορφής,

β) ο Εξπρεσιονισμός (γερμανικό ρεύμα), ο οποίος αναφέρονταν στην έκφραση του εσωτερικού κόσμου και συνέβαλε με την ατονική περίοδο και το δωδεκάφθογγο σύστημα στο να ξεπεράσει η μουσική σημειογραφία τους φραγμούς της καθιερωμένης αισθητικής,

γ) ο Φουτουρισμός, ο οποίος απαίτησε την ένταξη των βιομηχανικών και τεχνολογικών θορύβων, και ελλείπει μουσικής είχε περιορισμένα αποτελέσματα,

δ) ο Νεοκλασικισμός, ο οποίος επιδίωξε την επιστροφή στην κλασική αισθητική ως αντίδραση στον όψιμο Ρομαντισμό.

Μετά το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, την εποχή της επικράτησης του Ναζισμού, δημιουργείται μια τομή, μια επιθυμία ανάκτησης του χαμένου χρόνου αλλά και η δημιουργία πειραματικής μουσικής σκηνης (Neff, 1985). Από τα μέσα του 20^{ου} αι. οι διαστολές, η ρυθμική διαίρεση και η έννοια του χτύπου μέσα στο μέτρο χάνουν την παραδοσιακή τους υπόσταση. Τα σύμβολα του cluster και των αργών glissandi, καθώς και οι νέες διαιρέσεις βασικών μέτρων που διαφοροποιούνται (7:8, 13:12, 5:4) είναι τα μουσικά σύμβολα που εμφανίζονται σε νέες μουσικές συνθέσεις. Παράλληλα εμφανίζονται εμβόλιμες μικρές αλλαγές του tempo (poco accel., accel., meno accel., molto accel.) και του μέτρου (2/4, 3/4, 7/8, 3/4) στη ροή ενός πενταγράμμου. Στις παρτιτούρες της Μελοδραματικής οι «κεφαλές» των φθόγγων αλλάζουν με το σύμβολο του σταυρού ή του ρόμβου, ενώ σε σημεία που η φωνή τραγουδάει και ταυτόχρονα χρησιμοποιεί πεζό λόγο (Halbgesang), καταγράφονται σύμβολα σταυρών στο «μπαστούνι» του φθόγγου. Καθιερώνεται επίσης το σχετικό τονικό ύψος σε παρτιτούρες για φωνή, καταγράφονται σε μια οριζόντια γραμμή το κλειδί το Φα ή του Σολ με τους μουσικούς φθόγγους (επάνω από τη γραμμή, στη γραμμή και κάτω από τη γραμμή), καθώς επίσης και σύμβολα φθόγγων με μετρικές αξίες χωρίς «κεφαλές», για

να υποδείξουν τη ρυθμική οργάνωση του τραγουδιστή σε πεζό λόγο (πρόζα) (Jaschinski, 2001).

Στις αρχές της δεκαετίας του 1950 η παραδοσιακή σημειογραφία εξυπηρετεί ελάχιστα τις μουσικές συνθέσεις που δεν έχουν ρυθμικό χτύπο, καθώς και τις συνθέσεις, όπου συχνά διαφορετικοί και περίπλοκοι ρυθμοί συνηχούν ταυτόχρονα και σε διαφορετικές ταχύτητες. Για να καταγραφούν αυτές οι χρονικο-μουσικές διάρκειες αναπτύσσεται η «αναλογική» σημειογραφία, σύμφωνα με την οποία οι αναλογίες διάρκειας μετατρέπονται σε ένα γράφημα από σύμβολα οριζόντιας διάταξης των μουσικών φθόγγων πάνω στο πεντάγραμμο ανάλογα με την επιθυμητή χρονική διάρκεια τους (Kennedy, 1993).

Το 1951 ο Αμερικάνος συνθέτης John Cage (1912-1992) εμφανίζει μια εντελώς ανεξάρτητη κίνηση στο χώρο της πειραματικής μουσικής σκηνης, η οποία λειτουργεί ως αφετηρία της εξέλιξης της παραδοσιακής σημειογραφίας σε «σχεδιαγραμματική» (Graphic score). Το στοιχείο του τυχαίου (Αλεατορισμός), του οποίου το αποτέλεσμα δεν είναι προβλέψιμο, συνδυάζει στοιχεία από τις άλλες τέχνες, όπως ζωγραφική ή χορό. Ο συνθέτης Pierre Boulez έχει επισημάνει πως ο Αλεατορισμός «δίνει ελευθερίες επιλογών στους εκτελεστές μουσικών οργάνων να αυτοσχεδιάσουν σε διάφορα επίπεδα σε συγκεκριμένα όρια» (Γκρίφιθς, 1993). Η επανάσταση στην πειραματική μουσική γίνεται μέσα από τη σημειογραφία στο έργο του Cage για πιάνο «4'33''» (1952), όπου η παρτιτούρα παρουσιάζει με λατινική αρίθμηση ένα τρίμερες έργο και το κάθε μέρος του φέρει μόνο τον τίτλο TACET (παύση, σιωπή), υποδεικνύοντας στον εκτελεστή ότι πρέπει να παραμείνει σιωπηλός για ολόκληρο το χρονικό διάστημα του έργου (4 λεπτά και 33 δευτερόλεπτα). Η παρτιτούρα, πλέον, μπορεί να μην αναπαριστά ήχους μέσα από τα εξειδικευμένα σύμβολα που ονομάζουμε μουσική σημειογραφία. Αυτά τα σύμβολα διαβάζονται από έναν εκτελεστή που προσπαθεί να αναπαραγάγει, όσο καλύτερα μπορεί τους ήχους, που αρχικά άκουσε και στη συνέχεια κατέγραψε ο δημιουργός του μουσικού έργου (Nyman, 2012). Τέλος ο όρος «γραφική σημειογραφία» κατοχυρώνεται το 1952 με το έργο «December 1952» του Earle Brown. Πρόκειται για ένα απλό σχέδιασμα σύνθεσης προορισμένο να εκτελεστεί από οποιοδήποτε ηχητικό μέσο (Γκρίφιθς, 1993).

Οι γραφικές ή «σχεδιαγραμματικές» παρτιτούρες είναι πρωτοποριακές μουσικές συνθέσεις που χρησιμοποίησαν οπτικές αντιστοιχίες, για να βοηθήσουν τους

δημιουργούς να μεταδώσουν τις καλλιτεχνικές προθέσεις τους σε σχέση με τις απαιτούμενες δομές και τους απαιτούμενους ήχους. Κάποιες γραφικές παρτιτούρες υποδηλώνουν ορισμένες μουσικές παραμέτρους, ενώ άλλες παραλείπουν οποιοδήποτε σημειογραφικό στοιχείο ή οδηγία μουσικού τύπου, με απώτερο σκοπό να κεντρίσουν τη φαντασία και τη δημιουργικότητα του εκτελεστή (Kennedy, 1993). Η γραφική σημειογραφία χρησιμοποιεί οπτικές παραστάσεις, οι οποίες διαφέρουν από συνθέτη σε συνθέτη, με αποτέλεσμα η κωδικοποίηση τους να καθίσταται σχεδόν αδύνατη. Οι γραφικές παραστάσεις αποδίδουν τις προθέσεις του συνθέτη ως προς τη μουσική εξέλιξη, τόσο σε ό,τι αφορά στο στιγμιαίο ηχητικό συμβάν, όσο και σε ό,τι αφορά στο ηχητικό γίνεσθαι καθώς και στις συνθήκες στις οποίες εξελίσσεται (Γκρίφιθς, 1993).

Από τα μέσα έως και τα τέλη του 20^{ου} αι. αναπτύσσεται παράλληλα με τη σχεδιαγραμμική και η «εικονογραμμική» μουσική σημειογραφία (Pictographic musical notation), μια μέθοδος καταγραφής σε μουσική παρτιτούρα, στην οποία δεν αναπαρίστανται το τονικό ύψος, οι ρυθμοί και οι δυναμικές ενός έργου αλλά αποδίδονται τα μουσικά όργανα που επιλέγει ο συνθέτης με οπτικά σύμβολα αντί με λεκτικούς ή παραδοσιακούς καταγεγραμμένους όρους. Η συγκεκριμένη μορφή σημειογραφίας έγινε δεκτή με θέρμη από ένα μεγάλο αριθμό συνθετών, οι οποίοι και χαρακτήρισαν αυτή τη μέθοδο σημειογραφίας ως το πιο αποδοτικό εργαλείο για τις απαιτούμενες επιδόσεις των μουσικών έργων τους, καθώς και για τη δυνατότητα μεταβίβασης των απαραίτητων οδηγιών μέσω εικονογραμμικών συμβόλων στους εκτελεστές μουσικής χωρίς καμία αμφιβολία (Read, 1998).

Η δεκαετία του 1960 χαρακτηρίζεται ως περίοδος «απροσδιοριστίας». Οι συνθέτες κατηγοριοποιούνται σε σχέση με τα έργα τους στις απροσδιόριστες παρτιτούρες σε δύο κατηγορίες: α) στις συνθέσεις, όπου απαιτείται όχι απλώς σημαντική επιδεξιότητα στην εκτέλεση αλλά και ικανότητα του εκτελεστή του μουσικού έργου να κατανοήσει λεπτές και αφηρημένες έννοιες που εξελίσσονται στο πλαίσιο μιας σύνθετης σημειογραφικής νοηματικής γλώσσας και β) στις συνθέσεις που δεν έπρεπε οι εκτελεστές να έχουν απαραίτητα μουσική κατάρτιση. Οι «λεκτικές» και εν μέρη γραφικές παρτιτούρες αφήναν πολλά περιθώρια στην προσαρμοστικότητα και στην πρωτοβουλία των εκτελεστών. Εξαιτίας της εξειδικευμένης σημειογραφίας η μουσική προστατεύθηκε από κοινότητες εκτελέσει, καθώς λίγοι εκτελεστές μπορούν να αποκωδικοποιήσουν τις σημειογραφίες και κατ' επέκταση να επιχειρούν την εκτέλεση μιας απροσδιόριστης παρτιτούρας (Nyman, 2012). Παράλληλα

δημιουργείται το «μουσικό θέατρο» με οπτικές φιγούρες και λεκτικές οδηγίες για χειρονομίες, χορογραφία, τοποθεσία και κίνηση των μουσικών κατά την εκτέλεση του έργου, οι οποίες και καταγράφονται εμβόλιμα σε παρτιτούρες μουσικών έργων (Jaschinski, 2001). Το 1970 εμφανίζεται η στροφή στη «νέα απλότητα», όπου μειώνεται αισθητά το ενδιαφέρον για νεωτερισμούς στο υλικό και τις τεχνικές. Προτιμώνται οι παραδοσιακές μορφές στη σύνθεση. Η σημειογραφία αλλά και το στιλ σύνθεσης επιστρέφει στα πρότυπα του Ρομαντισμού λόγω προσωπικών επιλογών της κοινότητας των συνθετών και όχι ως αποτέλεσμα κοινών αποφάσεων των σχολών (Michels, 1995).

Τον Οκτώβριο (22-25) του 1974 στη Ghent (Βέλγιο) γίνεται το πρώτο διεθνές συνέδριο με θέμα τη νέα μουσική σημειογραφία, στο οποίο συμμετέχουν πάνω από ογδόντα μέλη (17 χωρών) με απώτερο σκοπό την καταγραφή και δημιουργία ενός ενιαίου καταλόγου αποτελούμενου από 400 περίπου νέα σύμβολα στη μουσική σημειογραφία (Stone, 1980). Το ευρετήριο που δημιουργήθηκε από την προσπάθεια των συνέδρων διαχώρισε τα μουσικά σύμβολα σε κατηγορίες γενικών και ειδικών σημειογραφιών όλων των μουσικών ομάδων των οργάνων και της ηλεκτρονικής μουσικής (Sabbe, Stone & Warfield, 1974).

2. Διδακτική μεθοδολογία στο βιολί και στη βιόλα

2.1 Οικογένειες εγχόρδων με δοξάρι

Η ύπαρξη των εγχόρδων οργάνων κατά την αρχαιότητα, που χρησιμοποιούνταν με διαφορετικά μήκη χορδών και κουρδίσματα, βεβαιώνεται μέσα από τις ιστορικές πηγές και τα αρχαιολογικά ευρήματα, τα αρχαιότερα των οποίων προέρχονται από την Αίγυπτο και χρονολογούνται περί το 3000 π.Χ. Παρότι τα εν γένει έγχορδα μουσικά όργανα φαίνεται πως εξελίσσονται πολύ αργότερα, η οικογένεια του βιολιού εμφανίστηκε στα τέλη της Αναγέννησης (Nelson, 2003).

Ο Bachmann (1969) σε λεπτομερειακή ανάλυση του για τα έγχορδα με δοξάρι, ανακάλυψε στοιχεία από τον 10^ο και 11^ο αι. σε ισλαμικά και βυζαντινά χειρόγραφα και πίνακες. Αυτά τα τοξωτά μουσικά όργανα πέρασαν από την Ανατολή στην Ευρώπη κατά την περίοδο των ισλαμικών κατακτήσεων. Η άποψη του Bachmann ενισχύθηκε ακόμη περισσότερο εξαιτίας του εικονογραφημένου «υμνολογίου της Utrecht» (Utrecht Psalter, 860 μ.Χ.), όπου και συναντάμε αναπαράσταση ενός μουσικού που κρατάει μια τρίχορδη λύρα με δοξάρι.

Ο πιο άμεσος πρόγονος του ευρωπαϊκού τοξωτού οργάνου είναι το «Rebab» με καταγωγή από τους Άραβες, το οποίο χρονολογείται περίπου τον 8^ο αι. μ.Χ.. Στα τέλη του 10^{ου} αι., το τοξωτό έγχορδο περιοριζόταν στα όρια της Αραβικής και Βυζαντινής αυτοκρατορίας και κατά τον 11^ο αι. πέρασε μέσω της Ισπανίας στα γεωγραφικά σύνορα της Ευρώπης, όπου εξελίχτηκε στην κατασκευή και μετονομάστηκε σε «Rebec». Πολύ συχνά έχει διατυπωθεί ότι το πρώτο όργανο με δοξάρι στην ιστορία της Ευρωπαϊκής οργανοποιίας είναι το «Welsherwth». Τον 12^ο αι. με την κατασκευαστική εξέλιξη του «crwth» εμφανίστηκε η μικρή «Vielle» ή «Fiedel». Τον 15^ο αι. εμφανίστηκε η «Lirada Bracio», η οποία και θεωρείται ο πιο κοντινός συγγενής του βιολιού, αφού σε μια πρώιμη κατασκευαστική εκδοχή του βιολιού του 16^{ου} αι. υπάρχουν τα πρώτα εμφανή στοιχεία ομοιότητας (Nelson, 2003).

Η καταγωγή της λέξης «Violin» προέρχεται από τη λατινική ρίζα της λέξης «Vitula» (έγχορδο όργανο). Στη Γαλλία του Μεσαίωνα επικράτησε η λέξη «nyell» που εξελίχθηκε σε «viol» και με την πάροδο του χρόνου καθιερώθηκε ο όρος «violone» ο οποίος είναι και ο επικρατέστερος της οικογένειας των «viol». Στα γεωγραφικά σύνορα της Προβηγκίας ο όρος «nyell» χρησιμοποιήθηκε στην ιδιαίτερη γλώσσα της περιοχής για τη λέξη «viola» που ήταν και ο βασικός όρος στην οικογένεια της βιόλας (viola da

braccio). Και ενώ για το μικρό έγχορδο όργανο επικράτησε ο όρος «violino», για το μεγαλύτερο σε μέγεθος μουσικό όργανο (μεγάλη βιόλα) επικράτησε η ονομασία «violone» (Jesselson, 1991).

Βάσει αρκετών στοιχείων, η οικογένεια των viol πιθανολογείται πως προϋπήρχε της οικογένειας του βιολιού. Το βέβαιο είναι ότι οι έγχορδες οικογένειες οργάνων υπήρξαν παράλληλα για δύο αιώνες και ότι το όργανο viol δεν είναι πρόγονος του βιολιού. Στην Ιταλία διαφοροποιήθηκαν τα δύο αυτά όργανα με τις ονομασίες Viola da gamba (gamba: πόδι) για το viol και σε Viola da braccio (braccio: χέρι) για το βιολί (Nelson, 2003).

Το μουσικό εγχειρίδιο του Sylvestro Ganassi «Regola Rubestina (1542)» αποτελεί μια από τις παλαιότερες πηγές του 16^{ου} αι. με πολλές καταγεγραμμένες λεπτομέρειες σχετικά με το παίξιμο των εγχόρδων και συγκεκριμένα του viol. Ο Ganassi με τη μουσική του σημειογραφία και τις συνθέσεις του καταγράφει βασικές οδηγίες για δακτυλοθεσίες, για το δοξάρι, το γλίστρημα δαχτύλων και τους ηχοχρωματισμούς στις χορδές του viol. Είναι ο πρώτος που υποδεικνυε με ειδικά σύμβολα την κατεύθυνση του δοξαριού (κάτω δοξαριά και πάνω δοξαριά). Με μια τελεία που σημείωνε κάτω από τον φθόγγο, έδειχνε ότι το δοξάρι όφειλε να φύγει μακριά από το viol, ενώ χωρίς αυτή υποδείκνυε ότι το δοξάρι θα έπρεπε να πλησιάσει σε αυτό. Στις συνθέσεις του επίσης χρησιμοποιούσε ειδικά σύμβολα σε legato σημεία, για να διευκρινίσει την τεχνική του «portato» (ελαφρώς διακεκομμένες νότες σε μια δοξαριά) (Boyden, 1990).

Τον 16^ο αι. ο όρος «Viola» ήταν σε ευρεία χρήση και δήλωνε διαφορετικά τοξωτά έγχορδα όργανα, κάτι από το οποίο συμπεραίνουμε ότι η βιόλα ήταν ο πρόγονος της οικογένειας του βιολιού. Πολλές πληροφορίες αντλούμε επίσης από πίνακες ζωγραφικής του 15^{ου} και του 16^{ου} αι. μέσα από έργα του Gaudenzio Ferrari που αναπαριστούν αγγέλους να κρατούν έγχορδα όργανα (Boyden, 1990). Συγκεκριμένα στον πίνακα του Ferrari ««Putto con viol» (το παιδί με το viol) αναπαρίσταται ένα τοξωτό έγχορδο όργανο με κλειδιά για το κούρδισμα, με τέσσερις χορδές, με F τρύπες στο ηχείο και με αρκετά χαρακτηριστικά να διαφοροποιούνται από την οικογένεια του βιολιού και να είναι κοινά με το όργανο viol. Τέτοια δείγματα ζωγραφικής αποδεικνύουν ότι οι κατασκευαστές εγχόρδων του 16^{ου} αι. στη βόρεια Ιταλία πειραματιζόνταν και πίνακες, όπως του Ferrari, παρουσίαζαν την εξέλιξη του σχήματος

του βιολιού κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου. Ο Emanuel Winteritz ο πρώτος διευθυντής του μουσικού τμήματος στο Metropolitan Μουσείο της Τέχνης στη Νέα Υόρκη, είχε δηλώσει ότι ο Ferrari μέσω των πινάκων του ήταν ίσως ο πρώτος κατασκευαστής εγχόρδων που πειραματίστηκε στο σχεδιασμό του βιολιού που έχουμε σήμερα (Riley, 1993). Από τους πίνακες ζωγραφικής επίσης αντλούνται αρκετές χρήσιμες πληροφορίες που αφορούν στο κράτημα του δοξαριού (κράτημα δοξαριού με τρία ή με τέσσερα δάχτυλα), καθότι το μέγεθος και το βάρος του δοξαριού κατά τον 16^ο αι. διέφερε ανάλογα με τις χώρες που κατασκευάζονταν (Nelson, 2003).

2.2 Βιολί και Βιόλα: κατασκευή και τεχνικές

2.2.1 Βιολί

Η βόρεια Ιταλία σε μικρό χρονικό διάστημα έγινε το κέντρο της κατασκευής εγχόρδων. Στα τέλη του 16^{ου} αι. τα εξαιρετικά σε ήχο και κατασκευή μουσικά όργανα αντικατέστησαν τα Rebecs, όχι μόνο στην Ιταλία αλλά και σε ολόκληρη την Ευρώπη (Boyden, 1990). Σύμφωνα με στοιχεία από εικονογραφήσεις, η οικογένεια της viola da braccio κατά τον 16^ο αι. αριθμούσε τα εξής όργανα (Michels, 1994):

- α) το violino piccolo (ένα μικρότερο όργανο και ψηλότερα κουρδισμένο από το βιολί),
- β) το βιολί (ένα όργανο με το κούρδισμα που επικρατεί έως σήμερα),
- γ) τη βιόλα που αναφέρεται και ως alto ή viola tenore (ένα όργανο με το κούρδισμα που επικρατεί έως σήμερα),
- δ) το βιολοντσέλο (ένα όργανο με μια οκτάβα χαμηλότερα από τη βιόλα σε κούρδισμα),
- ε) το violone (ένα όργανο που ταυτίζεται με το κοντραμπάσσο).

Στα τέλη του 16^{ου} και αρχές του 17^{ου} αι. ο Riccardo Rognoni και ο Gasparo Zanetti με τα μουσικά έργα τους έθεσαν τους κανόνες και τα σημειογραφικά σύμβολα του δοξαριού (πάνω ή κάτω δοξαριά). Κατά τη χρονική αυτή περίοδο υπήρχε ταυτόχρονη εξελικτική πορεία μεταξύ viol και βιολιού, ενώ τα ειδικά σύμβολα για την κατεύθυνση του δοξαριού σύντομα κατέληξαν σε μια κοινή μουσική σημειογραφία. Παρόλα αυτά υπάρχει μια αφετηρία σε έργα συνθετών εκείνης της περιόδου στην ειδική σημειογραφία της οικογένειας του βιολιού για το tremolo, διφωνίες (διπλές νότες), διπλές τρίλιες, τεχνική portato στο φραζάρισμα, col legno (με το ξύλο του

δοξαριού), sul ponticello (με το δοξάρι πάνω στον καβαλάρη του οργάνου), sull a tastiera (με το δοξάρι στην ταστιέρα) και pizzicato (με παραγωγή ήχου από τα δάχτυλα του δεξιού χεριού) (Boyden, 1990).

Από τα μέσα του 17^{ου} έως και τα τέλη του 18^{ου} αι. το βιολί εξελίσσεται από τους συνθέτες με την εισαγωγή νέων μορφών στη μουσική, καθώς και από τους κατασκευαστές εγχόρδων οργάνων λόγω των ηχητικών απαιτήσεων των νέων χώρων, στους οποίους παρουσιάζονται τα έργα μουσικής (θέατρο, όπερα, μπαλέτο) (Stowell, 2004). Ταυτόχρονα με την κατασκευή και την εξέλιξη τεχνικής στο βιολί, το δοξάρι ήταν ένα εργαλείο μεγάλων πειραματισμών της περιόδου τόσο για τους βιολονίστες-συνθέτες στην τεχνική του μουσικού οργάνου, όσο και για τους κατασκευαστές δοξαριών. Η κατασκευή και η εξέλιξη του δοξαριού (όσον αφορά: σχήμα, μέγεθος, υλικό κατασκευής, βάρος, μηχανισμός βάσης δοξαριού) ήταν το αποτέλεσμα της άμεσης συνεργασίας των κατασκευαστών με τους επώνυμους βιολονίστες της εποχής. Η εξέλιξη των μουσικών ποικιλιμάτων (trillo, tremolo, tremoletto, groppo, mordent) δημιούργησε την ανάγκη κατηγοριοποίησης των μουσικών συμβόλων και ως εκ τούτου πολλαπλασιάστηκαν οι ειδικές σημειογραφίες για την έκφραση και τις δυναμικές των συνθετών στα έργα των εγχόρδων (Boyden, 1990). Τον 19^ο αι. στην Ιταλία, στη Γερμανία, στη Γαλλία και στην Αγγλία εμφανίστηκαν οι πρώτες σχολές (ωδεία) για εκμάθηση βιολιού. Οι μουσικές συνθέσεις ανέβασαν ακόμη περισσότερο τον δείκτη δυσκολίας στην τεχνική του βιολιού που με τη σειρά τους ακολούθησαν τα υπόλοιπα έγχορδα της ορχήστρας (βιόλα, τσέλο και μπάσο) τα οποία προσαρμόστηκαν στις απαιτήσεις των μουσικών δημιουργών (Nelson, 2003).

2.2.2 Βιόλα

Η χρήση της βιόλας άρχισε να διακρίνεται στα μουσικά έργα ανάλογα με το τονικό ύψος και το μέγεθός της σε «Alto viola» και «Tenor viola» ή σε ορχηστρικά έργα με τρεις μελωδικές γραμμές βιόλας του 17^{ου} αι. (Stowell, 2004). Παρόλο που πιθανότατα η βιόλα ήταν ο πρόγονος του βιολιού και του τσέλου, γνωρίζουμε πως εμφανίστηκε στη βόρεια Ιταλία ταυτόχρονα με το βιολί. Τα βασικά κριτήρια που κατοχυρώνουν αυτές τις υποθέσεις είναι τα εξής:

α) Η «lira da braccio» θεωρείται ο πρωτεργάτης της οικογένειας του βιολιού όχι μόνο λόγω του συνολικού σχήματος του οργάνου και των F οπών στο ηχείο του οργάνου

αλλά και βάσει του συγγράμματος του Michael Praetorius «Syntagma Musicum» (1618) που χαρακτηρίζει τη lira da braccio ως την tenor viola da braccio.

β) Οι έρευνες για μουσικά στοιχεία του 16^{ου} αι. αναδεικνύουν το όργανο «alto tenor» (βιόλα) ως το πιο σημαντικό όργανο της εποχής από τις προϋπάρχουσες οικογένειες (rebecs, fidels, lutes και viols), γεγονός που οδηγεί στο συμπέρασμα ότι οι κατασκευαστές ασχολήθηκαν αρχικά με τη βιόλα για τη δημιουργία της νέας οικογένειας του βιολιού.

γ) Η λέξη «viola» είναι ο αυθεντικός όρος που χρησιμοποιήθηκε στην Ιταλία για ολόκληρη την οικογένεια του βιολιού.

δ) Σήμερα υπάρχουν πολύ περισσότερες βιόλες του 16^{ου} αι. στην κατοχή μας απ' ό,τι βιολιά ή τσέλα.

Οι εικονογραφικές και γραπτές πηγές, που διασώθηκαν έως και σήμερα, οδηγούν στο συμπέρασμα ότι το βιολί, η βιόλα και το τσέλο αναπτύχθηκαν ταυτόχρονα ως μέλη της ίδιας οικογένειας. Δεν υπήρξε μια σποραδική ή ανεξάρτητη εξέλιξη που αφορά στο σχήμα ή μέγεθος σε ένα από τα τρία έγχορδα πριν το 1500, παρά μόνο στα μετέπειτα χρόνια που ακολούθησαν. Στις αρχές του 16^{ου} αι. σταδιακά η οικογένεια του βιολιού εξελίχθηκε από πολλούς κατασκευαστές, οι οποίοι ανέπτυξαν τα νέα τοξωτά έγχορδα. Το ρεπερτόριο της βιόλας από την περίοδο του Μπαρόκ έως και τις αρχές του 20^{ου} αι. σε σχέση με του βιολιού ήταν σποραδικό και σαφώς πολύ μικρότερο. Οι πρώτες απόπειρες στο ρεπερτόριο της βιόλας ήταν από μεταγραφές έργων για viola da gamba (Riley, 1993).

Στην περίοδο του Μπαρόκ με τα σόλο έργα για βιόλα και ορχήστρα του Johann Sebastian Bach και του Georg Telemann στη Γερμανία υπάρχει ένα πολύ ισχυρό σημείο αναφοράς στην ιστορική της πορεία. Έως τότε ο ρόλος του οργάνου στα ορχηστρικά σύνολα των ευρωπαϊκών χωρών (Ιταλία, Γερμανία και Γαλλία) ήταν σημαντικός ενισχύοντας τη βασική αρμονία στα ορχηστρικά έργα (Stowell, 2004). Στα τέλη του 18^{ου} αι. παρατηρείται μια μεγάλη ανατροπή και η βιόλα πλέον έχει μεγάλο και ενεργό ρόλο στη μουσική δωματίου και στις μουσικές συμφωνίες (Nelson, 2003). Κατά την κλασική περίοδο οι συνθέτες (Carl και Anton Stamitz, Hummel, Vanhal, Benda, Zelter, Rolla και Mozart) παρέδωσαν εξαιρετικά δείγματα της δουλειάς τους με τα κονσέρτα για βιόλα και ορχήστρα, ανεβάζοντας κατακόρυφα την τεχνική και τη διάδοση της βιόλας. Από την περίοδο του Ρομαντισμού (19^{ος} αι.) έως και τα μέσα του

20^ο αι. υπάρχει εξίσου μεγάλη εξέλιξη στην τεχνική της βιόλας με τους εκτελεστές-δασκάλους, τους συνθέτες και τους κατασκευαστές βιόλας να δουλεύουν πυρετωδώς προς την ίδια κατεύθυνση, την αποκορύφωσή της (Stowell, 2004).

2.3 Άρθρωση

Η άρθρωση του προφορικού λόγου ή του μουσικού κειμένου περιλαμβάνει πολλές πτυχές και καθορίζει τον τρόπο εκτέλεσης των σημειογραφικών συμβόλων. Η άρθρωση ως βασικό συστατικό της έκφρασης (μαζί με τις παραμέτρους των δυναμικών και του tempo) και της διατύπωσης μιας φράσης με φθόγγους είναι σημαντική τόσο για τη μουσική όσο και για τον προφορικό λόγο. Τα σύμβολα της άρθρωσης εμφανίστηκαν σε μουσικές παρτιτούρες της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής σε ένα σχετικά πρόσφατο στάδιο της μουσικής σημειογραφίας. Εκτός από τα μουσικά στολίδια, τα σύμβολα άρθρωσης ήταν εξαιρετικά σπάνια πριν από τον 17^ο αι., καθώς και καθ' όλη τη διάρκεια της Μπαρόκ περιόδου επιτρέποντας έτσι στον εκτελεστή να εκτελέσει μουσικές φράσεις σύμφωνα με το υποκειμενικό του κριτήριο. Αλλά ακόμη και στα τέλη του 18^ο αι., όταν τα μουσικά σύμβολα της άρθρωσης (χωριστές νότες, λεγκατούρες ή νότες με τελείες) ήταν πλέον σε κοινή χρήση, το αποτέλεσμα της εκτέλεσης ήταν συχνά διαφορούμενο. Όσον αφορά στα έγχορδα όργανα η τεχνική του δοξαριού ήταν ο βασικός άξονας άρθρωσης, αν και η τεχνική του pizzicato (παραγωγή ήχου με τα δάχτυλα στο έγχορδο όργανο) παρέμενε μια πιθανή εναλλακτική λύση που συνδέονταν στενά με την άρθρωση και την εκτέλεση της μουσικής (Lawson & Stowell, 1999). Πριν το 1700 οι συνθέσεις για τα έγχορδα όργανα δεν είχαν μεγάλες τεχνικές απαιτήσεις και τα σύμβολα που χρησιμοποιούνταν υποδείκνυαν τις ανοιχτές χορδές του οργάνου ή τη σημειογραφία της scordatura. Οι καμπύλες του legato (λεγκατούρες) σε χειρόγραφες παρτιτούρες δεν παρείχαν ακρίβεια και συχνά επικρατούσε μια ασάφεια και ασυνέπεια στη χρήση τους. Όσον αφορά στις πηγές που υποδεικνύουν την κατεύθυνση του δοξαριού (προς τα πάνω ή προς τα κάτω) ο συνθέτης Gasparo Zanetti χρησιμοποίησε στα έργα του για βιολί το σύμβολο T (Tirar in giù) για να υποδείξει την προς τα κάτω δοξαριά και το σύμβολο P (Pontar in sù) για να υποδείξει την προς τα πάνω δοξαριά. Ο Zanetti χρησιμοποίησε αυτά τα σύμβολα για καθαρά πρακτικούς λόγους με την προς τα κάτω δοξαριά (T) στον ισχυρό χτύπο του μέτρου. Τα συγκεκριμένα σημειογραφικά σύμβολα ήδη είχαν εμφανιστεί σε μικρή κλίμακα σε συνθέσεις του Francesco Rognoni

(«Selvadi vari i passaggi», 1620). Τον 18^ο αι. ο συνθέτης Francesco Geminiani με τη μέθοδο του (1751) για το βιολί εμπλούτισε το υπάρχον υλικό της ειδικής σημειογραφίας με περισσότερα σύμβολα για την άρθρωση της μουσικής φράσης μέσα από τις δαχτυλοθεσίες, τα ποικίλματα, τις λεγκατούρες και την κατεύθυνση του δοξαριού (Brown, 1999).

2.4 Οι περιπτώσεις διδακτικών μεθόδων στο βιολί

Η διδακτική μεθοδολογία του βιολιού και της βιόλας βρίσκεται σε μια διαρκή επανεξέταση και εξέλιξη. Οι ιδέες και οι πληροφορίες που πολύ συχνά μαθητές, δάσκαλοι και εκτελεστές μουσικής αναζητούν, διευρύνουν άμεσα τις γνώσεις τους, ενώ τους βοηθούν στην κατανόηση, στην εκτέλεση έργων και την εξέλιξη της καλλιτεχνικής τους πορείας επάνω στο μουσικό όργανο (Hann, 2015). Τον 16^ο αι. το βιολί ήταν ένα μουσικό όργανο με πολύ απλό ρόλο, το χρησιμοποιούσαν δηλαδή σε μουσική διασκέδασης και χορού ως συνοδεία. Συνήθως οι συνθέτες δεν διευκρίνιζαν στα έργα τους ποια μουσικά όργανα συμμετείχαν και η επιλογή τους αναφύονταν στην ελεύθερη κρίση τους. Τον 17^ο αι., όταν το βιολί έγινε το κύριο όργανο της ορχήστρας, όλες οι συνθέσεις επικεντρώθηκαν σε αυτό, γι' αυτό και δημιουργήθηκε η ανάγκη σταθεροποίησης και καταγραφής της εκμάθησης της τεχνικής στο έγχορδο όργανο (Boyden, 1990).

Στην παρούσα εργασία παρουσιάζουμε τις πρώτες διδακτικές μεθόδους που εκδόθηκαν για το βιολί και επιγραμματικά αναφέρουμε τα σημαντικότερα τους στοιχεία στην εξέλιξη της ειδικής σημειογραφίας των εγχόρδων:

α) Η μέθοδος του Francesco Geminiani (1687-1762)

Η διδακτική μέθοδος του Geminiani «The art of playing on the violin» (1751) εκδόθηκε αρχικά ως βιβλίο μουσικής. Το βιβλίο είναι γραμμένο στην αγγλική γλώσσα, ενώ για τα μουσικά παραδείγματα χρησιμοποιείται η ιταλική ορολογία. Η βασική δομή του βιβλίου διαρθρώνεται σε κεφάλαια για τις κλίμακες, το δοξάρι, τα ποικίλματα (μουσικά στολίδια) των φθόγγων, τους αρπισμούς, τις διπλές νότες, το vibrato, τις τρίλιες και τις αποτζιατούρες. Τα παραδείγματα που χρησιμοποιεί συνοδεύονται από οδηγίες μελέτης, αναφέρει συμβουλές για το ισχυρό μέρος του μέτρου σε σχέση με το δοξάρι, ενώ έρχεται σε αντιπαράθεση με το μεταγενέστερο βιβλίο του Leopold Mozart

που αφορά στο ισχυρό και ασθενές μέρος του μέτρου (David, 1953). Στην επανέκδοση του βιβλίου (1952), που χρησιμοποιήθηκε στην παρούσα εργασία, ο Geminiani στην εισαγωγή σημειώνει ότι το βιβλίο του δεν εξυπηρετεί μόνο την αίσθηση της ακοής αλλά και την εξάσκηση της νόησης, της δημιουργικής σκέψης και του συναισθήματος στη μουσική έκφραση. Η μέθοδος του αριθμεί 24 κείμενα με παραδείγματα και 12 συνθέσεις. Σημαντικά είναι πως: α) παρουσιάζεται η ιδιαίτερη σημειογραφία σε μορφή ταμπλατούρας, η οποία κατονομάζει τους μουσικούς φθόγγους με λατινικά γράμματα και με αριθμούς (1, ½), τις σχέσεις τόνου και ημιτονίου για τα δάχτυλα του αριστερού χεριού και τη γεωμετρία της ταστιέρας του βιολιού (πρώτο κεφάλαιο), β) χρησιμοποιείται με βάση τη δική του σημειογραφία (γράμματα και φθόγγους) η σωστή, κατά την άποψη του, τοποθέτηση του κάθε δαχτύλου του αριστερού χεριού (δακτυλοθεσία Geminiani) (δεύτερο κεφάλαιο) και γ) επεξηγούνται σημειογραφικά οι φθόγγοι με τα ποικίλματα (ornaments) και τα είδη της τρίλιας στους φθόγγους (κεφάλαια 18 και 19).

β) Η μέθοδος του Leopold Mozart (1719-1787)

Σύμφωνα με την Hann (2015) ο πατέρας του W.A. Mozart ήταν ένας σεβαστός βιολονίστας της εποχής του. Αν και δεν ήταν τόσο γνωστός για τις ικανότητες του στο βιολί, η μέθοδος που έγραψε («Versuch einer gründlichen Violinschule», 1756) έμελλε να τον κάνει διάσημο σε όλο τον μουσικό κόσμο. Αγνοούσε την ύπαρξη της μεθόδου του Geminiani και πίστευε ότι το βιβλίο του για την εκμάθηση του βιολιού ήταν το πρώτο που είχε έως τότε γραφτεί. Ο σκοπός της έκδοσης βιβλίου ήταν να εξυπηρετήσει τους βιολονίστες δασκάλους ως ένα διδακτικό εγχειρίδιο-εργαλείο. Ο στόχος του δεν ήταν μόνο να καλύψει τα βασικά τεχνικά προβλήματα του βιολιού αλλά και να αναλύσει εκτενέστερα τις βασικές φόρμες των ποικιλιμάτων στους φθόγγους. Κατά την περίοδο της ζωής του Mozart σπάνια οι συνθέτες σημείωναν τα στολίδια φθόγγων στα έργα τους. Ο ίδιος όμως υποστήριζε ότι ήταν πολύ σημαντικό να ασχοληθεί κανείς με την ερμηνεία και εκτέλεση των συγκεκριμένων στολιδιών. Επιπροσθέτως οι βασικές γνώσεις της μουσικής σημειογραφίας ήταν ένα πολύ σημαντικό κεφάλαιο για τον μαθητή του βιολιού, αφού ο σπουδαστής όφειλε να είναι σε ώριμη ηλικία και αρκετά εκπαιδευμένος σε ευρεία γνώση για να κατανοήσει το βιβλίο του (Shock, 2014).

Στη μεταφρασμένη επανέκδοση του βιβλίου που χρησιμοποιήθηκε στην παρούσα εργασία, «A treatise on the fundamental principles of violin playing» (1985),

ο Mozart σημειώνει στην εισαγωγή του πως σκοπός του βιβλίου δεν είναι να αποτελέσει μόνο ένα χρήσιμο εργαλείο για τον μαθητή αλλά και για τον κακό δάσκαλο, αυτόν που δημιουργεί αποτυχημένους μαθητές με τη διδασκαλία του. Σημαντικό θεωρείται κυρίως στο πρώτο από τα δώδεκα κεφάλαια, όπου ο συγγραφέας αναλύει και καταγράφει όλη τη μουσική σημειογραφία και την ορολογία της μουσικής της εποχής του. Ο συγγραφέας αναλύει τα ποικίλματα φθόγγων με τον σημειογραφικό τους συμβολισμό, τη μελέτη και την εκτέλεση τους (ένατο κεφάλαιο). Αναλύεται επίσης με σημειογραφική αναπαράσταση η τρίλια των φθόγγων, οι σχέσεις των φθόγγων που απαρτίζουν μια τρίλια, καθώς και η ταχύτητα επανάληψης του φθόγγου που «διανθίζει» τον κύριο φθόγγο σε μονή ή σε διπλή τρίλια (διφωνίες) (δέκατο κεφάλαιο). Στη συνέχεια αναλύεται το tremolo (αρχική μορφή της τεχνικής του vibrato) των δακτύλων του αριστερού χεριού, όπου με ειδική σημειογραφική αναπαράσταση επεξηγούνται τα τρία είδη του ανάλογα με την ταχύτητα του vibrato και τη χρονική στιγμή που χρησιμοποιείται, καθώς και το mordent (στολίδι φθόγγου) και οι υφιστάμενες διαφορές μεταξύ μουσικής σημειογραφίας και εκτέλεσης (ενδέκατο κεφάλαιο). Τέλος ο Mozart ασχολείται με την προσεκτική μελέτη και την εκτέλεση της μουσικής, όπου διευκρινίζει τις διαφορές μεταξύ της σημειογραφικής καταγραφής φθόγγων και της εκτέλεσης μουσικής με απώτερο σκοπό το σωστό ηχητικό και εκφραστικό αποτέλεσμα των στίλ στη μουσική (δωδέκατο κεφάλαιο).

γ) Η μέθοδος του Joseph -Barnabé Saint -Sevindit dit. L' Abbé le Fils (1727-1803)

Έως τα μέσα του 18^{ου} αι. στη Γαλλία η εξέλιξη της τεχνικής του βιολιού αντιμετώπισε εμπόδια τα οποία προέρχονταν από τη χορευτική μουσική. Από το 1600 έως το 1750 περίπου τόσο η Γερμανική όσο και η Γαλλική Σχολή έδρασαν δυναμικά στην εξέλιξη του βιολιού. Με την είσοδο της ιταλικής μουσικής στη Γαλλία η διάδοση και η εξέλιξη του βιολιού ήταν ταχύτερη στα τέλη του 18^{ου} αι.. Σε αυτή συνέδραμε και η μέθοδος βιολιού του Joseph -Barnabé Saint -Sevindit L' Abbé le Fils «Principes du Violon» (1761) η οποία ήταν ριζοσπαστική (Hann, 2015).

Η μέθοδος βιολιού του L' Abbé le Fils παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον για την εξέλιξη της μουσικής σημειογραφίας στο βιολί, ιδιαίτερα τα τέσσερα τελευταία κεφάλαια που πραγματεύονται τους αρμονικούς φθόγγους. Ο L' Abbé le Fils ήταν ο πρώτος που κατέγραψε τα σύμβολα αρμονικών φθόγγων και υπέδειξε τρόπους μελέτης. Στο εισαγωγικό κεφάλαιο των αρμονικών φθόγγων «Des Sons Harmoniques»

παρουσιάζει σε δύο πεντάγραμμα τους φυσικούς αρμονικούς φθόγγους στις χορδές του βιολιού χρησιμοποιώντας ειδική σημειογραφία. Στο πρώτο πεντάγραμμα σημειώνεται η γραφή των αρμονικών φθόγγων και στο δεύτερο οι φθόγγοι που παράγονται από την ειδική σημειογραφία. Στο επόμενο κεφάλαιο «Gamme Diatonique» με ειδική σημειογραφία και με την αντίστοιχη δακτυλοθεσία δύο δακτύλων υποδεικνύει τη διατονική κλίμακα των αρμονικών φθόγγων σε δύο πεντάγραμμα. Στο πρώτο πεντάγραμμα χρησιμοποιεί ζεύγη φθόγγων και αριθμών για τις δακτυλοθεσίες και στο δεύτερο σημειώνονται οι διατονικοί φθόγγοι που παράγονται από την ειδική σημειογραφία. Στο «Gamme Chromatique» γίνεται αναφορά στη χρωματική κλίμακα αρμονικών φθόγγων και σημειώνονται με ειδική μουσική σημειογραφία σε δύο πεντάγραμμα οι χρωματικοί φθόγγοι. Στο πρώτο πεντάγραμμα χρησιμοποιούνται ζεύγη φθόγγων και αριθμών για τις δακτυλοθεσίες και στο δεύτερο σημειώνονται οι χρωματικοί φθόγγοι που παράγονται από την ειδική σημειογραφία (τρίτο κεφάλαιο). Στη συνέχεια συνδέονται επίσης οι φυσικοί αρμονικοί φθόγγοι με τους τεχνητούς (δύο δακτύλων) σε δύο πεντάγραμμα και με αντίστοιχη διάταξη, όπως και στα προηγούμενα κεφάλαια, δημιουργώντας έτσι τη διατονική κλίμακα στις τέσσερις χορδές του βιολιού (τέταρτο κεφάλαιο).

δ) Η μέθοδος του Pierre Marie Francois de Sales Baillot (1771-1842)

Το 1795 στο Κονσερβατόριο μουσικής του Παρισιού συστάθηκε μια τριμελής επιτροπή (Baillot, Kreutzer, Rode) από επώνυμους βιολονίστες-καθηγητές με απώτερο σκοπό τη δημιουργία μιας σχολής πάνω στην τεχνική του βιολιού. Ο σκοπός της μεθόδου του Pierre Marie Francois de Sales Baillot «L' Art du Violon» (1834) ήταν μέσα από κείμενα και οδηγίες να καθιερώσει μια σταθερή πορεία στην εξέλιξη της τεχνικής του βιολιού. Μέχρι και σήμερα η μέθοδος του λειτουργεί ως ένα πολύ χρήσιμο εργαλείο για τους σπουδαστές, καθώς και για την ανάπτυξη επιδεξιότητας των εκτελεστών (Hann, 2015). Η μέθοδος του Baillot χωρίζεται σε δύο βασικά κεφάλαια: τεχνική βιολιού και μουσικότητα. Στο πρώτο περιγράφονται όλα τα τεχνικά προβλήματα για το δεξί και αριστερό χέρι στην εκμάθηση του βιολιού και το δεύτερο κεφάλαιο επικεντρώνεται στα στίλ μουσικής και στην εκτέλεση αυτών (Lambert, 2014). Στην παρούσα εργασία εξετάζεται η δίγλωσση (γερμανικά και γαλλικά) επανέκδοση της μεθόδου του 1835. Ήδη από τις πρώτες σελίδες της μεθόδου ο Baillot επικεντρώνεται με εικονογραφικές αναπαραστάσεις: α) στη σωστή στάση του σώματος χρησιμοποιώντας κάθετους άξονες για να υποδείξει την ορθή στάση σώματος για τη

σπονδυλική στήλη, β) στο κράτημα του βιολιού και του δοξαριού και γ) στη σωστή και κάθετη κατεύθυνση του δοξαριού στις χορδές. Στο πρώτο κεφάλαιο που ακολουθεί για την τεχνική του οργάνου ο Baillot χρησιμοποιεί ειδική μουσική σημειογραφία: α) για να επισημάνει και να διαχωρίσει τις υπάρχουσες τεχνικές του δεξιού χεριού και του δοξαριού (détachez, staccato, spiccato, ricochet, martelé, ανταπόκριση του δοξαριού σε 4 χορδές), β) για τις πιθανές εκτελέσεις των μουσικών ποικιλιμάτων του αριστερού χεριού, γ) για τις διαφορές μουσικής σημειογραφίας και εκτέλεσης και δ) για τις ομάδες των εγχόρδων σε ορχήστρα, όπου και χρησιμοποιείται αριθμητική λατινική σημειογραφία ή μεγαλογράμματη γραφή (I, II, III, IV, ή E: Mι, A: Λα, D: Ρε, G: Σολ) για να υποδείξει τις χορδές των οργάνων. Στη μέθοδό του ο Baillot καταγράφει σημειογραφικά ένα πίνακα με μουσικούς εκφραστικούς όρους που αποσκοπούν στην παραγωγή και τις χρωματικές διακυμάνσεις του ήχου και υποδεικνύει με ειδική σημειογραφία: α) το συνεχόμενο ήχο, β) τη σταδιακή μείωση και αύξηση του ήχου, γ) τις διακυμάνσεις του ήχου σε μια λεγκατούρα (legato), δ) τους τρόπους αναπαραγωγής και χρήσης του vibrato, ε) τις σημειογραφικές ενδείξεις της sourdine (σουρντίνας) εγχόρδων, στ) τα σύμβολα αρμονικών φθόγγων, ζ) τα σύμβολα για τα δάχτυλα του αριστερού χεριού που οφείλουν να μένουν επάνω στις χορδές και η) επεξηγήσεις και υποδείξεις των σημείων παραγωγής ήχου των σημειογραφικών συμβόλων sul tasto (στην ταστιέρα) και sul ponticello (στον καβαλάρη) (δεύτερο κεφάλαιο). Στη μέθοδό του ο Baillot συνδυάζει και ισορροπεί άριστα τους ρόλους του δασκάλου και του εκτελεστή πιστεύοντας πως η μουσική έχει τη δύναμη να εμπνεύσει και να αγγίξει τους ανθρώπους (Hann, 2015).

2.5 Ειδική μουσική σημειογραφία στο βιολί και στη βιόλα τον 19^ο και τον 20^ο αι.

Οι τεχνικές του vibrato για το αριστερό χέρι, η χρήση του portamento (τεχνική άρθρωσης μιας φράσης με το δεξί χέρι) και η εξέλιξη τεχνικής του δοξαριού των εγχόρδων ήταν τα κύρια στοιχεία που οδήγησαν σε υποκειμενικές διαφορές ερμηνείας μεταξύ των εκτελεστών στη μουσική κατά τον 19^ο αι.. Πάνω σε αυτές τις τεχνικές εγείρονται αρκετά ερωτήματα. Σε ποιες περιπτώσεις οι εκτελεστές χρησιμοποιούσαν την τεχνική έκφρασης του portamento χωρίς συγκεκριμένη σημειογραφία, αφού έως και την εμφάνιση έργων του Beethoven, όπου ο συνθέτης καταγράφει πλέον μουσικά σύμβολα για τη χρήση του, δεν υπάρχουν σχετικές πηγές. Η κατασκευαστική εξέλιξη

του δοξαριού με τον François Tourte στα τέλη του 18^{ου} αι. στο βιολί και στη βιόλα έλυσε τα προβλήματα έκφρασης και εκτέλεσης και χάραξε νέους δρόμους στους συνθέτες -βιολονίστες. Οι σημειογραφικές ενδείξεις του *detaché léger*, *spicatto*, *perlé*, *sautillé* και *staccato a ricochet* στις μεθόδους του βιολιού καθώς και οι αντίστοιχες ενδείξεις στη γερμανική και ιταλική γλώσσα υποδείκνυαν συγκεκριμένες τεχνικές για το δοξάρι και την εκτέλεση μουσικής (Milsom, 2016). Οι δεξιοτέχνες συνθέτες -βιολονίστες του 19^{ου} αι. εισήγαγαν το σύμβολο του *glissando* (γλίστρημα δαχτύλων αριστερού χεριού), για να συνδέσουν τους φθόγγους σε αργά μέρη μιας σύνθεσης, καθώς και για να το συνδυάσουν με το *portamento* του δοξαριού χάριν της μελωδικής έκφρασης και άρθρωσης. Το σύμβολο *una corda* (σε μια χορδή) χρησιμοποιήθηκε εκτενώς από τους Γάλλους συνθέτες του 19^{ου} αι. με αποκορύφωση τις συνθέσεις του δεξιότεχνη Ιταλού Paganini (Stowell, 2008). Επίσης τα σύμβολα του *tremolo* (ταχύτατη επανάληψη) σε ένα ή σε δύο φθόγγους μιας ή δύο χορδών και το σύμβολο του *bariolage* (επανάληψη του ίδιου φθόγγου σε δύο χορδές) στο βιολί και στη βιόλα διαφοροποιήθηκαν κατά τον 19^ο αι. (Gould, 2011).

Σε αντίθεση με τους συνθέτες του 17^{ου} και 18^{ου} αι. οι συνθέτες κατά τον 19^ο αι. εναρμόνισαν τη γραμμή σύνθεσής τους στα σύμβολα αλλοίωσης (δίεση και ύφεση) απαιτώντας μέσω της μουσικής γραφής από τους εκτελεστές εγχόρδων να ανέβει το τονικό ύψος της δίεσης και αντίστοιχα να χαμηλώνει της ύφεσης κατά ένα μικροδιάστημα, ώστε το ηχητικό αποτέλεσμα στο ηχόχρωμα του στο μεν φθόγγο με δίεση να γίνει πιο λαμπερό, στο δε φθόγγο με ύφεση να γίνει πιο σκούρο. Οι απόψεις, τα είδη, η χρήση και τα σύμβολα του *vibrato* κατά τα μέσα του 19^{ου} αι. έως και τις αρχές του 20^{ου} διαφέρουν τόσο στις μεθόδους, με τις οποίες έχουν γραφτεί, όσο και από χώρα σε χώρα της Δυτικοευρωπαϊκής λόγιας μουσικής. Οι τεχνικές των αρμονικών φθόγγων σε διφωνίες και του *pizzicato* δεξιού χεριού, με τα αντίστοιχα μουσικά τους σύμβολα, έφτασαν σε πολύ υψηλό επίπεδο με τους χαρισματικούς εκτελεστές και συνθέτες Paganini και Scheller. Η καταγραφή και τα σύμβολα για το *staccato* σε μια λεγκατούρα (*slurred staccato*) συχνά επέφερε μια σύγχυση στο χαρακτήρα του κομματιού και στην εκτέλεση. Οι τελείες πάνω ή κάτω από τους φθόγγους σε αργό tempo εκτελούνταν ως ένα εκφραστικό μέσο και με τη χρήση του *portamento*, ενώ σε γρήγορο tempo ως σημείο δεξιοτεχνίας στην προς τα κάτω ή στην προς τα πάνω δοξαριά. Η τεχνική του δοξαριού για το δεξί χέρι με τις νέες σημειογραφικές σημειώσεις κατά την εξέλιξή της με το δοξάρι να μένει συνεχώς προσκολλημένο επάνω

στη χορδή διαχωρίστηκε σε κύριες δοξαριές: α) legato, β) grand dé taché, γ) martelé, δ) staccato και ε) σε επικουρικές και «ελαστικές δοξαριές» (élastiques) με το δοξάρι να φεύγει από τη χορδή μετά την παραγωγή του ήχου και να αξιοποιεί την ελαστικότητα του σε: α) détaché léger, β) perlé, γ) sautillé, δ) staccato á ricochet, ε) flying staccato (Stowell, 2008).

Από τις αρχές του 20^{ου} αι. έως και τα μέσα του ο κόσμος της Δυτικής λόγιας μουσικής δημιούργησε μια επανάσταση ανακαλύπτοντας νέες τεχνικές και ένα τεράστιο αριθμό ηχητικών δυνατοτήτων στο βιολί και στη βιόλα. Αυτή η επανάσταση ήταν σε μεγάλο βαθμό αποτέλεσμα επιρροών του πρώιμου καλλιτεχνικού ρεύματος του Ντανταϊσμού στην Ιταλία και στη Γαλλία κατά το ξεκίνημα του 20^{ου} αι.. Καμιά άλλη περίοδος δεν είχε τόσο μεγάλους πειραματισμούς και ανάπτυξη νέων δρόμων στην εκτέλεση μουσικής με το βιολί και τη βιόλα, ενώ η εξέλιξη των προηγούμενων αιώνων έως τις αρχές του 20^{ου} αι. αντιπροσωπεύαν μόνο ένα μικρό αριθμητικό κλάσμα των δυνατοτήτων των εγχόρδων (Vincent, 2003). Στις αρχές του 20^{ου} αι. παρουσιάστηκαν ιδιαίτερα τεχνικά προβλήματα στα έργα για έγχορδα που καλούνταν οι εκτελεστές να επιλύσουν: α) την ποιότητα και τις δυναμικές του ήχου με το δεξί τους χέρι (τεχνική δοξαριού) και β) τις διαστηματικές αποστάσεις των φθόγγων που εξαρτώνται από τις δακτυλοθεσίες και την κίνηση του αριστερού χεριού. Δημιουργήθηκαν νέες φόρμες μουσικών κλιμάκων και αλλαγές σε βασικούς τομείς της μουσικής όπως: τονικό ύψος, διάρκεια φθόγγου, χροιά ήχου, νέες αλλοιώσεις φθόγγων, που εκείνη την εποχή θα μας έβαζαν σε σοβαρές σκέψεις για την αλλαγή ενός τονικού συστήματος στη μουσική (Stowell, 2008).

Με βασικό εργαλείο παραγωγής ήχου το δοξάρι στο βιολί και στη βιόλα αναπτύχθηκαν νέες τεχνικές και, κατ' επέκταση, εμπλουτίστηκαν τα υπάρχοντα μουσικά σύμβολα των εγχόρδων. Οι τεχνικές και οι μουσικές σημειογραφίες διαχωρίστηκαν σε δύο κατηγορίες, η πρώτη αφορούσε στο ακριβές σημείο, όπου το δοξάρι κινούνταν επάνω στο συνολικό μήκος της χορδής και συγκεκριμένα στις περιπτώσεις: α) sub ponticello, με το δοξάρι να κινείται μεταξύ χορδοστάτη και καβαλάρη, β) με το δοξάρι να κινείται κάτω από τις χορδές, γ) με το δοξάρι να κινείται πίσω από τα δάχτυλα του αριστερού χεριού, δ) με το δοξάρι να κινείται και να παράγει ήχους στο κεφάλι του εγχόρδου ή σε οποιοδήποτε σημείο τους σώματός του και ε) sul tasto ή flautando ή sulla tastiera, που αφορά σε μια τεχνική του δοξαριού να παράγει ήχο στην ταστιέρα του εγχόρδου που ήταν σε χρήση ήδη από τον 19^ο αι. (Strange &

Strange, 2001). Η δεύτερη κατηγορία συμβόλων αφορούσε στην κατεύθυνση και στη χρήση του δοξαριού για την παραγωγή φθόγγων και ήχων και συγκεκριμένα στις περιπτώσεις: α) τη διαγώνια κίνηση του δοξαριού στις χορδές, β) τη διαγραφή ενός κύκλου με το δοξάρι επάνω στις χορδές, γ) τη χρήση του δοξαριού με μεγαλύτερη πίεση επάνω στις χορδές, δ) τη χρήση λιγότερων τριχών του δοξαριού στη χορδή, ε) *battuto*, το μη παραδοσιακό δηλαδή χτύπημα του δοξαριού στις χορδές, στ) *collegno battuto*, τους χτύπους επάνω στις χορδές με το ξύλινο κομμάτι του δοξαριού και ζ) *collegno tratto*, τη διαγραφή κινήσεων του δοξαριού επάνω στις χορδές σαν ένα πινέλο ζωγραφικής (Gould, 2011).

Κατά τον Holdcroft (1999), για το αριστερό χέρι αναπτύχθηκαν τεχνικές και αντίστοιχες μουσικές σημειογραφίες για το *glissando* (γλίστρημα δαχτύλου) σε μια ή δύο χορδές, χωρίς όμως η ειδική σημειογραφία για βιολί ή βιόλα να μπορεί πάντα να διευκρινίσει την ταχύτητα του *glissando* ή την πίεση που ασκεί το δάχτυλο επάνω στην χορδή, με αποτέλεσμα ο κάθε εκτελεστής να ακολουθεί τα δικά του κριτήρια με μοναδικούς άξονες βοήθειας, το *tempo* του μουσικού κομματιού και τη χρονική διάρκεια του ηχητικού εφέ. Τέλος υπήρχαν περιπτώσεις ειδικής σημειογραφίας σε μουσικές συνθέσεις που συνδύαζαν δύο τεχνικές μαζί, όπως για παράδειγμα *glissando* με αρμονικούς φθόγγους.

Η ειδική σημειογραφία των μικροδιαστημάτων (*microtonality*) στα έγχορδα ήταν το επόμενο θέμα που απασχόλησε τους συνθέτες το πρώτο μισό του 20^{ου} αι., καθώς και οι αρμονικοί φθόγγοι μικροδιαστημάτων. Χωρίς να υπάρχει μια εξ' ολοκλήρου σταθερή σημειογραφία στις υποδιαίρεσεις του μουσικού τόνου, οι συνθέτες σημείωναν τους αλλοιωμένους φθόγγους με σύμβολα μισής ύφεσης ή δίεσης ή ακόμη τοποθετώντας ένα βέλος προς τα κάτω ή προς τα πάνω στα σύμβολα των αλλοιώσεων (ύφεση και δίεση) (Holdcroft, 1999).

Η σημειογραφία της τεχνικής του *vibrato* από τον L. Mozart έως και τους μεταγενέστερους συνθέτες στον 20^ο αι. δεν άλλαξε ριζικά αλλά οι πειραματισμοί στο ηχητικό αποτέλεσμα δημιούργησαν εξελικτικά μια διαφορετική σημειογραφία συνδυάζοντας την αναπτυσσόμενη ή φθίνουσα ταχύτητα του *vibrato* του αριστερού χεριού με τις ηχητικές διαφοροποιήσεις έντασης (*forte*, *piano*, *crescendo*, *diminuendo*) του δεξιού χεριού με το δοξάρι καταγράφοντας έτσι μια πολύ σύνθετη ειδική σημειογραφία στις συνθέσεις του 20^{ου} αι. (Krewer, 2018). Η σημειογραφία του *vibrato*

εμπλουτίστηκε: α) ως προς την πυκνότητα του (*molto vibrato*), β) ως προς την ποιότητα του ηχητικού αποτελέσματος, γ) με τη μη χρήση του (*non ή senza vibrato*), δ) με γραφική αναπαράσταση, ε) σε συνδυασμό με ηχητικές δυναμικές (*ppp non vib.*), καθώς και στ) σε συνδυασμό με άλλη τεχνική του δοξαριού (*sul tasto un senza vibrato*). Το αποτέλεσμα της χρήσης όλων αυτών των συμβόλων εξαιτίας των ηχητικών απαιτήσεων των έργων στις συνθέσεις για βιολί και βιόλα μετά το 1950 ήταν να οδηγηθούν οι δημιουργοί σε μια πιο λεπτομερειακή σημειογραφία με οδηγίες χρήσης του *vibrato* (Holdcroft, 1999).

Εν μέσω ηχητικών πειραματισμών, οι συνθέτες ανέπτυξαν ειδικές σημειογραφίες για τα έγχορδα όργανα μετατρέποντας το σώμα του βιολιού και της βιόλας σε κρουστό όργανο παράγοντας ήχους με ολόκληρο το χέρι, με την παλάμη, με τα δάχτυλα, με τις άκρες των δαχτύλων, με τις αρθρώσεις των δαχτύλων και με τα νύχια (Strange & Strange, 2001). Οι σημειογραφίες του *pizzicato* εμπλουτίστηκαν λειτουργώντας συνδυαστικά με *glissanti* μικροδιαστημάτων, με αρμονικούς φθόγγους, *pizz alla chitarra* (χτυπώντας τις χορδές προς τα κάτω και προς τα πάνω), με παραγωγή κρότου επάνω στη ταστιέρα (Bartók *pizzicato*), αν και σαν τεχνική ήταν αρκετά πρώιμη αλλά με διαφορετική ειδική σημειογραφία, με *pizzicato tremolo* (με τη χρήση δύο δαχτύλων) και τέλος με *pizzicato* από τα νύχια του δεξιού χεριού (Gould, 2011). Το έως τότε απόλυτο κούρδισμα μεταξύ φθόγγων επαναπροσδιορίστηκε με κλάσματα, τα οποία άλλαζαν τις σχέσεις και τις συχνότητες μεταξύ φθόγγων. Σε μια γραμμή κατέγραφαν οι συνθέτες τις χρονικές αξίες των φθόγγων χωρίς κεφάλι και από πάνω τους σημείωναν με κλάσματα ($1/1, 3/2, 4/3, 9/8$ κ.ο.κ.) το κατά προσέγγιση τονικό ύψος που ήθελαν να ακούσουν σε σχέση πάντα με το βασικό φθόγγο ($1/1$) (Strange & Strange, 2001).

2.6 Κριτικές παρατηρήσεις

2.6.1 Σαφήνεια μουσικής γλώσσας

Η προφορική γλώσσα και η μουσική καλλιεργήθηκαν και μεταδόθηκαν αρχικά με την προφορική παράδοση από γενιά σε γενιά, πολύ πριν εφευρεθεί οποιαδήποτε συστηματική μέθοδος καταγραφής τους. Σε βάθος χρόνου γεννήθηκε η επιθυμία και η ανάγκη στους κορυφαίους, έως και σήμερα, πολιτισμούς (Αρχαίος Ελληνικός, Κινεζικός, Ινδικός) για την καταγραφή των πολιτισμικών στοιχείων κι ακόμη πιο

συγκεκριμένα όλων των στοιχείων που μπορεί να περικλείει ένας πολιτισμός. Κατ' αυτόν τον τρόπο αναπτύχθηκε η καταγραφή ποιημάτων, λογοτεχνικών κειμένων, νόμων και άλλων βασικών αρχών όπου μέσα τους εμπεριέχεται επίσης η αναπαράσταση και η γραφή του ήχου ή αλλιώς η μουσική σημειογραφία (Κάρολι, 1985).

Η ανάγκη του ανθρώπου για επικοινωνία προϋπήρχε πολύ πριν αναπτυχθεί ο γραπτός λόγος, η ίδια ακριβώς ανάγκη οδήγησε τον άνθρωπο στην εκτέλεση μουσικής έναντι της οπτικοποίησης της με τα σύμβολα. Σήμερα στη Δυτική λόγια μουσική υπάρχουν ακόμη αρκετοί μουσικοί που εξακολουθούν να παίζουν «με το αυτί» (by ear) χωρίς τη χρήση γραπτής μουσικής, ενώ σε μερικές μουσικές παραδόσεις βασίζονται περισσότερο στον αυτοσχεδιασμό ή ακόμη και στη μάθηση αποκλειστικά «με το αυτί». Παρόλα αυτά η έντυπη μουσική είναι ένα χρησιμότερο εργαλείο για τους ίδιους λόγους που και οι γραπτές λέξεις είναι πολύ ωφέλιμες. Η μουσική είναι πιο εύκολο να μελετηθεί και να μοιραστεί εάν είναι γραμμένη, η Δυτική λόγια μουσική ειδικεύεται σε μακροσκελή πολύπλοκα κομμάτια για μεγάλες ομάδες συντελεστών που τραγουδούν ή εκτελούν με μουσικά όργανα ακριβώς όπως τα έχει δημιουργήσει ο συνθέτης. Κάτι το οποίο ουδέποτε θα συνέβαινε χωρίς την ύπαρξη και τη χρήση γραπτής μουσικής. Αν και πολλά είδη μουσικής σημειογραφίας έχουν αναπτυχθεί έως σήμερα η χρήση της μεσαιωνικής ταμπλατούρας εξακολουθεί ακόμη να είναι σε χρήση, βέβαια μακράν ο πιο διαδεδομένος τρόπος για να γράψει κάποιος μουσική είναι σε ένα πεντάγραμμο. Στην πραγματικότητα αυτός ο τύπος γραπτής μουσικής είναι τόσο πανταχού παρών που χαρακτηρίζεται σήμερα ως «κοινή σημειογραφία» (common notation) (Schmidt-Jones & Jones, 2007).

Η μουσική σημειογραφία λειτουργεί ακριβώς όπως το φωτογραφικό υλικό, διασώζει και συντηρεί αυτό που έχει δημιουργήσει ο συνθέτης. Ο φόβος της λήθης και της φθοράς βοήθησε στη διάσωση μοναδικών χειρόγραφων, πολλοί πολιτισμοί διακατέχονταν από μια παρόμοια επιθυμία να δώσουν στη μουσική τους απτή και διαρκή παρουσία στην πάροδο του χρόνου, έτσι η μουσική πολιτισμών και κοινωνιών που έχουν εκλείψει διατηρείται σε ειδικές συνθήκες έως και σήμερα σε ιαπωνικούς ναούς, αρχεία ευρωπαϊκών μοναστηριών και σε αμερικανικές βιβλιοθήκες με την επισφαλή μορφή εύθραυστων χειρόγραφων. Μεταβιβάζει το μουσικό υλικό από τον δημιουργό στον εκτελεστή κι αυτός με τη σειρά του στον ακροατή ή στον μαθητή μουσικής (Cook, 2007). Όπως η γλώσσα ή ο γραπτός λόγος έτσι και το ακουστικό

αποτέλεσμα μουσικής ή η μουσική γραφή μπορεί επίσης να θεωρηθεί ως ένα μέσο επικοινωνίας. Σε ένα ευρέως χρησιμοποιούμενο θεωρητικό μοντέλο οι δύο κώδικες λειτουργούν παρόμοια. Σε αυτό το μοντέλο ο αποστολέας (συγγραφέας ή ομιλητής και συνθέτης ή εκτελεστής) κάνει χρήση ενός καναλιού για να δώσει πληροφορίες σε έναν δέκτη (αναγνώστης ή ακροατής), το κανάλι μπορεί να αποτελείται από οποιαδήποτε μέσο και οι πληροφορίες που αποστέλλονται μπορεί να έχουν οποιαδήποτε μορφή, οι πληροφορίες που μεταδίδονται είναι τα ηχητικά μοτίβα όπου και αποτελούν την ομιλούμενη γλώσσα ή τη μουσική. Έτσι το κοινό μοντέλο παρέχει μια ανάλογη βάση πληροφοριών για την επικοινωνία παραμερίζοντας τη φύση των πληροφοριών (Cross, 2005).

Είναι απαραίτητο εργαλείο στη διαδικασία σύλληψης και καταγραφής μιας μουσικής ιδέας για τον συνθέτη καθώς και στο πώς οι εκτελεστές επεξεργάζονται και πώς αναπαράγουν το υλικό της μουσικής γραφής (Cook, 2007). Η μουσική παρτιτούρα περιγράφει ένα μουσικό έργο χρησιμοποιώντας έναν κώδικα μουσικών συμβόλων. Μελετώντας την παρτιτούρα ο μουσικός μπορεί να αναπαράγει τη μουσική σύνθεση ακολουθώντας τις οδηγίες που αυτή κωδικοποιεί. Η εκτέλεση της μουσικής όμως δεν απαιτεί απλά συγκεκριμένες γνώσεις όπως η ικανότητα κάποιου απλά και μόνο να καταλαβαίνει τη μουσική σημειογραφία, αλλά αποτελεί μια δημιουργική διεργασία. Ένα μουσικό έργο σπάνια ερμηνεύεται μηχανικά, ο μουσικός εκτελεστής διαμορφώνει τη μουσική με παραλλαγές στον ρυθμό, τις δυναμικές και την άρθρωση δημιουργώντας έτσι το προσωπικό του αποτύπωμα στο έργο. Εν κατακλείδι, η παρτιτούρα λειτουργεί ως οδηγός που αφήνει χώρο για μια προσωπική εκτέλεση του μουσικού (Randel, 2003).

Αναφορικά με το τι θέλουν ή δεν θέλουν να καταγράψουν οι σημειογραφίες της μουσικής γλώσσας είναι εξαιρετικά ακριβείς, θα μπορούσαμε να τις συγκρίνουμε περισσότερο με φίλτρα ή πρίσματα παρά με ψηφιακά μηχανήματα εγγραφής ή δειγματοληψίας του ήχου. Κάθε σημείο αναπαριστά μια μεμονωμένη νότα, ενώ το πόσο ψηλή ή χαμηλή σε τονικό ύψος είναι η νότα εξαρτάται από το πόσο ψηλά ή χαμηλά σημειώνεται ο αντίστοιχος φθόγγος στο πεντάγραμμα. Οι οριζόντιες γραμμές που στοιχειοθετούν το πεντάγραμμα επάνω ή ανάμεσα που σημειώνονται οι νότες χρησιμεύουν ως σημεία εύκολης αναφοράς και αναπτύχθηκαν σταδιακά έως τα μέσα του 13^{ου} αι.. Συμπεραίνουμε λοιπόν ότι η σύγχρονη Δυτική σημειογραφία είναι ένα είδος δισδιάστατης απεικόνισης της μουσικής, η οποία επιτρέπει σε κάποιο να αντιληφθεί την εξέλιξη της με μια γρήγορη ματιά (Cook, 2007).

2.6.2 Ασάφεια μουσικής γλώσσας

Έχει πολύ μεγάλο ενδιαφέρον όταν μια συλλογή ήχων συνδυάζεται στην αντίληψή μας για να δημιουργήσει ένα σύνθετο μουσικό γεγονός, ενώ μια άλλη παραμένει μια απλή συλλογή ξεχωριστών ηχητικών αρθρώσεων. Όλοι γνωρίζουμε μουσικά αποσπάσματα που προβάλλουν μια αίσθηση αμφισβήτησης, όχι επειδή ο συνθέτης δεν έχει τον έλεγχο των ηχητικών εικόνων, αλλά επειδή η ακριβής πρόθεση του ήταν να δημιουργήσει ένα κομμάτι ασάφειας εν μέσω αδιαμφισβήτητου. Σε αυτή την περίπτωση χρησιμοποιούμε τον όρο «λειτουργική» ή «δομική» ασάφεια. Όταν ένα μουσικό γεγονός, μικρό ή μεγάλο, προβάλλει ασάφεια που δεν υποδηλώνει σαφή συντακτική σημασία ή δύο ή περισσότερες πιθανές σημασίες, το αποκαλούμε παράδειγμα λειτουργικής ασάφειας. Κατά αυτή την έννοια το προφανές παράδοξο που θέτουν τα μουσικά γεγονότα υποδηλώνουν ασάφεια, χωρίς να είναι διαφορούμενα. Η ασάφεια έχει αναγνωριστεί από καιρό ως ισχυρή δύναμη στη λογοτεχνία. Ανεχόμαστε τις γλωσσικές συνεισφορές της σε μια ποικιλία πηγών καθώς ακόμη και στη σύγχρονη διαφημιστική εκστρατεία. Ο ρόλος της ασάφειας σε όλες τις τέχνες είναι γενικά αναγνωρισμένος, αρκετοί συγγραφείς έχουν καταλήξει στο συμπέρασμα ότι η ασάφεια ενός έργου τέχνης είναι ένα συχνό και σημαντικό, αν όχι το μοναδικό, ερέθισμα στην αισθητική ανταπόκριση ή στην αναδημιουργία μεταβαλλόμενων ψυχικών επίπεδων και αποστάσεων. Ο Leonard Bernstein (1976) βρήκε την ασάφεια τόσο συναρπαστικό και δυναμικό στοιχείο στη μουσική που αφιέρωσε ένα μεγάλο τμήμα των διαλέξεων του στο Χάρβαρντ με τίτλο «Οι απολαύσεις και οι κίνδυνοι της ασάφειας». Παρόλα αυτά η αναγνώριση της παρουσίας και της δύναμης της δεν διευκολύνει τον ακριβή προσδιορισμό των αιτιών της ασάφειας, των δομικών συνθηκών και των αισθητικών της λειτουργιών (Thomson, 1983). Ο Bernstein στις διαλέξεις του δίνει δύο διαφορετικές ερμηνείες της μουσικής ασάφειας. Η πρώτη ερμηνεία την περιγράφει ως «το αμφίβολο ή το αβέβαιο» ενώ η δεύτερη ως «το ικανό που δύναται να γίνει κατανοητό με δύο ή περισσότερες πιθανές έννοιες». Όσον αφορά τη μουσική ασάφεια επιμένει κυρίως στο θέμα της τονικότητας και της αύξουσας προόδου μουσικών χρωματισμών. Ο ίδιος ανιχνεύει τη χρήση της τονικότητας σε έργα της Ρομαντικής και της Ιμπρεσιονιστικής περιόδου εστιάζοντας στους νέους τρόπους με τους οποίους οι συνθέτες (Berlioz, Wagner και Debussy) αποκρύπτουν την τονικότητα. Για να καταλήξει ότι αυτές οι τροποποιήσεις εμπλουτίζουν τελικά με ασάφεια τα μουσικά έργα και μάλιστα ο Bernstein επαινεί την υπάρχουσα τονικότητα εν μέσω ενός

ατονικού μουσικού έργου. Επίσης, στις αναλύσεις του βρίσκει και απομονώνει στοιχεία στις συγκεκριμένες συνθέσεις δημιουργών που προαναφέραμε, τα συγκρίνει και τα κατηγοριοποιεί σε τρεις διαφορετικούς τύπους μουσικής ασάφειας: α) η φωνολογική ασάφεια ή η αβεβαιότητα της τονικότητας, β) η συντακτική ασάφεια ή η αβεβαιότητα μουσικού μέτρου και, γ) η σημασιολογική ασάφεια ή η αβεβαιότητα του νοήματος (Bernstein, 1976).

Ο Cook (2007) διαπιστώνει ότι απαιτούνται αρκετά χρόνια έρευνας και μελέτης για την αποκωδικοποίηση ορισμένων από τις σημειογραφίες που χρησιμοποιούνταν στην πρώιμη μεσαιωνική μουσική, ενώ η μελέτη και η εκτέλεση κάποιων άλλων μουσικών σημειογραφιών παραμένει έως και σήμερα με μεγάλα ερωτηματικά. Υπάρχουν απόψεις της μουσικής για τις οποίες η σημειογραφία σιωπά. Για παράδειγμα, τα λειτουργικά μέλη του Μεσαίωνα, διασώζονται σε «νευματική» σημειογραφία, δηλαδή από σύμβολα που δείχνουν εάν μια σειρά συνόλων από φθόγγους κινούνται προς τα πάνω ή προς τα κάτω, ή ανοδικά για λίγο και έπειτα καθοδικά. Αλλά πόσο γρήγορα ή αργά όφειλαν οι εκτελεστές μοναχοί να ψάλλουν, ποια δυναμική χρησιμοποιούσαν στη φωνή τους, με χρήση *vibrato* στη φωνή τους ή χωρίς, με τι είδους ηχόχρωμα, είναι κάποια από τα ερωτήματα που συναντάμε σήμερα σε σχέση με την σημειογραφία αλλά και η ίδια η σημειογραφία δεν δύναται να τα διευκρινίσει. Σαφώς τα ίδια προβλήματα ισχύουν και για την πολύ πιο πρόσφατη μουσική, ακόμη και σε συνθέσεις έως τα τέλη του 19^{ου} αι.. Το συμπέρασμα που προκύπτει είναι προφανές, αν δεν γνωρίζουμε πώς πραγματικά ηχούσε η μουσική έως τις αρχές του 20^{ου} αι., θα ήταν ποτέ δυνατό να γνωρίζουμε πώς ηχούσε η μεσαιωνική μουσική; Η ειλικρινέστερη απάντηση στο ερώτημα αυτό είναι ότι όντως δεν μπορούμε να γνωρίζουμε. Το εγχείρημα να προσδιορίσουμε τα ηχητικά όρια μιας νότας έχοντας προηγουμένως ορίσει τη «νότα» με όρους της μουσικής σημειογραφίας καταλήγει εντελώς αυθαίρετο και δημιουργείται ένα δυσεπίλυτο πρόβλημα, στον βαθμό που η μουσική αυτή καθαυτή δεν λειτουργεί κατ' αυτό τον τρόπο. Επομένως υπάρχει μια ορατή διένεξη ανάμεσα στη μουσική και τη σημειογραφία. Ναι μεν η σημειογραφία συντηρεί τη μουσική, αλλά αποκρύπτει δε για αυτήν στοιχεία εξίσου πολλά και σημαντικά σε σχέση με εκείνα που αποκαλύπτει. Έτσι, ακολουθώντας σε μεγάλο βαθμό το ιδιαίτερο πρότυπο της αποσιώπησης και της αποκάλυψης μουσικών πληροφοριών, η σημειογραφία κατέχει κεντρικό ρόλο στη διατήρηση και στον προσδιορισμό του μουσικού πολιτισμού.

2.6.3 Σαφήνεια και ασάφεια στη σημειογραφία του βιολιού και της βιόλας

Ο κλάδος της σημειογραφίας στη μουσική κατέχει ένα πολύ βασικό ρόλο στα πλαίσια της μουσικής διδακτικής, σχετίζεται με την διδακτική διάσταση στην τέχνη της μουσικής και συμβάλλει στην πολυεπίπεδη ανάπτυξη του σπουδαστή μουσικής. Κάλιστα θα προσθέταμε ότι η μουσική διδακτική είναι η επιστημονική θεώρηση του μουσικού γραμματισμού (μουσικής αγωγής), δηλαδή της πρακτικής εφαρμογής μέσω: α) ανάπτυξης θετικής σχέσης απέναντι στη μουσική, β) ανάπτυξης αισθητικής αγωγής, γ) μουσικής έκφρασης με το σώμα, τη φωνή και τα μουσικά όργανα, δ) αντίληψης μουσικών εννοιών (χρόνος, χροιά, ένταση, ύψος, ρυθμός μελωδία) με διαφορετικούς τρόπους και, ε) εξοικείωσης στην ανάγνωση και τη γραφή, οι οποίες εισάγονται στη μουσική αγωγή όταν ο μαθητής έχει αποκτήσει εμπειρίες μέσα από δραστηριότητες και ικανότητα να προσδιορίζει τα σύμβολα της (Σέργη, 2000). Η εξοικείωση στα σύμβολα γραφής και ανάγνωσης οδηγεί τον σπουδαστή να τα κατηγοριοποιήσει ανάλογα προς τη σαφήνεια ή ασάφεια που προσδίδουν και το βαθμό αποτελεσματικότητας σε τρία επίπεδα (Bouissou, Goubault & Bosseur, 2005):

α) στα σύμβολα τα οποία υποδεικνύουν μετρήσιμες αξίες (σαφή σύμβολα όπως η χρονική αξία και το τονικό ύψος των φθόγγων),

β) στα σύμβολα τα οποία υποδεικνύουν σχετικά μετρήσιμες αξίες (ασαφή σύμβολα όπως οι ενδείξεις μερών χωρίς μετρονομικούς αριθμούς, οι αποχρώσεις και τα επίπεδα έντασης),

γ) στα σύμβολα τα οποία υποδεικνύουν μη μετρήσιμες αξίες (ασαφή σύμβολα όπως η άρθρωση, το φραζάρισμα, τα διάφορα σχόλια του συνθέτη που δίνουν στον εκτελεστή, καθώς και συμπληρωματικές πληροφορίες ως προς το ύφος και την τεχνική εκτέλεσης).

Η εξέλιξη της γραφής και της ανάγνωσης στη μουσική οδήγησε τους συνθέτες και τους εκτελεστές οργάνων στη δημιουργία νέων συμβόλων εμπλουτίζοντας την υπάρχουσα γενική σημειογραφία με πιο ειδικές και αναλυτικές οδηγίες εκτέλεσης στο κάθε όργανο ξεχωριστά. Η ιστορία της ειδικής σημειογραφίας στη διδακτική και την εκτέλεση έργων των εγχόρδων ξεκινάει τον 16^ο αι. με τους πρώτους συνθέτες-εκτελεστές να σημειώνουν σποραδικά κάποια σύμβολα στα έργα τους υποδεικνύοντας στους μαθητές τρόπους μελέτης και μουσικής εκτέλεσης.

Στις παλαιότερες εποχές πολλές παρτιτούρες αποτελούσαν απλώς σχέδια των προθέσεων του συνθέτη, οι παρτιτούρες γράφονταν κατά προσέγγιση, μάλλον επειδή οι ερμηνευτικές παραδόσεις επέτρεπαν το καλλιτεχνικό κριτήριο των εκτελεστών σε κάποιες ελευθερίες. Σε αντιπαράθεση με τον σύγχρονο εκτελεστή μουσικής η παρτιτούρα σήμερα εννοεί ακριβώς αυτό που έχει αποτυπωθεί στο χαρτί, έτσι αποκομμένος από τις εκτελεστικές παραδόσεις ο μουσικός οδηγείται μάλλον σε μια παραβίαση κανόνων παρά σε εκπλήρωση των προθέσεων του συνθέτη της παλαιάς μουσικής γραφής (Boyden, 1990). Σήμερα την τελική ευθύνη και επιστασία λήψης των αποφάσεων σε σχέση με την εκτέλεση του μουσικού κειμένου και της ειδικής σημειογραφίας αποδίδεται στον εκτελεστή. Μπορεί να αντλήσει πληροφορίες από την παρτιτούρα για να οργανώσει μια εκτέλεση, αρκεί βέβαια να μην υποπέσει σε υπερβολές που θα τον οδηγήσουν σε αλλοιώσεις (Taruskin, 1995). Χρήζει μελέτης πηγών και παλαιών κείμενων ώστε ο έγχορδος εκτελεστής με δοξάρι να εξακριβώσει τον βαθμό ακρίβειας της παρτιτούρας σε σχέση με τις προθέσεις του συνθέτη για να καταλάβει το συνθετικό πνεύμα των παλαιότερων εποχών αλλά και των συμβάσεων μέσα στις οποίες ο τότε εκτελεστής ασκούσε τις ελευθερίες του (Boyden, 1990). Ο δάσκαλος και ο εκτελεστής μουσικής οφείλουν να βρουν μόνοι τους τις σημαντικότερες καλλιτεχνικές παραμέτρους, αφού η παρτιτούρα δείχνει μόνο τονικά ύψη, κατά προσέγγιση χρονικές αξίες και μερικά επίσης κατά προσέγγιση εκτελεστικά σύμβολα. Η ιστορική και στιλιστική γνώση του Μπαρόκ και της Κλασικής περιόδου διευρύνει αναπάντεχα τα πεδία της σημειογραφίας, διδασκαλίας και εκτέλεσης μουσικών έργων καθώς και πολύ νεότερων περιόδων όπως του Ρομαντισμού και της σύγχρονης εποχής. Πολλές αισθητικές παρατηρήσεις που διατυπώθηκαν με ακρίβεια στις διδακτικές μεθόδους τους από συνθέτες (Leopold Mozart, Carl Philipp Emanuel Bach, Johann Joachim Quantz) ισχύουν διαχρονικά και όχι μόνο για την εποχή κατά την οποία διατυπώθηκαν. Πολλά σημειογραφικά ζητήματα των οποίων αναζητούμε τη λύση, όπως θέματα άρθρωσης, έκφρασης μουσικών φθόγγων και φράσεων και γενικής ρυθμικής και δυναμικής ευελιξίας, αποτελούν ιστορικές αισθητικές σταθερές που έχουν τη σημασία τους και σε άλλα στιλ μουσικής (Mantel, 2004).

Οι πολλαπλές προοπτικές της σημειογραφίας δημιουργούν την τάση ο μουσικός να προσθέτει όσο το δυνατόν περισσότερα ειδικά σύμβολα μέσα στη σημειογραφία, διότι προφανώς η μουσική γραφή δεν καλύπτει πλήρως τις ανάγκες του εκτελεστή ως προς τις πληροφορίες που ο ίδιος χρειάζεται κατά την προετοιμασία μελέτης και

εκτέλεσης. Οι εκτελεστές ανεξάρτητα από το είδος μουσικής που μελετούν, διαπιστώνουν την ανάγκη να προσθέσουν σημάδια τα οποία τους διευκολύνουν στην εκτέλεση του εκάστοτε έργου. Στο πλαίσιο της γενικευμένης αυτής πρακτικής εντάσσεται και η πρόσθεση συμπληρωματικών ειδικών σημαδιών ακόμη και στις περιπτώσεις εκτέλεσης έργων σύγχρονης μουσικής (Butt, 2005). Η πρόσθεση των ειδικών συμβόλων δίνει περισσότερες δυνατότητες προσέγγισης του χαρακτήρα ενός μουσικού έργου, καθότι προκύπτουν απεριόριστες εναλλακτικές θέσεις μεταβολής της έκφρασης με βάση την ένταση (δυναμική), την ποιότητα του ήχου (ηχώχρωμα), το φραζάρισμα (δομή) και τη διάρκεια (ρυθμό) (Λαγουμιτζής, 2003). Ο Butt (2005) καταλήγει ότι η καταγραφή ειδικών λεπτομερειών ίσως να έχει μια λειτουργία πέρα και πάνω από την απλή περιγραφή της πρακτικής εκτέλεσης. Η λειτουργία αυτή μπορεί να έχει τις ακόλουθες μορφές ως αποτέλεσμα:

α) η σκόπιμα ατελής σημειογραφία, όπου ο συνθέτης αφήνει λεπτομέρειες αδιευκρίνιστες διότι αυτές διαφοροποιούνται από εκτέλεση σε εκτέλεση,

β) η σημειογραφία «αντίγραφο» (patron), όπου αφήνεται σκόπιμα ασαφής για να έχει περιθώρια προσαρμοστικότητας ανάλογα με τις απαιτήσεις της κάθε εκτέλεσης ή παραγωγής, όπως στην περίπτωση μιας όπερας,

γ) η σημειογραφία «πρότυπο», όπου προσφέρει ακριβείς εκτελεστικές οδηγίες χωρίς όμως να είναι δεσμευτικές και ουσιαστικά αποτελεί μια εκτελεστική εκδοχή,

δ) η σημειογραφία ως καταγραφή της εκτελεστικής παράδοσης.

Κατά βάση τα σημεία των ήχων είναι εργαλεία για να χτίσουμε, να διατηρήσουμε και να αποδώσουμε πολύπλοκη μουσική. Η οπτική μετάφραση μέσω της μουσικής σημειογραφίας δημιουργεί ακουστικά και κινητικά φαινόμενα, οι πληροφορίες που αντλούμε από τις εικόνες που παρουσιάζονται από τα μουσικά σύμβολα μετασχηματίζονται σε κινητικά φαινόμενα στο σώμα και τα άκρα ενός εγχόρδου εκτελεστή, δηλαδή σε μουσικές κινήσεις και ως συνέπεια των κινητικών αυτών φαινομένων σε ηχητικά φαινόμενα (Karkoschka, 2004). Όμως, στην πάροδο του χρόνου και μέχρι τα μέσα του 20^{ου} αι. με την άφιξη της Νέας Μουσικής (Neue Musik), η εξέλιξη της αναπαράστασης και της γραπτής απόδοσης των ήχων άγγιξε την υπεραναλυτική καταγραφή συμβόλων κατά απαίτηση των δημιουργών μουσικών έργων που επιβλήθηκε σταδιακά στους εκτελεστές. Στον βωμό ενός μοναδικού και αυτόνομου μουσικού έργου οφείλεται η ραγδαία αύξηση της πρόσθεσης μουσικών

σημαδιών από τους συνθέτες και τους επιμελητές έργων. Τα σημειογραφικά σύμβολα δεν αφορούν πλέον μόνο τα βασικά τονικά ύψη και τον ρυθμό αλλά και πάρα πολλές λεπτομέρειες εκτελεστικής ερμηνείας (Butt, 2005).

Συμπερασματικά, παρατηρείται σήμερα μια όλο και μεγαλύτερη προσπάθεια για την ακριβέστερη αποτύπωση ηχητικών παραμέτρων και ενεργειών στην παρτιτούρα ενός συνθέτη. Παρόλα αυτά, η εξέλιξη της Δυτικής ειδικής μουσικής σημειογραφίας του 20^{ου} αι. αγγίζει τα όρια του κορεσμού σε μια προσπάθεια αποτύπωσης να ενσωματώσει οποιαδήποτε σκέψη του δημιουργού στη μουσική παρτιτούρα με τη χρήση πάρα πολλών συμβόλων. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα, η μελέτη ενός έργου να είναι πολύπλοκη και δυσανάγνωστη για τους εκτελεστές, αγγίζοντας το σημείο του πλεονασμού των μουσικών συμβόλων και των επιπρόσθετων στοιχείων, ενώ ωθούν τον εκτελεστή και τον ακροατή σε αποπροσανατολισμό της μουσικής ιδέας στην παρτιτούρα.

2.7 Διδακτικό υπόβαθρο και θεωρητικό πλαίσιο της ειδικής σημειογραφίας στο βιολί και στη βιόλα.

2.7.1 Προφορικότητα και εγγραμματοσύνη της μουσικής γλώσσας

Η προσπάθεια του ανθρώπου να εξωτερικεύσει τα συναισθήματα του μέσω μουσικής βασιζόμενος σε κάθε δυνατή μορφή και μέσο καθώς και η εξάπλωσή της από την αρχαιότητα μέχρι και σήμερα ήταν οικουμενική. Οι συνήθειες τρόποι διάδοσης, μετάδοσης, αναμετάδοσης και εξάπλωσης της μουσικής γινόταν α) μέσω της προφορικής παράδοσης (από στόμα σε στόμα, προφορικότητα), όπου και απαιτούνταν ακουστικές ικανότητες και πολύ καλή μνήμη για απομνημόνευση ενός μουσικού κομματιού και β) μέσω γραπτής παράδοσης (εγγραμματοσύνη), όπου για την καταγραφή του ήχου εκτός από τις ακουστικές ικανότητες και την ικανότητα απομνημόνευσης, χρειαζόταν και η ανάπτυξη μιας ανάλογης μουσικής γραπτής γλώσσας, που θα μετέφερε όσο το δυνατόν πιο πιστά τη μελωδία στο χαρτί, διασφαλίζοντας με αυτό τον τρόπο στο μουσικό υλικό τη διάσωση, την ασφάλεια και την πιστότητα στην απόδοση του (Κουτσουπίδου, Καραγιώργης & Ιωάννου, 1996).

Αναφορικά με τη διεργασία της απομνημόνευσης, δεν περιορίζεται αποκλειστικά και μόνο στο λειτουργικό επίπεδο ενός μηχανισμού διατήρησης γνώσης

(αποθήκευσης και αναπαραγωγής), αλλά εμπεριέχει το στοιχείο της πειθαρχίας, μια σαφή κοινωνική διάσταση που εκφράζεται μέσω των σχέσεων εξουσίας που προάγει αυτή η διεργασία, δηλαδή μεταξύ αυτού που μεταφέρει τη γνώση και αυτού που την λαμβάνει. (Ong, 1997). Η διαδικασία της απομνημόνευσης έχει χαρακτήρα μαθητείας και αναπτύσσεται σε διαπροσωπικό επίπεδο μεταξύ δασκάλου και σπουδαστή. Κατ' επέκταση δημιουργείται η παραγωγή «γενεαλογικών αλυσίδων αυθεντίας», όπου τα μέλη αυτών των αλυσίδων ταυτίζονται με τον δάσκαλό τους, αλλά συνολικά και με την ισχυρή παράδοση της γενεαλογίας. Αυτή η ταύτιση με τη γενεαλογία είναι που επικυρώνει και την αξιοπιστία της γνώσης. Η διεργασία μετάδοσης της γνώσης στα πλαίσια της πρωταρχικής προφορικότητας (προφορικός πολιτισμός), δηλαδή σε πολιτισμούς στους οποίους απουσιάζει πλήρως η χρήση της γραφής, έχει ως αποτέλεσμα να περιορίζεται η αναλυτική δεξιότητα αυτού που απομνημονεύει λόγω του επαναληπτικού χαρακτήρα αυτών των μορφών μετάδοσης. Αυτή η αντίληψη ισχυροποιείται από το γεγονός ότι σε πολλές παραδόσεις προφορικής μετάδοσης η λεκτική ερμηνεία του υλικού που μεταδίδεται από την πλευρά του δασκάλου είναι ελάχιστη ή απουσιάζει εντελώς (Πούλος, 2015).

Η προφορικότητα ως ορισμός περικλείει ένα δυναμισμό, αφενός αφού μέσω αυτής παρουσιάζονται τα στοιχεία της συμμετοχικότητας και της κινητικότητας αφετέρου επειδή διακατέχεται από μια βιωματική διάσταση. Η προφορική επικοινωνία και η διάδοση έκφρασης του κάθε πολιτισμού μέσα από όλες της μορφές τέχνης συμπεριλαμβανομένου και της μουσικής, είναι μια φυσική και όχι μια τεχνητή μορφή όπως η γραφή, η οποία δημιουργεί την αποξένωση από το φυσικό περιβάλλον, έχει αρνητικές επιπτώσεις και φέρει αλλοιώσεις κατά το πέρασμα της στη γραφή. Οι άνθρωποι επικοινωνούν με πάρα πολλούς τρόπους και χρησιμοποιούν όλες τις αισθήσεις τους, ιδιαίτερα όμως στηρίζονται στην όραση και στην ακοή τους. Η προεξάρχουσα μορφή κώδικα επικοινωνίας είναι η γλώσσα, δηλαδή ο αρθρωμένος φθόγγος, όχι μόνο η επικοινωνία αλλά και η ίδια η σκέψη σχετίζονται με τον ήχο-φθόγγο με έναν ιδιαίτερο τρόπο (Ong, 1997).

Στο στάδιο της εγγραμματοσύνης και της μουσικής γραφής η απεικόνιση του ήχου και της μουσικής με νότες, τα μουσικά δηλαδή σύμβολα δεν θεωρούνται σιωπηλά και ακίνητα σημεία, αλλά ένα πολύ καλά κωδικοποιημένο σύστημα από ορατά σύμβολα, τα οποία γίνονται αντιληπτά από τον αναγνώστη και μουσικό και αποτυπώνονται, για να τον βοηθήσουν να αντιληφθεί και να εκτελέσει τη μουσική με

μεγαλύτερη ευκολία και ακρίβεια. Ο ήχος και η μουσική απομονωμένα καθαρά ως ηχητικά γεγονότα δεν έχουν κάποια αξία, αποκτούν σημασία μέσα σε ένα καλά οργανωμένο κοινωνικό σύνολο. Μέσω της γραφής δεν έχουμε μόνο την αποτύπωση της μουσικής απλά σε νότες αλλά και τη μεταφορά και την κουλτούρα ενός ολόκληρου πολιτισμού (Cook, 2007).

Η αποτύπωση του προφορικού λόγου θεωρείται μια μεγαλειώδης τεχνολογική εφεύρεση, μεταφέρει την ομιλία και τον ήχο της από τον προφορικό-ακουστικό κόσμο, στον κόσμο της όρασης, δίνοντας μορφή, δύναμη στην οπτική δραστηριότητα και κατ' επέκταση στον τρόπο της σκέψης με μια απτή και διαρκή παρουσία. Είναι όργανο ακρίβειας, συστηματικότητας και δύναμης. Χωρίς τη γραφή η ανθρώπινη συνείδηση δεν μπορεί να πραγματοποιήσει στο έπακρο τις δυνατότητες της. Κατ' αυτή την έννοια η προφορικότητα έχει ανάγκη και είναι προορισμένη να παράγει τη γραφή. Όταν χρησιμοποιούμε τον όρο «γραφή» με το ευρύτερο φάσμα της λέξης, το οποίο εμπεριέχει κάθε σημειωτικό αποτύπωμα συμπεριλαμβανομένου και της μουσικής γραφής, εξουδετερώνουμε τη σημασία της. Το μοναδικό και σημαντικό πέρασμα σε νέες διαστάσεις γνώσης δεν πραγματοποιήθηκε από την ανθρώπινη συνείδηση, όταν επινοήθηκε το απλό σημειωτικό σύμβολο, αλλά όταν ανακαλύφτηκε ένα κωδικοποιημένο σύστημα από ορατά σημεία με το οποίο ένας συγγραφέας ή συνθέτης μουσικής μπορούσε να καθορίσει με ακρίβεια τις λέξεις ή τους μουσικούς φθόγγους που ο αναγνώστης ή ο εκτελεστής θα παρήγαγε από το κείμενο. Αυτό μάλιστα εννοούμε σήμερα με τον όρο γραφή στην πιο στενή του έννοια. Το γραπτό κείμενο διαφέρει από τον προφορικό λόγο ως προς το ότι δεν πηγάζει από το ασυνείδητο, όλη η διαδικασία με την οποία η ομιλούμενη γλώσσα γίνεται γραπτή, ακολουθεί συνειδητά κατασκευασμένους κανόνες που μπορούν να διατυπωθούν. Η γραφή είναι μια τεχνητή διαδικασία, γεγονός το οποίο δεν επιφέρει τουναντίον αποτελεί ένα πλεονέκτημα, όπως για παράδειγμα το βιολί ως μουσικό όργανο αποτελεί ένα εργαλείο και μια συμφωνική ορχήστρα το αποτέλεσμα μιας υψηλής τεχνολογίας. Η παρτιτούρα μιας συμφωνίας του Beethoven αποτελείται από λεπτομερειακές οδηγίες προς τεχνικούς με εξειδικευμένη εκπαίδευση και οι οδηγίες ορίζουν με ακρίβεια τη χρήση των μουσικών τους οργάνων. Ο βιολονίστας χρησιμοποιώντας ένα μηχανικό κατασκεύασμα (μουσικό όργανο) μπορεί να αποδώσει κάτι βαθιά ανθρώπινο και για να το κατορθώσει ο εκτελεστής πρέπει να έχει ήδη αφομοιώσει την τεχνολογία που απαιτείται, ώστε το μουσικό όργανο να αποτελεί δεύτερη φύση του και κομμάτι της προσωπικότητας του. Απαιτούνται

χρόνια εξάσκησης, ώσπου να μάθει τον τρόπο με τον οποίο στο μουσικό όργανο θα αποδώσει τα μέγιστα. Μια τέτοια ταύτιση με το μουσικό εργαλείο και η εκμάθηση μιας τεχνικής επιδεξιότητας είναι προσεγγίσιμα στοιχεία. Η χρήση μιας τεχνολογίας δύναται να εμπλουτίσει την ανθρώπινη ψυχή και να διευρύνει το ανθρώπινο πνεύμα (Ong, 1997).

2.7.2 Από τον ήχο στο μουσικό σημείο

Μια περίεργη αντίφαση στη διδακτική της μουσικής είναι ότι η πρακτική της διδασκαλίας έρχεται συχνά σε σύγκρουση με τις θεωρίες της διδασκαλίας των μουσικών οργάνων σχετικά με τον τρόπο εισαγωγής και εκμάθησης της μουσικής σημειογραφίας σε ένα παιδί μικρής ηλικίας. Αν και τα περισσότερα παιδιά μαθαίνουν ένα μουσικό όργανο στις σχολές της Δυτικής λόγιας μουσικής και η εκπαίδευση εισάγεται στη μουσική σημειογραφία από τα πρώιμα κιόλας μαθήματα τους, εξέχοντες δάσκαλοι οργανικής μουσικής σε όλη την ιστορική εξέλιξη της έχουν υποστηρίξει ότι, πριν από την εκμάθηση της σημειογραφίας, θα πρέπει να δοθεί μεγάλη έμφαση στην εξάσκηση της ακοής μέσω της ακρόασης μουσικών ερεθισμάτων (Parncutt & McPherson, 2002).

Ο εκπαιδευτικός και ποιητής του 19^{ου} αι. Henry Longfellow διατύπωσε ότι η μουσική είναι μια παγκόσμια γλώσσα, από τεχνικής άποψης όμως και δομής δεν είναι ταξινομημένη ως μια τέτοια. Ίσως βέβαια δεν χρειάζεται η μουσική να είναι μια γλώσσα, ώστε να λειτουργεί μέσα στα στενά πλαίσια των χαρακτηριστικών της. Οι σχετικές έρευνες επάνω στο αντικείμενο «από τον ήχο στο μουσικό σύμβολο» προϋποθέτουν μια ισχυρή σύνδεση μεταξύ γλώσσας και μουσικής. Οι μουσικολογικές έρευνες, τα πεδία της γλωσσολογίας, της γνωστικής εξελικτικής επιστήμης (cognitive evolutionary science) και της νευροεπιστήμης λειτούργησαν ως συνδεδετικοί κρίκοι στην εύρεση κοινών συμπερασμάτων (Feldman & Contzius, 2016).

Ο γλωσσολόγος Noam Chomsky θαυμάζοντας την ικανότητά των παιδιών να αναπαράγουν σωστά γραμματικές προτάσεις που δεν είχαν ξανακούσει, υποστήριξε ότι όλα τα παιδιά γεννιούνται με κωδικοποιημένους γλωσσικούς κανόνες που λειτουργούν σε όλες τις γλώσσες. Αυτή την έμφυτη ικανότητα των παιδιών να αφομοιώνουν περίπλοκες γλωσσικές δεξιότητες από μόνα τους, την ονόμασε «γλωσσική ικανότητα» (linguistic competence). Ο Leonard Bernstein σε μια διάλεξη του (1973) ασπάστηκε το

συμπέρασμα του Chomsky και προχώρησε ένα βήμα παραπέρα και υποστήριξε πως και στη μουσική θα ήταν δυνατόν να εφαρμοστούν οι ανάλογοι γραμματικοί κανόνες του Chomsky καθώς και στην αναζήτηση μιας μουσικής γραμματικής με το μουσικό μοτίβο να είναι στο ρόλο του ουσιαστικού, η συγχορδία ή η αρμονία στο ρόλο του επιθέτου και ο ρυθμός στον ρόλο του ρήματος (Feldman & Contzius, 2016).

Συχνά η σύγκριση της μουσικής και της γλώσσας με γνώμονα τη σημειωτική και τη μουσικολογία έχει οδηγήσει στο συμπέρασμα ότι η δομή και τα συστήματα λειτουργίας της γλωσσολογίας μπορούν να χρησιμοποιηθούν στο γενικότερο πλαίσιο της μουσικής, ώστε να κατανοηθεί και να ερμηνευτεί το πώς και το γιατί η μουσική επιδρά στην ακρόαση. Είναι δύο πεδία σχετικά άγνωστα που ενδεχομένως μέσω αυτών μπορούν να αντληθούν πολλές πληροφορίες σχετικά με το κατά πόσο η γλώσσα και η μουσική έχουν μια συγγένεια στη δομή τους και κατ' επέκταση στην έννοια της μουσικής σημειογραφίας (Martin, 2014).

Κατά την Bartholomew (1995), η διαδικασία εκμάθησης ήχων και κατόπιν εκμάθηση συμβόλων είναι εσφαλμένη, πρέπει να υπάρχει μια ουσιαστική σύνδεση των δύο μουσικών παραγόντων. Οι συγκεκριμένοι ήχοι που διδάσκονται θα πρέπει να οδηγούνται άμεσα στη γραπτή τους μορφή με σύμβολα καθώς και ένα σύνολο μουσικών συμβόλων να πηγάζει αποκλειστικά από συγκεκριμένα ηχητικά ερεθίσματα. Η ανάγνωση της μουσικής είναι μια διαδικασία που οδηγεί στη μουσική αντίληψη. Μελέτες σχετικά με τη μουσική αντίληψη αποδεικνύουν ότι οι πληροφορίες του τονικού ύψους των ήχων και οι πληροφορίες στον μουσικό παλμό (tempo) αφομοιώνονται και κατανοούνται με ξεχωριστή νοητική επεξεργασία, επομένως και κωδικοποιούνται χωριστά στο υλικό της Δυτικής σημειογραφίας.

Η πολυτροπικότητα που εμπεριέχεται σε ένα σύστημα επικοινωνίας, όπως η μουσική και ο ήχος, αποτελεί ένα πεδίο έρευνας που επικεντρώνεται στα ακουστικά ερεθίσματα μέσω της μουσικής σημειογραφίας και παρέχει ένα είδος μεταγραφής με σύμβολα τα οποία από μόνα τους δεν αναλύονται προς μια συγκεκριμένη ερμηνεία, παρά μόνο στο σύνολο τους. Ωστόσο, τα πλαίσια που εστιάζουν σε άλλους τομείς της πολυτροπικότητας μπορούν να προσαρμοστούν, ώστε να διερευνήσουν τις σημειωτικές σχέσεις της μουσικής σημειογραφίας (Martin, 2014).

Ο Johann Heinrich Pestalozzi (1746–1827) ένας από τους πρωτοπόρους καθηγητές μουσικής, υποστήριξε με το έργο του ότι οι έννοιες της μουσικής όφειλαν

να διδαχθούν στα παιδιά μέσω της άμεσης εμπειρίας, πριν από την εισαγωγή ορολογίας ή συμβόλων της μουσικής σημειογραφίας (Feldman & Contzius, 2016). Οριοθέτησε επτά βασικές αρχές στη θεωρία του «από τον ήχο στο μουσικό σημείο» για τους δασκάλους της μουσικής, οι οποίες εδραιώθηκαν και επισήμως («Principles of the Pestalozzian System of Music») το 1830 από το Αμερικάνικο Ινστιτούτο Οδηγιών (American Institute of Instruction) (Parncutt & McPherson, 2002). Οι δάσκαλοι μουσικής θα πρέπει:

α) να διδάξουν τους μουσικούς ήχους πριν από τα μουσικά σύμβολα και να ωθήσουν τον μαθητή να μάθει να τραγουδάει πριν από την εκμάθηση προσημειωμένων φθόγγων στο πεντάγραμμο ή των ονομάτων τους,

β) να καθοδηγήσουν τον μαθητή να παρατηρήσει μέσω ακρόασης και μίμησης, τις ομοιότητες και τις διαφορές των ήχων, αντί να του εξηγήσουν τις διαφορές, ώστε το παιδί να έχει ενεργό και όχι παθητικό ρόλο στη μάθηση της μουσικής,

γ) να διδάξουν στον μαθητή, αλλά μια έννοια κάθε φορά, τον ρυθμό, τη μελωδία και την έκφραση ώστε το παιδί να διδαχθεί και να κάνει εξάσκηση χωριστά στα στοιχεία της μουσικής, προτού κληθεί στο δύσκολο καθήκον να τα παρακολουθήσει όλα μαζί ταυτόχρονα,

δ) να καθοδηγήσουν τον μαθητή να εξασκεί κάθε βήμα αυτών των μουσικών κεφαλαίων (ρυθμός, μελωδία και έκφραση), έως ότου φτάσει ένα ικανοποιητικό επίπεδο και προτού περάσει στο επόμενο,

ε) να διδάξουν τις αρχές και τη θεωρία της μουσικής ως συνέχεια της πρακτικής εφαρμογής,

στ) να διδάξουν στον μαθητή να αναλύει και να εξασκεί τα στοιχεία της άρθρωσης του ήχου, ώστε να τα εφαρμόσει στη μουσική πρακτική,

ζ) και τέλος, να διδάξουν τις ονομασίες των μουσικών φθόγγων στις συχνότητες των ήχων που αντιστοιχούν και χρησιμοποιούνται στην οργανική μουσική.

Ο Pestalozzi στο τέλος του κεφαλαίου «από τον ήχο στο σύμβολο», φτάνει στο συμπέρασμα ότι τα παιδιά καλλιεργούν ένα λεξιλόγιο συνδέοντας λέξεις με αντικείμενα που βλέπουν, ακούνε, αγγίζουν, γεύονται και μυρίζουν. Ταυτόχρονα, τα παιδιά μπορούν να δημιουργούν ένα μουσικό λεξιλόγιο ακούγοντας μοτίβα, τα οποία τα τραγουδούν ή τα ψέλνουν, ώστε στη συνέχεια να διδαχθούν τα ονόματα των

συμβόλων τους. Η διδασκαλία ονομάτων των μουσικών συμβόλων αποτελεί ένα από τα κλειδιά προσέγγισης των μουσικοπαιδαγωγών Kodály, Suzuki (στο βιολί και στη βιόλα), Orff και Gordon στη διδασκαλία μουσικής του 20^{ου} αι. (Feldman & Contzius, 2016).

2.7.3 Μουσικός γραμματισμός

Οι δεξιότητες που αναπτύχθηκαν σε βάθος χρόνου έως και σήμερα στη γραφή και την ανάγνωση της μουσικής σημειογραφίας εμπεριέχονται στο κεφάλαιο του μουσικού γραμματισμού. Μουσικά εγγράμματος θεωρείται αυτός που όχι μόνο γνωρίζει να διαβάσει και να συνθέσει μουσική αλλά και αυτός που αναγνωρίζει το μεγαλείο της Δυτικής λόγιας μουσικής, καθώς και το δεξιοτεχνικό ταλέντο των εκτελεστών της (Κοκκίδου, 2016). Ο μουσικός γραμματισμός σήμερα διακατέχεται από ποικίλες, πολυτροπικές και σύνθετες διαστάσεις περιλαμβάνοντας την ερμηνεία των μουσικών πρακτικών υπό το πρίσμα των κοινωνικών, οικονομικών, πολιτισμικών, πολιτικών και περιβαλλοντικών επιρροών. Όταν αναλογιζόμαστε την πολυδιάστατη φύση της μουσικής μπορούμε να αντιληφθούμε το ευρύ φάσμα των μουσικών γραμματισμών που υπάρχει. Μέσα σε αυτόν τον πλουραλισμό μουσικών γραμματισμών, σημαντικό ρόλο διαδραματίζει η επιλογή του κατάλληλου εκείνου γραμματισμού που θα συμβάλλει σε μία επιτυχημένη μουσική επικοινωνία με σαφήνεια και αποτελεσματικότητα (Barton, 2013). Ο μουσικός γραμματισμός δεν μένει στάσιμος με την πάροδο του χρόνου, βρίσκεται σε μια διαρκή εξέλιξη και αναδιαμόρφωση αφού στηρίζεται στις μουσικές εμπειρίες που αποκτά το άτομο, στη διαμόρφωση προσωπικών πεποιθήσεων και των συμπεριφορών καθώς και στην εξέλιξη του μουσικού περιβάλλοντος γύρω του (Κοκκίδου, 2016). Σαφέστατα δεν περιλαμβάνει μόνο γραφή, ανάγνωση, θεωρία και ιστορία μουσικής αλλά αφορά σε μουσικές εμπειρίες και αλληλοσυμπληρώνεται από ποικίλες μουσικές δράσεις, όπως το τραγούδι, την ακρόαση, την εκτέλεση, τον αυτοσχεδιασμό, τη μουσική διασκευή, τη μουσική σημειογραφία, την κίνηση και τον χορό, τη μουσική διεύθυνση, την καταγραφή και την αναπαραγωγή της μουσικής, οι οποίες ακολουθούν την τεχνολογική εξέλιξη. Οι επιστημονικές απόψεις των τελευταίων είκοσι ετών για τον μουσικό γραμματισμό υπόκεινται σε μια διαρκή ζύμωση, όσον αφορά τα μειονεκτήματα και τα πλεονεκτήματα του στενού ή του ευρύτερου, του άτυπου ή του

τυπικού γραμματισμού στη διδασκαλία της μουσικής (Κοκκίδου, 2015). Με τα σημερινά δεδομένα μουσικά εγγράμματοι θεωρούνται όσοι (Κοκκίδου, 2016):

- α) έχουν αναπτύξει κατανόηση σε ένα φάσμα μουσικών εννοιών και ζητημάτων,
- β) εμπλέκονται στη μουσική γνωστικά, συναισθηματικά και κοινωνικά,
- γ) έχουν μουσικές δεξιότητες που τις έχουν αποκτήσει με ποικίλους τρόπους,
- δ) έχουν εξοικειωθεί με μία ορολογία που τους επιτρέπει να εκφράσουν τις ιδέες τους για ένα μουσικό έργο (π.χ. μορφή, δομή, αισθητικά κριτήρια),
- ε) έχουν αναπτύξει πρακτικές και συμπεριφορές για την εφαρμογή των γνώσεων και των δεξιοτήτων τους, έτσι ώστε να κάνουν επιλογές σε ποικίλα μουσικά πλαίσια,
- στ) θέτουν ερωτήματα, εξετάζουν κριτικά και στοχάζονται επί του φαινομένου της μουσικής και τις πολλαπλές διαστάσεις αυτού,
- ζ) έχουν συνειδητή θέση ως προς τα αντικείμενα της μουσικής και της μουσικής εκπαίδευσης.

Ως ένα βασικό στοιχείο του μουσικού γραμματισμού η σημειογραφία είναι ένα πολύ-σημειωτικό μέσο που ενσωματώνει γλωσσική, συμβολική και οπτική απεικόνιση στην παρτιτούρα, περικλείει γλωσσολογικά στοιχεία που αποδίδονται και εκτελούνται με συγχορδίες, ρυθμικές ενδείξεις, οδηγίες, καθώς και στοιχεία κειμένου όπως ο τίτλος του έργου, το όνομα του συνθέτη, του εκτελεστή ή του επεξεργαστή. Οι κύριες χρήσεις της σημειογραφίας στη Δυτική λόγια μουσική είναι οι εξής (Martin, 2014):

- α) επιτρέπει στον δημιουργό να συνθέσει νέα έργα και να υπολογίσει εκ των προτέρων τα ηχητικά εφέ και τις χρονικές ελευθερίες,
- β) παρέχει μια παρτιτούρα με ακρίβεια, έτσι ώστε τα ανεξάρτητα μουσικά σύμβολα να δημιουργήσουν μια συντονισμένη ολότητα,
- γ) παρέχει στον εκτελεστή μια τεχνητή μνήμη,
- δ) περιγράφει τους ήχους της μουσικής για σκοπούς ανάλυσης και μελέτης.

2.7.4 Από το σύμβολο στον ήχο

Ο όρος «ανάγνωση μουσικής» (music reading) χρησιμοποιείται για την πράξη της αποκωδικοποίησης των μουσικών συμβόλων της σημειογραφίας χρησιμοποιώντας ένα μουσικό όργανο. Αυτή η διεργασία εμφανίζεται μερικές φορές στη βιβλιογραφία της μουσικής και ως «ανάγνωση όρασης» (sight reading), αν και ο εναλλακτικός όρος για τους περισσότερους ερευνητές και εκτελεστές είναι συνδεδεμένος με την ανάγνωση μουσικής εκ πρώτης όψεως (prima vista). Η μουσική ανάγνωση είναι μια πολύπλοκη διαδικασία που περιλαμβάνει τουλάχιστον δύο διαφορετικές δεξιότητες: την ικανότητα ανάγνωσης και τη μηχανική ικανότητα (κινητική ικανότητα του ανθρώπινου σώματος). Απαιτεί πολλές ταυτόχρονες διεργασίες, τόσο την αποκωδικοποίηση οπτικών πληροφοριών σε συνδυασμό με κινητικές αποκρίσεις όσο και, την ενοποίηση και την συνεργασία οπτικών και κινητικών δεξιοτήτων. Μελέτες διαπιστώνουν ότι το επίτευγμα της μουσικής ανάγνωσης σε υψηλό επίπεδο καθορίζεται από την ταχύτητα της επεξεργασίας πληροφοριών και την ψυχοκινητική ταχύτητα. Αυτό σημαίνει ότι η ικανότητα αποκωδικοποίησης και η κινητική απόκριση είναι σημαντικές στην ανάγνωση μουσικής, ενώ η καλλιέργεια αυτών των δεξιοτήτων μπορεί να είναι το κλειδί για την επιτυχία της μουσικής εκτέλεσης. Έρευνες έχουν αποδείξει ότι στη Δυτική μουσική σημειογραφία η αποκωδικοποίηση και η κατανόηση του τονικού ύψους στους ήχους καθώς και οι πληροφορίες διαίρεσης του χρόνου στη μουσική αφορούν σε δύο διαφορετικά επίπεδα αντίληψης για τον ανθρώπινο εγκέφαλο (Gudmundsdottir, 2010).

Για την εκμάθηση ανάγνωσης μιας γλώσσας απαραίτητα είναι δύο σύνολα συστατικών. Το πρώτο σύνολο οριοθετεί την ειδική βάση μιας συγκεκριμένης γλώσσας με τα γράμματα, την ορθογραφία και το συντακτικό της. Ενώ το δεύτερο σύνολο οριοθετεί τη γενική βάση που είναι κοινή σε όλες τις αλφαβητικές γλώσσες, συμπεριλαμβανομένης της μουσικής γλώσσας και περιλαμβάνει διάφορες γνωστικές διαδικασίες: α) η επέκταση της ακουστικής μνήμης, β) η συλλογή δεδομένων συμβόλων και η αποθήκευσή τους στη βραχυπρόθεσμη μνήμη, έως ότου κατανοηθεί το νόημα τους, γ) η ανάπτυξη της ακουστικής μνήμης για τη συγκέντρωση ήχων και λέξεων που οδηγούν σε κατανόηση, δ) η αναγνώριση της αλφαβητικής αρχής και το γεγονός πως κάθε σημάδι αντιπροσωπεύει τον μοναδικό του ήχο σε οποιοδήποτε πλαίσιο, ε) η ανάπτυξη οπτικοακουστικής ενοποίησης, στ) η εγκεφαλική ανάπτυξη στον διαχωρισμό των ήχων, ζ) ο προσανατολισμός ηχητικών ερεθισμάτων, η) η

δημιουργία ακολουθίας πληροφοριών και τέλος, θ) η ευχέρεια αφομοίωσης των πληροφοριών.

Το πλήθος συγκεκριμένων διαδικασιών καθιστά δύσκολη τη διδασκαλία της γενικής βάσης ανάγνωσης. Τα περισσότερα μικρά παιδιά δεν μαθαίνουν εύκολα κανόνες εκτός μουσικού πλαισίου και χωρίς συγκεκριμένα παραδείγματα. Έτσι, οι δάσκαλοι μουσικής επιλέγουν να μην διδάσκουν τη γενική βάση, επειδή η πολυπλοκότητα της χρειάζεται αρκετό χρόνο και ενθουσιασμό από πλευράς μικρών μαθητών. Οι εκπαιδευτικοί μουσικής μπορούν να καταλάβουν ευκολότερα, εάν τα παιδιά έχουν εμπεδώσει επαρκώς το μουσικό αλφάβητο έναντι της κυριαρχίας της αλφαβητικής αρχής ή της εκτεταμένης ακουστικής μνήμης. Το χάσμα μεταξύ της προφορικής και της γραπτής γλώσσας μπορεί επίσης να ελαχιστοποιηθεί από το εκπαιδευτικό μείγμα πολλών ειδικών οδηγιών και γενικών σιωπηρών στοιχείων. Είναι σαφές ότι τα μικρά παιδιά χρειάζονται συγκεκριμένη διδασκαλία για την εκμάθηση της ανάγνωσης των μουσικών ήχων (Carmon, Wohl, & Even-Zohar, 2008).

Στα πρώτα στάδια εκμάθησης του μουσικού σημειογραφικού υλικού ένα μικρό παιδί θα πρέπει να μάθει ότι η μουσική διαβάζεται μετακινώντας τα μάτια του από αριστερά προς τα δεξιά και από πάνω προς τα κάτω στην παρτιτούρα. Στο πρώιμο αυτό στάδιο μαθαίνει επίσης να διακρίνει τα κοινά μουσικά μοτίβα και γίνεται πιο ικανός στο να ενσωματώνει μια ποικίλη σειρά νέων μοτίβων στο ρεπερτόριο που διδάσκεται. Σε βάθος χρόνου η δεξιότητα αυτή εξελίσσεται και καθιστά δυνατή τη διαφοροποίηση και την πρόβλεψη κωδικοποιημένων μοντέλων συμβόλων από το συνολικό σχήμα ή από την αρχή ενός συγκεκριμένου μουσικού μοτίβου. Είναι ωφέλιμο σε όλα τα στάδια της μουσικής ανάπτυξης ο νεαρός μαθητής να έχει καταγράψει μουσικούς ήχους ή μουσικά και ρυθμικά μοτίβα στο μυαλό του, διότι θα τον βοηθήσουν να αντλήσει από αυτές τις ακουστικές αναμνήσεις το υλικό για να «προδιαβάσει» τη μουσική σημειογραφία που εμφανίζεται μπροστά του για πρώτη φορά πριν τη μελέτη της. Πολλά παιδιά που ξεκινούν με μια παραδοσιακή προσέγγιση μουσικής διδασκαλίας αρχίζουν να μαθαίνουν τη σημειογραφία από τα πρώτα τους μαθήματα χωρίς να έχουν διδαχτεί να συνδέουν τον ήχο των μουσικών μοτίβων με τα σημειωμένα μοτίβα του πενταγράμμου. Αυτοί οι μαθητές πιθανότατα θα μάθουν να βασίζονται στο οπτικό λεξιλόγιο τους, δηλαδή να πηγαίνουν απευθείας από την οπτική εικόνα και δη μουσικά σύμβολα στη δακτυλοθεσία που απαιτείται για την εκτέλεση αυτών στο μουσικό όργανο (McPherson, 2015).

2.7.5 Η ανάγνωση του μουσικού κειμένου και η ιεραρχία της εκμάθησης της μουσικής σημειογραφίας

Η ανάγνωση της μουσικής σημειογραφίας απαιτεί μικρότερη γνωστική διαδικασία από την ανάγνωση κειμένου κι αυτό καθιστά δυνατή την ταχύτερη εκμάθηση της μουσικής σημειογραφίας. Μια λέξη θα πρέπει να παραπέμπει μόνο σε ένα αντικείμενο, δηλαδή κατά την ανάγνωση της λέξης θα πρέπει να αποκρυπτογραφηθεί η λέξη και στη συνέχεια να συσχετιστεί με τη λογική της. Η ανάγνωση μουσικής σημειογραφίας απαιτεί μόνο τον εντοπισμό ενός συνδυασμού ήχων και όχι την αναφορά σε ένα αντικείμενο, έτσι ώστε η διεργασία του παιδικού εγκεφάλου αποκωδικοποιεί απλώς μια αναγνωσμένη μελωδία παρέχοντας ταυτόχρονα στον μαθητή και τα απτά οπτικά σύμβολα και την ακρόαση μουσικής. Επομένως, παρόλο που η ανάγνωση μουσικής και κειμένου χρησιμοποιούν επίπλαστα και αυθαίρετα στοιχεία, τα παιδιά είναι σε θέση πιο εύκολα να αποκτήσουν μουσική ανάγνωση. Η ικανότητα των παιδιών να τραγουδούν και να απολαμβάνουν τη μουσική είναι τόσο φυσική όσο και η ομιλία με αποτέλεσμα η ανάγνωση μουσικής να μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως ενίσχυση της ανάγνωσης κειμένου. Ερευνητές ισχυρίζονται ότι η επαναλαμβανόμενη ανάγνωση είναι ο καλύτερος τρόπος για την ενίσχυσή της, παρόλα αυτά για πολλά παιδιά δεν είναι ο καλύτερος τρόπος για να βελτιωθεί αυτή. Πολλές μελέτες μαρτυρούν ότι η μουσική επεκτείνει την ακουστική μνήμη και βοηθά στη γνωστική ανάπτυξη. Η καταγραφή σωστών τονικά φθόγγων και ο ρυθμός της μουσικής μαζί με την ανάπτυξη της ακουστικής μνήμης βοηθούν στην αποσαφήνιση μιας πρότασης και στη βελτίωση της κατανόησης της (Carmon, Wohl, & Even-Zohar, 2008).

Οι έρευνες που υπάρχουν σήμερα μας βοηθούν να κατανοήσουμε πώς τα μικρά παιδιά αναπτύσσουν την ικανότητα να διαβάζουν άγνωστο υλικό στα πλαίσια της μουσικής σημειογραφίας καθώς και τις προσπάθειες εντοπισμού και ανάλυσης ιεραρχικών επιπέδων στην ανάγνωση των μουσικών συμβόλων. Βάσει των αποτελεσμάτων οι ερευνητές καταλήγουν ότι υπάρχουν αρκετές ομοιότητες μεταξύ επεξεργασίας γραπτού λόγου και μουσικής σημειογραφίας και τις κατηγοριοποιούν σε οχτώ ιεραρχικά επίπεδα (McPherson, 2015):

α) Χαρακτηριστικά (οπτικά) γνωρίσματα (features): είναι τα σύμβολα στο πεντάγραμμο που αποτελούν τη βάση της σημειογραφίας. Αυτά περιλαμβάνουν την

ταυτότητα των γραμμών, των καμπυλών, των μουσικών συμβόλων και των φθόγγων. Περιέχουν πληροφορίες για τη συστηματοποίηση και το νόημα τους.

β) Γράμματα-μουσικές νότες και σημεία: η συνεπής ερμηνεία των οπτικών γνωρισμάτων επιτρέπει στο παιδί να διαβάσει και να αναγνωρίσει τις βασικές ενότητες συμβόλων όπως μεμονωμένα μουσικά σημεία, σύμβολα μουσικών κλειδιών, ρυθμό μέτρου, τα σημεία δυναμικής και τα σύμβολα της δίσησης και της ύφεσης.

γ) Συλλαβές-διαστήματα: η δομική ανάλυση των μελωδικών μοτίβων περιλαμβάνει την αναγνώριση της συστηματικής συνάφειας μεταξύ παρακείμενων (γειτονικών) μουσικών συμβόλων (π.χ. διαστήματα).

δ) Λέξεις-ομάδες: η μετάβαση από μεμονωμένα σύμβολα σε ομάδες συμβόλων γίνεται μέσω δομικής ανάλυσης των συμβόλων των μουσικών διαστημάτων, ή με ανάγνωση ολόκληρης της μουσικής ιδέας (π.χ. συγχορδία, εκτέλεση κλίμακας). Αυτό μάλιστα αντιπροσωπεύει το πρώτο επίπεδο της μουσικής εκτέλεσης, ωστόσο σε αυτό το σημείο οι μουσικές ιδέες που συνδέονται με ανεξάρτητες ομάδες συμβόλων αποκλείονται από το κείμενο και απομονώνονται.

ε) Ομάδες λέξεων-μοτίβα ή ομάδες συμβόλων: οι συνδυασμοί μουσικών ομάδων σχηματίζουν ένα μοτίβο ή ένα μοτίβο μιας μικρής ομάδας συμβόλων το οποίο δημιουργεί ένα επίπεδο μουσικής σημασίας ισοδύναμο με την κατανόηση μεμονωμένων φράσεων και όρων σε ένα κείμενο. Ωστόσο αυτές οι ομάδες μπορεί να διαφέρουν σε έκταση ανάλογα με τη μουσική τους λειτουργία.

στ) Ιδέα-μουσική φράση ή φιγούρα: στη γλώσσα της μουσικής μια μεμονωμένη ιδέα εκφράζεται συνδυάζοντας μοτίβα σε μια μουσική φράση.

ζ) Κύρια ιδέα-μουσική ιδέα: ο συνδυασμός μουσικών φράσεων αποδίδει μια μουσική ιδέα, ισοδύναμη με όρους επεξεργασίας κειμένου όπως την κατασκευή μιας κύριας ιδέας από μια παράγραφο.

η) Πρόταση-θέμα μουσικής: Η κατανόηση ενός μουσικού θέματος οδηγεί στην αίσθηση της μουσικότητας στο μουσικό κείμενο, έτσι ώστε τα συστατικά στοιχεία του μουσικού θέματος ή φράσης, κι όχι μόνο υπό το πρίσμα της τεχνικής επάρκειας, να οδηγούν σε παραλλαγές του ήχου, της διάθεσης και της δυναμικής με τρόπους που επιτρέπουν μια εξατομικευμένη εκτέλεση παρτιτούρας.

Αυτή η ιεραρχία δηλώνει ότι τα παιδιά πρώτα συνειδητοποιούν τα χαρακτηριστικά της σημειογραφίας, όταν αυτά αναπτύσσουν μια αίσθηση για το τι είναι η ανάγνωση της μουσικής σημειογραφίας και αρχίζουν να μαθαίνουν πώς λειτουργεί η μουσική και πώς αυτή σημειώνεται στην παρτιτούρα. Στη συνέχεια, η συνεπής ενασχόληση με τα χαρακτηριστικά σύμβολα της σημειογραφίας επιτρέπει στα παιδιά να αντιλαμβάνονται βασικούς συνδυασμούς συμβόλων, καθώς αυτό περιλαμβάνει και τη δυνατότητα αναγνώρισης μεμονωμένων συμβόλων (δίεση, ύφεση, σύμβολα κλειδιών κ.ο.κ.). Κατά τη διάρκεια αυτού του στάδιου το ειδικό βάρος της σημειογραφίας είναι σημαντικό, καθώς τα παιδιά μαθαίνουν να επεξεργάζονται τη μουσική σημειογραφία και να εστιάζουν τα μάτια τους στη γραμμή του πενταγράμμου. Εάν τα μουσικά διαδοχικά σύμβολα είναι πολύ κοντά το ένα με το άλλο, τότε μπορεί να έχουν δυσκολία στο να αντιληφθούν τις διαφορές, ή ακόμη και να παραλείψουν τις σημαντικές λεπτομέρειες των μουσικών σημείων (McPherson (2015)).

Όπως και με άλλες πολύπλοκες δεξιότητες, η ανάγνωση της μουσικής δεν φαίνεται δύσκολη για όσους έχουν κατακτήσει την ικανότητα αυτή, αρκεί το μουσικό υλικό ανάγνωσης να εμπίπτει στο πεδίο των ικανοτήτων τους. Μελέτες επιβεβαιώνουν ότι η ανάγνωση μουσικής είναι μια αυτόματη διαδικασία σε εκπαιδευμένους μουσικούς. Το γιατί κάποιοι μαθητές μουσικής φαίνεται να φτάνουν σε αυτό το επίπεδο αβίαστα δεν πρέπει να ενδιαφέρει ιδιαίτερα τους δασκάλους μουσικής. Είναι πολύ πιο ενδιαφέρον να αναρωτηθούμε με ποιο τρόπο όλοι οι υπόλοιποι μαθητές μουσικής μπορούν να αγγίξουν αυτόν τον στόχο. Οι εμφανείς δυσκολίες που αντιμετωπίζει ένας μεγάλος αριθμός μαθητών μουσικής στην προσπάθειά τους να κατακτήσουν επαρκείς δεξιότητες ανάγνωσης μουσικής έχει ωθήσει πολλούς δασκάλους μουσικής να εγκαταλείψουν τη διδασκαλία μουσικής ανάγνωσης ή τουλάχιστον να ελαχιστοποιήσουν την έμφασή της στη μουσική εκπαίδευση που παρέχουν. Οι αυξημένες πιθανότητες αποτυχίας στην ανάγνωση μουσικής ωθεί τους χαρισματικούς μαθητές να εγκαταλείπουν εντελώς τη μουσική μελέτη. Η αποκλειστική συγκέντρωση στη μελέτη της μουσικής γραφής έχει εμποδίσει την πρόοδο αμέτρητων μαθητών, ενώ πολλούς άλλους τους έχει απομακρύνει εντελώς από τον χώρο της μουσικής. Τα προβλήματα στην ευχέρεια μουσικής ανάγνωσης είναι πιο συνηθισμένα, από όσο μπορεί κάποιος να υποψιαστεί. Αρκετές αναφορές ερευνών επιβεβαιώνουν ότι οι δεξιότητες μουσικής ανάγνωσης δεν αποκτούνται εύκολα και παραμένουν σε χαμηλά επίπεδα μεταξύ των μαθητών μουσικής ακόμη και μετά από πολλά χρόνια προσωπικής

μελέτης. Αυτό πιθανότατα οφείλεται σε δύο βασικά ζητήματα: α) στο ότι οι δεξιότητες μουσικής ανάγνωσης είναι περίπλοκες και υπάρχουν πολυάριθμοι παράγοντες που μπορούν να προκαλέσουν διακοπή στον δρόμο προς την ευχέρεια και, β) ότι η ανάγνωση μουσικής είναι μια ιδιαίτερα εξειδικευμένη δεξιότητα που στην περίπτωση των περισσότερων ατόμων πρέπει να διδαχθεί και να αφομοιωθεί προσεκτικά (Gudmundsdottir, 2010).

2.7.6 Διδακτική ειδικών συμβόλων στο βιολί και στη βιόλα

Κάνοντας ένα βήμα προς τα πίσω, πολύ πριν την εκτέλεση ενός μουσικού έργου, η διδακτική της ειδικής σημειογραφίας αποτελεί το βασικότερο κομμάτι στην επίτευξη ενός μουσικού αποτελέσματος. Κατόπιν ενδελεχούς ελέγχου στη βιβλιογραφία που υπάρχει έως και σήμερα πάνω στη διδακτική του βιολιού και της βιόλας καθώς και μέσα από την προσωπική εικοσαετή εμπειρία στη διδασκαλία των συγκεκριμένων μουσικών οργάνων σε ένα ευρύ ηλικιακό φάσμα μαθητών (από 6 ετών έως και 65 ετών), διαπιστώνεται ότι υπάρχει ένα τεράστιο κενό στον τρόπο και στην κατεύθυνση, που μια μέθοδος εγχόρδων ή ένα βιβλίο μουσικής καλύπτει όλα τα επίπεδα, ακόμη και τα κρυφά ή υποκειμενικά στοιχεία της σημειογραφίας με απόλυτη σαφήνεια δίχως την παρουσία, την ενημερωμένη άποψη και την εμπειρία ενός δασκάλου στο βιολί ή στη βιόλα. Ο εκπαιδευτικός μουσικής είναι τόσο ο συνδετικός κρίκος όσο και ο αποκωδικοποιητής της σημειογραφίας από το θεωρητικό μουσικό εγχειρίδιο στη σαφή πρακτική εφαρμογή, γι' αυτό τον λόγο οφείλει να έχει ενημέρωση σχετικά με την ευρεία κλίμακα μουσικών ερεθισμάτων καθώς και πρόσβαση στις υπηρεσίες πληροφοριών που προσφέρει σήμερα το διαδίκτυο στους δασκάλους μουσικής και τους μαθητές. Στην παρούσα εργασία και βάσει μιας σημειωτικής προσέγγισης, επιχειρείται η οριοθέτηση του επιπέδου των μαθητών σε δύο κατηγορίες, σε αρχάριους και σε προχωρημένους. Ο διαχωρισμός του μαθητικού υλικού θα συμβάλει στην κατάδειξη της γνωστικής πορείας ενός μαθητή από τα σαφή σύμβολα της ειδικής σημειογραφίας στα ασαφή.

Στα πρώιμα στάδια εκμάθησης ο μαθητής πέραν της γνωριμίας του με τα μέρη του μουσικού οργάνου και τις βασικές πληροφορίες τοποθέτησης των χεριών του και των δαχτύλων τόσο στο βιολί ή στη βιόλα όσο και στο δοξάρι, οφείλει ταυτόχρονα να έρθει σε επαφή με τα βασικά γενικά και ειδικά σαφή σύμβολα της Δυτικής μουσικής

σημειογραφίας. Σε βάθος χρόνου, πάντα σύμφωνα με την προσωπική μελέτη και εξέλιξη του μαθητή αρχίζει σταδιακά η εκμάθηση των ειδικών ασαφών συμβόλων. Απαραίτητο εργαλείο του εκπαιδευτικού μουσικής στα πρώτα στάδια είναι η έντυπη μέθοδος για βιολί ή για βιόλα που θα επιλέξει ο ίδιος να παρέχει στο μαθητή του.

Στην παρούσα εργασία ως δείγματα εκπαιδευτικών μεθόδων για αρχάριους μαθητές χρησιμοποιήθηκε του Kirill Rodionov για βιολί «A course of violin-playing for beginners, music school 1-2» (2004) και των Egon & Kurt Sassmannshaus για βιόλα «Early start on the viola, volume 1» (2010). Οι δύο μέθοδοι αποτελούν τη θεμέλιο βάση και την εισαγωγή στην ειδική μουσική σημειογραφία του βιολιού και της βιόλας χωρίς βέβαια να υστερούν ή να υπερτερούν έναντι των υπολοίπων έντυπων μεθόδων που επάξια ανήκουν στη μουσική βιβλιογραφία των εγχόρδων από τον 17^ο αι. έως και σήμερα.

1. Σαφή σύμβολα

Οι δύο μέθοδοι παρουσιάζουν από κοινού, από τα πρώτα τους κίβλας κεφάλαια, τα εξής σημειογραφικά σύμβολα:

α) Το πεντάγραμμο, το οποίο καθορίζει την κατεύθυνση ανάγνωσης των φθόγγων, από αριστερά προς τα δεξιά.

β) Το κλειδί του Σολ για το βιολί και το κλειδί του Ντο για τη βιόλα, τα οποία αποτελούν και τα κεντρικά σημεία αναφοράς του μουσικού τους αλφάβητου καθώς και την αφετηρία εκμάθησης των υπολοίπων φθόγγων. Ειδικότερα, για τη σημειογραφία του βιολιού στη δεύτερη γραμμή του πενταγράμμου σημειώνεται η νότα Σολ και αντιστοίχως τοποθετείται το σύμβολο του κλειδιού, ενώ για τη σημειογραφία της βιόλας στην τρίτη γραμμή του πενταγράμμου σημειώνεται η νότα Ντο, όπου και αντιστοίχως τοποθετείται το σύμβολο του κλειδιού.

γ) Τα σύμβολα του ρυθμού ($2/4$, $3/4$, $4/4$, $6/8$), της επανάληψης, της μονής και της διπλής διαστολής, τα ειδικά σύμβολα της κατεύθυνσης του δοξαριού προς τα κάτω ή προς τα πάνω και των τριών σημείων (μερών) του δοξαριού (βάση, μέση, μύτη).

δ) Οι μουσικοί φθόγγοι, που καταδεικνύουν τις ανοιχτές χορδές του βιολιού και της βιόλας (χωρίς τη χρήση κάποιου δάχτυλου του αριστερού χεριού το οποίο και παράγει μια διαφορετική νότα).

ε) Τα σύμβολα χρονικής διάρκειας των φθόγγων (ολόκληρο, μισό, τέταρτο και αρκετά αργότερα το σύμβολο του όγδοου), τα αντίστοιχα σύμβολα παύσεων και τα σύμβολα των αλλοιώσεων (δίεση, ύφεση).

στ) Κατά τη διάρκεια της πορείας εκμάθησης με τη χρήση των προαναφερόμενων μεθόδων ο μαθητής διδάσκεται να χρησιμοποιεί τα δάχτυλα του αριστερού χεριού και έρχεται σε οπτική επαφή με ειδικά αριθμητικά σύμβολα για κάθε δάχτυλο και με τα νέα σύμβολα φθόγγων που σημειώνονται κάτω, μέσα και πάνω από το πεντάγραμμο.

ζ) Υποδιαίρεσεις του μουσικού χτύπου με τα σύμβολα των ογδών, των δέκατων έκτων και των τέταρτων παρεστιγμένων φθόγγων.

2. Ασαφή σύμβολα

Μετά την εκμάθηση των σαφών συμβόλων εμφανίζονται ορισμένα ειδικά ασαφή σύμβολα:

α) Σύμβολα για το δοξάρι των εγχόρδων του legato, του staccato και του portato.

β) Το σύμβολο του τονισμού (accent) σε μεμονωμένους φθόγγους και σε φθόγγους με legato στη μέθοδο για βιολί.

γ) Τα σύμβολα ρυθμικής αγωγής (allegro, moderato, lento, allegretto και allegro moderato), που υποδεικνύουν το tempo (ταχύτητα) των μελωδιών για αρχάριους αποτελούν το τελευταίο επίπεδο εκμάθησης των ασαφών συμβόλων.

Ήδη από τα πρώτα επίπεδα εκμάθησης ο μαθητής αποκτά πληροφορίες πάνω στη μουσική ειδική σημειογραφία των δύο εγχόρδων με τα σαφή σύμβολα που αναφέραμε. Κατά την πάροδο του χρόνου αλλάζει το στάδιο εκμάθησης και ο μαθητής από το αρχάριο επίπεδο περνάει στο επίπεδο του προχωρημένου. Από αυτό το σημείο και πέρα ο μαθητής θα έρθει σε επαφή κλιμακωτά με τα υπόλοιπα τεχνικά και μουσικά ζητήματα του βιολιού και της βιόλας καθώς και με την αντίστοιχη σημειογραφία τους. Οι απαιτήσεις των συνθετών εμπλούτισε το ρεπερτόριο των εγχόρδων με ειδική ασαφή γραφή από το Μπαρόκ έως και τις αρχές του 20^{ου} αι., το διδακτικό υλικό που υπάρχει σήμερα στα προχωρημένα στάδια μαθητών καλύπτει τα όποια θέματα τεχνικής θα προκύψουν στο επιλεγόμενο ρεπερτόριο:

α) για το δεξί χέρι στο φραζάρισμα μουσικών θεμάτων (détaché, martelé, staccato, spiccato, ricochet, conlegno, sultasto, pizzicato, marcato),

β) για το αριστερό χέρι (vibrato, arpeggio, glissando, pizzicato με το αριστερό χέρι),
γ) για την εκτέλεση μουσικών στολιδιών και των άλλων τεχνικών ζητημάτων στο βιολί και τη βιόλα (αρμονικοί φθόγγοι, τρίλιες, tremolo, bariolage, mordent).

Ακολουθώς για τα ειδικά ασαφή σύμβολα έκφρασης που αφορούν:

α) την ταχύτητα και το στίλ μιας μελωδίας (largo, lento, andante, moderato, allegretto, allegro, presto, prestissimo, ritardando, accelerando κ.α.),

β) τα ηχοχρώματα και τις δυναμικές του ήχου (pianissimo-pp, piano-p, mezzopiano-mp, mezzoforte-mf, forte-f, fortissimo-ff, crescendo, diminuendo, sforzando-sfz κ.α.),

γ) το φραζάρισμα (απόδοση) ενός μουσικού θέματος (rubato, non legato, animato, agitato, con fuoco, con moto, dolce, energico, pesante, risoluto κ.α.).

2.8 Προτεινόμενο μοντέλο διδακτικής μεθοδολογίας στο βιολί και στη βιόλα

Αναμφισβήτητα ο έμπειρος δάσκαλος των εγχόρδων με δοξάρι έχει προσωπικά μελετήσει και βιώσει για πολύ μεγάλο χρονικό διάστημα τα στάδια του μαθητή στα νεανικά του χρόνια και του εκτελεστή στην παροντική ηλικιακή του περίοδο. Στις περισσότερες των περιπτώσεων ο σύγχρονος μουσικοπαιδαγωγός παραμένει ενεργός εκτελεστής με συναυλίες μουσικής δωματίου και με εμφανίσεις σε μικρά ή μεγαλύτερα ορχηστρικά σχήματα και ταυτόχρονα βρίσκεται στη θέση του μαθητή και στην αναζήτηση λύσης προβλημάτων του που αφορούν στην εκτέλεση ενός μουσικού έργου. Η θεωρητική και η βιωματική του γνώση τον βοηθούν καθημερινά να ανταπεξέλθει τόσο στη διδακτική του βιολιού ή της βιόλας, όσο και στις προκλήσεις σε τεχνικά και μουσικά ζητήματα που εμφανίζονται μπροστά του ως ενεργός εκτελεστής.

Στο σημαντικό και δύσκολο τομέα της διδασκαλίας ο εκπαιδευτικός μουσικής-εκτελεστής οφείλει να ενημερώνει τον μαθητή πάνω στο διδακτικό μουσικό ρεπερτόριο παρέχοντας συγκεκριμένες ιστορικές πηγές, να διευκρινίζει τις ιδιαιτερότητες της ειδικής σημειογραφίας και να υποδεικνύει στον σπουδαστή ηχογραφήσεις προς εμπέδωση του μουσικού έργου. Επίσης, οφείλει να δημιουργεί στέρεες βάσεις στον εκπαιδευόμενο με πληροφορίες και οδηγίες από επώνυμους μουσικοπαιδαγωγούς εγχόρδων, να υποδεικνύει μοντέλα μελέτης και να είναι σε θέση

ο ίδιος να συγκεράσει τη γνώση του παρελθόντος με τις σύγχρονες βιβλιογραφικές πηγές και τις πολλαπλές χρήσεις της τεχνολογίας και του διαδικτύου.

Στην παρούσα εργασία προτείνεται ένα μοντέλο διδακτικής μεθοδολογίας του βιολιού και της βιόλας δομημένο σε πέντε βασικά σημεία ως αποτέλεσμα όσων προαναφέρθηκαν και τα οποία χρήζουν αναφοράς και ανάλυσης: α) η αποκωδικοποίηση των ειδικών ασαφών συμβόλων, β) ο σεβασμός στις παραμέτρους μιας μουσικής σύνθεσης, γ) η αναζήτηση πηγών μιας ιστορικά ενημερωμένης εκτέλεσης, δ) η ακρόαση ηχογραφήσεων και ε) η αξιοποίηση του ψηφιακού γραμματισμού. Πιο συγκεκριμένα:

α) Δεδομένου πως η ειδική σημειογραφία είναι ασαφής, διότι δεν εξηγεί αληθινά πώς ακούμε μια μουσική, αλλά περισσότερο πώς θα έπρεπε να την ακούσουμε, η αποκωδικοποίηση των ειδικών ασαφών συμβόλων είναι απαραίτητη από τον εκπαιδευτικό μουσικής-εκτελεστή, ώστε να ξεπεραστούν οι δυσκολίες και οι αβεβαιότητες που προκύπτουν κατά την ανάγνωση ενός μουσικού έργου, να ταυτιστεί με αυτό και να καταστήσει κατανοητό και ζωντανό το μουσικό κείμενο στον μαθητή του. Η οπτική επικοινωνία δεν συμπεριλαμβάνει όλα τα ηχητικά φαινόμενα, κατ' επέκταση ο εκτελεστής μπορεί να διαισθανθεί εκφραστικούς τρόπους που αγνοούσε ακόμη και ο ίδιος ο συνθέτης. Η έντυπη ατελής σημειογραφία είναι είτε προσεγγιστική, επιτυγχάνοντας ένα μέτριο βαθμό ακρίβειας, είτε αποτελεί ένα πολύ μικρό μέρος αυτού που βρίσκεται στη σκέψη του συνθέτη. Ο συνθέτης Gioachino Rossini θεωρεί ότι η αποκωδικοποίηση της παρτιτούρας παρέχει μια απλοποιημένη εικόνα της μουσικής πραγματικότητας, της οποίας συγκεκριμένα στοιχεία και κυρίως αυτά που αναφέρονται στην εκτέλεση, δεν είναι δυνατόν να σημειωθούν. Επιτρέπει ελευθερίες στους τραγουδιστές, κατ' επέκταση και τους εκτελεστές οργανικής μουσικής, πάνω στο μουσικό του έργο ως δεύτεροι δημιουργοί. Αντίθετα, ως αντίποδα στην οργανική μουσική, ο μουσικοπαιδαγωγός του βιολιού Pierre Baillot θέτει το θέμα της συμμόρφωσης κατά τη διαδικασία της αποκωδικοποίησης της ειδικής σημειογραφίας και προτρέπει τον δάσκαλο-εκτελεστή να μην προσθέτει παντού μουσικά στολίδια αλλά να εμβαθύνει στα συναισθήματα (Bouissou, Goubault & Bosseur, 2005).

β) Η παρτιτούρα δεν ταυτίζεται με το μουσικό έργο, το οποίο δεν υφίσταται μέχρι να υλοποιηθεί σε ήχο, ενώ καμία παρτιτούρα δεν είναι δυνατό να περιγράψει όλες τις παραμέτρους μιας εκτέλεσης. Παρόλα αυτά, κάθε διδασκαλία εκτέλεσης μουσικής

απαιτεί σεβασμό στη μουσική σύνθεση και συμπεριλαμβάνει πολυάριθμες αποφάσεις εντός των ορίων ακόμα και της πιο περιγραφικής ειδικής σημειογραφίας (Walls, 2003). Ως παράδειγμα μια από τις αποφάσεις που καλείται να πάρει ο εκτελεστής και δάσκαλος είναι και το θέμα επιλογής tempo ενός έργου. Ο συνθέτης Claude Debussy θεωρεί την παράμετρο της ταχύτητας του μετρονόμου (όργανο μέτρησης μουσικής ταχύτητας) ως ένα σημείο αφετηρίας. Το πιο σημαντικό για τον συνθέτη είναι ο εκτελεστής να βρει το νόημα του έργου που βρίσκεται πίσω από αυτό που βλέπει γραμμένο και να αποκωδικοποιήσει με προσοχή και σεβασμό το μυστήριο που υπάρχει στην ειδική σημειογραφία. Επίσης, ο συνθέτης Arnold Schönberg εκτιμά ότι οι ενδείξεις ενός μετρονόμου δεν δύνανται να είναι δεσμευτικές. Ο μουσικός δεν είναι μηχανή, αλλά ένα ον που αντιδρά στα συναισθήματα, τα οποία δημιουργούν κάποιες διακυμάνσεις στις παραμέτρους και στο tempo της μουσικής σύνθεσης και συμπληρώνει, ότι δεν μπορεί να καταγραφούν με ακρίβεια οι εναλλαγές του tempo, οι αποχρώσεις της δυναμικής, ο τονισμός και το φραζάρισμα. Η ειδική σημειογραφία είναι απόλυτα ανίκανη να καταγράψει τη διαφορά ανάμεσα στις σύντομες νότες του détaché και του martelé στο βιολί, ενώ δεν έχει βρεθεί ακόμα ο τρόπος να σημειώνεται με ακρίβεια πώς πρέπει να ακουστεί ο ήχος. Η σχέση ανάμεσα στον συνθέτη και τον εκτελεστή ή ανάμεσα στην αποκωδικοποίηση παρτιτούρας και τη διδασκαλία της δεν έχει καθιερωθεί ουσιαστικά. Στην πραγματικότητα δεν γνωρίζουμε τι συμβαίνει ανάμεσα στις νότες, για αυτό ακριβώς τον λόγο ο δάσκαλος εγχόρδου με δοξάρι οφείλει να σεβαστεί το μουσικό έργο που καλείται να διδάξει (Bouissou, Goubault & Bosseur, 2005).

γ) Η ειδική σημειογραφία της παρτιτούρας αποτελεί το κυρίαρχο εργαλείο στη διάθεση του εκτελεστή, ένα μέσο που έχει ρόλο καθοδηγητικό προς τη διδασκαλία και την εκτέλεση. Οι πιο βασικοί όροι και πρακτικές της διδασκαλίας συνδέονται αποκλειστικά με την παρτιτούρα και ο δάσκαλος εγχόρδων με δοξάρι οφείλει να αναζητήσει πηγές για μια ιστορικά ενημερωμένη εκτέλεση στη διδασκαλία του με αρχική πηγή τη γραφή της παρτιτούρας. Το γεγονός αυτό δημιούργησε ένα έντονο ενδιαφέρον που οδήγησε σε απόπειρες για αυθεντικές εκτελέσεις της μουσικής του 17^{ου}, 18^{ου} και των αρχών του 19^{ου} αι. (Stowell, 2008). Πάρα ταύτα τα ερωτηματικά και τα πρακτικά προβλήματα που απασχολούν έντονα τους εκτελεστές της παλαιάς μουσικής, όπως η σχέση της ειδικής σημειογραφίας και της εκτελεστικής πρακτικής, απασχολούν ιδιαίτερα και τους μουσικούς της σύγχρονης μουσικής (Ghestem, 1992).

Στην ουσία η αυθεντικότητα μιας εκτέλεσης για την παλαιά μουσική περιστρέφεται γύρω από τα μουσικά ποικίλματα. Η θέση αυτή υφίσταται ήδη με την τοποθέτηση του Leopold Mozart στη μέθοδο του για βιολί, η οποία υποστηρίζει ότι ο βιολιστής δεν είναι αρκετό να παίζει μουσικά σχήματα όπως είναι γραμμένα, θα πρέπει να δύναται να αποφασίζει αν ο συνθέτης είχε ως πρόθεση κάποιο ποικίλμα και αν ναι, τι είδους είναι αυτό. Ο εκτελεστής θα πρέπει να είναι σε θέση να παίζει μια μουσική φράση και να αναγνωρίσει από την ειδική σημειογραφία τι ακριβώς θέλει ο συνθέτης στο έργο του (Mozart, 1985).

Η «ιστορικά ενημερωμένη εκτέλεση» στη γραφή της παρτιτούρας (όρος ο οποίος καθιερώθηκε σε συνέδριο στο Oberlin, 1987) θα πρέπει να είναι μια εν συνόλω προσέγγιση στη διδασκαλία και στην εκτέλεση που θα στηρίζεται σε μεγάλο βαθμό στην προσωπική πεποίθηση και στην εξατομικευμένη αντίδραση στα συγκεκριμένα έργα (Taruskin, 1995). Οι μουσικοπαιδαγωγοί και οι εκτελεστές οφείλουν να αναζητήσουν την αρχική πρόθεση του συνθέτη στη μουσική του σύνθεση, ενώ η προσπάθεια πιστότητας στις προθέσεις του δημιουργού είναι συνδεδεμένη με την πιστότητα στο ίδιο το έργο. Η αναφορά στη χρησιμότητα της παρτιτούρας, διότι έξω από τα όριά της δεν είναι δυνατό να κατανοήσουμε το εύρος του έργου. Πώς διαβάζεται και διδάσκεται λοιπόν η παρτιτούρα; Η κατεύθυνση μελέτης αφορά στην κατανόηση της ειδικής σημειογραφίας και την ικανότητα σωστής ανάγνωσης του κάθε μουσικού της ιδιώματος (Walls, 2003).

δ) Μια βασική πηγή πληροφοριών του εκπαιδευτικού μουσικής ως προς την προετοιμασία διδασκαλίας και εκτέλεσης ενός μουσικού έργου, συνιστούν οι ηχογραφήσεις της συγκεκριμένης σύνθεσης. Οι ηχογραφήσεις μαζί με τη ζωντανή ακρόαση σε μια αίθουσα συναυλιών είναι ο πιο ξεκάθαρος τρόπος να γνωρίζουμε πώς ακούγεται στην πραγματικότητα το εκάστοτε μουσικό έργο σήμερα, ενώ κατέχουν ξεχωριστή θέση ανάμεσα στα εργαλεία του μουσικοπαιδαγωγού εγχόρδων με δοξάρι.

Η εξέλιξη της τεχνολογίας στην ηχογράφηση άλλαξε τον τρόπο ακρόασης μιας εκτέλεσης. Από τη ζωντανή εκτέλεση για μια και μοναδική φορά από έναν εκτελεστή με αποδέκτες τους συναδέλφους του και το ακροατήριο, στην ακρόαση μιας ηχογραφημένης εκτέλεσης, την οποία μπορεί ο μουσικοπαιδαγωγός ή ο σπουδαστής να την ακούσει κατ' επανάληψη. Η πρακτική αυτή οδήγησε σταδιακά σε λιγότερο αυθόρμητες εκτελέσεις, καθώς η διάδοση των ηχογραφήσεων σε παγκόσμιο επίπεδο

επέτρεψε την αλληλεπίδραση των εκτελεστών και ώθησε τους δασκάλους μουσικής και τους εκτελεστές γενικότερα σε μια σταδιακή ομοιομορφία του ύφους και της προσέγγισης στην ειδική μουσική γραφή των έργων. Κατά αυτό τον τρόπο οι αυθόρμητες εκτελέσεις αντικαταστάθηκαν από τις επιμελημένες ηχογραφήσεις με προσεκτικά κατασκευασμένες εκτελέσεις (Stowell, 2008). Ένα σημαντικό αποτέλεσμα που προέκυψε από τη μελέτη των ηχογραφημένων έργων είναι ότι οι ελευθερίες στην ειδική σημειογραφία, οι αποκλίσεις ακόμα και τα λάθη που έχουν καταγραφεί σε σχέση με το μουσικό κείμενο απέκτησαν πλέον μια συνέπεια στη διδασκαλία και στην εκτέλεση των μουσικών συνθέσεων. Το γεγονός αυτό άμβλυσε τους περιορισμούς για τον εκτελεστή και τον δάσκαλο, όσον αφορά στη διδασκαλία ως προς την πιστότητα στο έργο, το κείμενο με την ειδική σημειογραφία και την πρόθεση του συνθέτη (Taruskin, 1995).

Η σπουδαιότητα ακρόασης μια ηχογράφησης ενός σύγχρονου έργου είναι καθοριστική. Χάριν της εξέλιξης της τεχνολογίας στις ηχογραφήσεις κατάφεραν οι μουσικοπαιδαγωγοί και οι ερευνητές της μουσικολογίας να μελετήσουν την εκτελεστική πρακτική της μουσικής του 20^{ου} αι. ανακαλύπτοντας νέους ορίζοντες, καθότι για πρώτη φορά διατηρούνται οι ίδιες οι εκτελέσεις έργων σύγχρονης μουσικής (Brown & Sadie, 1990).

ε) Οι νέες σύγχρονες τεχνολογίες μέσα από τα κινητά τηλέφωνα, τον ηλεκτρονικό υπολογιστή και τις συνεπακόλουθες εφαρμογές τους οδήγησαν την κοινωνία του 21^{ου} αι. σε μια τεχνολογική επανάσταση. Η σύγχρονη τεχνολογία μέσω των ψηφιακών μέσων δημιουργεί μια απαραίτητη συνθήκη στο πλαίσιο διδασκαλίας μουσικής και εκμάθησης μέσω των ψηφιακών μέσων των εκπαιδευτικών εφαρμογών ενός ηλεκτρονικού υπολογιστή και των δυνατοτήτων που προσφέρει σήμερα το διαδίκτυο. Οι ταχύτεροι ρυθμοί ανάπτυξης των τεχνολογιών της πληροφορίας και επικοινωνίας οδήγησαν την κοινότητα των μουσικοπαιδαγωγών να αναθεωρήσει τις αρχές που πρεσβεύει αναφορικά με τα περιεχόμενα της διδασκαλίας καθώς και να αξιοποιήσει τα σύγχρονα αυτά διδακτικά-μαθησιακά εργαλεία (Τζιφόπουλος, 2014). Η σύγχρονη διδασκαλία μουσικής οφείλει να επαναπροσδιορίσει τη θέση της στη σύγχρονη εποχή και να αποκτήσει έναν καινούργιο ρόλο σχετικά με τη μεθόδευση της διδασκαλίας-μάθησης, αξιοποιώντας τα νέα μέσα (Μπίκος, 2012). Ο ρόλος του σύγχρονου εκπαιδευτικού και κατ' επέκταση εκπαιδευτικού μουσικής είναι δομικός, ο δάσκαλος

οφείλει να ενημερώνεται για τις εκάστοτε εξελίξεις και να τις εφαρμόζει στο ευρύτερο λειτουργικό πλαίσιο της εκπαίδευσης (Φύκαρης & Μήτση, 2014).

Για πολύ μεγάλο χρονικό διάστημα στα πλαίσια της μουσικής ο γραμματισμός περιοριζόταν στη γραφή και την ανάγνωση του μουσικού ήχου. Σήμερα ο μουσικός γραμματισμός έχει λάβει σύνθετες και πολυτροπικές διαστάσεις συμπεριλαμβανομένης της ερμηνείας των μουσικών πρακτικών υπό το πρίσμα των πολιτισμικών, κοινωνικών, οικονομικών, περιβαλλοντικών και πολιτικών επιρροών. Στα πλαίσια του μουσικού γραμματισμού η διδακτική των εγχόρδων με δοξάρι του 21^{ου} αι. χρειάζεται μουσικοπαιδαγωγούς, οι οποίοι να συμπλέουν με τις απαιτήσεις της σύγχρονης εποχής, να ενημερώνονται άμεσα για τις εκάστοτε εξελίξεις και να αναπροσαρμόζουν τον ρόλο τους στον ψηφιακό γραμματισμό της εποχής. (Κοκκίδου, 2015).

Η εξέλιξη της τεχνολογίας και η εισαγωγή πολλών ψηφιακών μέσων έχουν τροποποιήσει την κατεύθυνση του μουσικού γραμματισμού, τα εργαλεία Web 2.0 (τα βίντεο των You Tube και Vimeo), τα φορητά ψηφιακά μέσα της εποχής μας (i Pod, smartphones, MP3 player, tablets) και οι μουσικές εφαρμογές τους, προσδιορίζουν ένα νέο εκπαιδευτικό τοπίο για την εκμάθηση και διδασκαλία της μουσικής και κατ' επέκταση της ειδικής μουσικής σημειογραφίας (Κοκκίδου, 2016). Σήμερα υπάρχουν εκατομμύρια μουσικά βίντεο με αποδέκτες ένα ευρύ κοινό αλλά και πολλά ακόμη που στοχεύουν σε ένα πολύ εξειδικευμένο κοινό, σε μουσικοπαιδαγωγούς-εκτελεστές και σε σπουδαστές των εγχόρδων με δοξάρι. Αυτό οδηγεί στο συμπέρασμα ότι τα μουσικά βίντεο εκπαιδευτικού χαρακτήρα έχουν τη δυνατότητα να είναι ιδιαίτερα και διαφοροποιημένα (McClain, 2016).

Το CLC (Cross-modal Listening Clip ή «βιντεοκλίπ δια-τροπικής ακρόασης») είναι το πεδίο έρευνας του Michael Webb (2010), ο οποίος μελέτησε έναν αριθμό μουσικών βίντεο και το περιέγραψε ως ένα μετα-είδος μουσικών βιντεοκλίπ, όπου η εικόνα υπηρετεί τη μουσική σε ένα γνωστικό και αισθητικό πλαίσιο μουσικής επικοινωνίας. Το πλαίσιο του CLC λειτουργεί σύμφωνα με τα υλικά, τους κώδικες και τις διαδικασίες της μουσικής, ενώ το περιεχόμενο της εικόνας συνδέεται στέρεα, αντλείται και αποτελεί άμεση αντίδραση στις ιδιότητες (ρυθμικές, μελωδικές, υφολογικές, μορφολογικές κ.ο.κ.) του ειδικού μουσικού κειμένου με το οποίο συνοδεύεται. Διευκρινίζει τις μουσικές διαδικασίες και σχέσεις και πολύ συχνά είναι

σημαντικός πομπός ειδικών πληροφοριών, όπως το μουσικό πλαίσιο και οι πρακτικές μουσικής διδασκαλίας και εκτέλεσης. Οι διαδικασίες μουσικής γραφής του CLC δεσμεύουν ολόκληρο το πλέγμα του μουσικού φαινομένου σε ένα χρονικό πλαίσιο αντίθετα με τη σημειογραφική πρακτική που ορίζεται σε μία άχρονη μορφή. Σε ορισμένα CLCs η ακρίβεια αναπαράστασης μουσικών ιδεών παρουσιάζει μεγάλη ομοιότητα με την ακρίβεια αναπαράστασης των καταγεγραμμένων ειδικών σημείων. Τα μουσικά ηχοχρώματα που αντιστοιχούν στην ενέργεια των μουσικών ιδεών και στην παραδοσιακή σημειογραφία δεν είναι ορατά, εδώ όμως μέσω μιας δισδιάστατης μορφής γίνονται άμεσα οφθαλμοφανή με συγκεκριμένο χρώμα και σχήμα. Επίσης, καθίσταται σαφές ότι η γραφική απεικόνιση της μουσικής δεν είναι η εκτέλεση της και αποτελεί έκπληξη το γεγονός πως το αποτέλεσμα δεν επηρεάζεται από το συνθέτη και το στιλ της μουσικής σύνθεσης. (Κοκκίδου & Τσίγκα, 2016).

Εν κατακλείδι το CLC μπορεί να κερδίσει μία περίοπτη θέση στη μουσική εκπαίδευση των εγχόρδων με δοξάρι μόνο μέσω της συνειδητής πρακτικής εφαρμογής και της προσεκτικής αξιολόγησης των αποτελεσμάτων της εκμάθησης στη μουσική αίθουσα του βιολιού και της βιόλας. Αυτό είναι το επόμενο απαραίτητο βήμα για να εδραιωθεί η διδακτική του αξία (Webb, 2012).

Επίλογος

Τα τελευταία πενήντα χρόνια ερευνητές και εκπαιδευτικοί της μουσικής έχουν αναπτύξει θεωρίες πάνω στη μουσική σημειογραφία στην προσπάθεια τους να αποδείξουν ή να απορρίψουν ότι η γραφή της μουσικής τέχνης αποτελεί μια γλώσσα έξω από τα αυστηρά πλαίσια ενός γραπτού λόγου. Οι ίδιοι προσπαθούν να εμβαθύνουν στο θεωρητικό κομμάτι της καταγραφής του ήχου με σελίδες επί σελίδων δίχως να μπορούν να αποδώσουν επακριβώς στο γραπτό τους κείμενο την ακουστική διαφορά μεταξύ *mezzoriano* και *mezzoforte*, καθώς και να αποδώσουν την ηχητική παραγωγή των δύο αυτών ασαφών συμβόλων σε ένα μουσικό όργανο. Κάτι το οποίο, ένας μαθητής μουσικού οργάνου είναι δυνατόν να το εμπεδώσει σχετικά γρήγορα και με το προσωπικό του αποτύπωμα άμεσα να το εκτελέσει υπό την καθοδήγηση ενός δασκάλου οργανικής μουσικής.

Οι παράμετροι απόδοσης και εκτέλεσης του μουσικού ήχου είναι τόσο υποκειμενικές όσο και οι προσωπικές απόψεις των ανθρώπων που απασχολούνται

καθημερινά στον χώρο της μουσικής. Πάρα ταύτα, οι συνθέτες, οι δάσκαλοι και οι σπουδαστές της μουσικής απεικονίζουν και αποκωδικοποιούν με τις ιδέες και τις δυνάμεις τους τα άυλα χαρακτηριστικά της μουσικής με μοναδικό εργαλείο, τη μουσική σημειογραφία. Η εξειδικευμένη γραφή με μεγάλη ιστορική πορεία και εξέλιξη έως και σήμερα προσδιορίζει σε πολύ μεγάλο βαθμό τα πολυάριθμα χαρακτηριστικά του ήχου. Ένα πολύ σημαντικό εκπαιδευτικό κομμάτι, που δυστυχώς, δεν διδάσκεται ούτε καν συνοπτικά σε κανένα μουσικό σχολείο, ωδείο ή πανεπιστημιακή σχολή μουσικών σπουδών της Ελλάδας, παρά μόνο σε επίπεδο μεταπτυχιακών σπουδών σε τομείς της μουσικολογίας.

Η παρούσα εργασία αποτελεί μια αφηρητική τοποθέτηση αναφορικά με την αξιοποίηση της μουσικής σημειογραφίας ως μαθησιακό-διδακτικό εργαλείο στο μάθημα της μουσικής, αλλά και ειδικότερα στις σπουδές του βιολιού και της βιόλας στις εν γένει μουσικές σχολές της χώρας μας. Τόσο τα Υπουργεία Παιδείας και Πολιτισμού όσο και η μουσική εκπαιδευτική κοινότητα της χώρας μας οφείλουν να αναθεωρήσουν απαρχαιωμένους κανόνες και προγράμματα σπουδών στα θεωρητικά μαθήματα της μουσικής και να εμπλουτίσουν με νέες πληροφορίες την διδακτέα ύλη σε βασικά μαθήματα όπως η ιστορία της μουσικής, η μορφολογική ανάλυση έργων, καθώς ακόμη και τα ειδικά μουσικά μαθήματα (Αρμονία, Αντίστιξη, Φυγή, Σύνθεση), των οποίων η συνθετική εξέλιξη συμβαδίζει απόλυτα με την πορεία της μουσικής σημειογραφίας κατά την πάροδο του χρόνου. Η εκπαιδευτική κοινότητα των εγχόρδων οφείλει επίσης να εντάξει στη διδασκαλία της την ιστορική εξέλιξη της γενικής και της ειδικής σημειογραφίας του βιολιού και της βιόλας, ώστε να συνδέσει το παρελθόν με το παρόν στην εκτέλεση της μουσικής.

Για τους παραπάνω λόγους προτείνεται ο μουσικοπαιδαγωγός-εκτελεστής εγχόρδων με δοξάρι του 21^{ου} αι. να αξιοποιήσει τα απαραίτητα πέντε σημεία ως κύρια εργαλεία στο ρόλο που έχει αναλάβει στον κόσμο της μουσικής για τους μαθητές του. Το πρώτο σημείο είναι η αποκωδικοποίηση ειδικών ασαφών συμβόλων, για να καταστήσει κατανοητό και ζωντανό το μουσικό κείμενο στον μαθητή του. Το δεύτερο σημείο είναι ο σεβασμός στις παραμέτρους μιας μουσικής σύνθεσης, για να αποκαλυφθεί το νόημα του έργου που βρίσκεται πίσω από αυτό που βλέπει γραμμένο, να το αποκωδικοποιήσει, ώστε να μπορέσει ο ίδιος να το εκτελέσει και να το διδάξει. Το τρίτο σημείο είναι η αναζήτηση πηγών μιας ιστορικά ενημερωμένης εκτέλεσης, ώστε να αναζητήσει τις πραγματικές προθέσεις του συνθέτη, οι οποίες είναι

συνδεδεμένες με την πιστότητα στο ίδιο το μουσικό έργο. Το τέταρτο σημείο είναι η ακρόαση ηχογραφήσεων, για να μετριάσει τους περιορισμούς του μουσικού εκπαιδευτικού όσον αφορά στη διδασκαλία ως προς την πιστότητα του έργου, το κείμενο και τις μουσικές προθέσεις του συνθέτη. Και το πέμπτο σημείο είναι η αξιοποίηση του ψηφιακού γραμματισμού, για να αντιληφθεί τις ανάγκες της σύγχρονης εποχής και να αγκαλιάσει τις διδακτικές δυνατότητες των σύγχρονων τεχνολογικών μέσων, εφοδιάζοντας τους μαθητές με δεξιότητες πολυτροπικού ψηφιακού γραμματισμού.

Εν κατακλείδι προτείνεται η αξιοποίηση του παρόντος μοντέλου διδασκαλίας-μάθησης, αφού ο σύγχρονος εκπαιδευτικός εγγόρδων με δοξάρι μέσω αυτών των σημείων οφείλει να διευρύνει το πεδίο του με νέα στοιχεία στη διδασκαλία του και με απώτερο σκοπό την ανάπτυξη των μουσικών δεξιοτήτων των σπουδαστών, την καλλιέργεια μιας μουσικής ταυτότητας, καθώς και τη διαμόρφωση κριτικά σκεπτόμενων μαθητών με τις γενικές και ειδικές γνώσεις που θα τους παρέχει πάνω στη μουσική σημειογραφία.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Ελληνόγλωσση Βιβλιογραφία

- Αλεξάνδρου, Μ. (2017). *Παλαιογραφία Βυζαντινής Μουσικής*. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών. Ανακτήθηκε από: <http://hdl.handle.net/11419/6487>
- Barthes, R. (1979). *Μυθολογίες Μάθημα*. Αθήνα: Ράππα.
- Barthes, R. (1981). *Στοιχεία σημειολογίας*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Boklund-Λαγοπούλου, Κ. (1980). *Σημειωτική και Κοινωνία*. Αθήνα: Οδυσσέας.
- Βυλερμόζ, Ε. (1979). *Ιστορία της Μουσικής, τόμος Ι*. Αθήνα: Υποδομή.
- Cook, N. (2006). Σε πραγματικό χρόνο: η μουσική ως εκτέλεση. Στο Ψυχοπαίδη-Φράγκου, Stroux, Τσούγλος & Φούλιας (Επιμ.), *Μουσική Ανάλυση και Ερμηνεία: Πρακτικά Β' Συνεδρίου Μουσικολογίας, 4-6 Νοεμβρίου 2003*. Αθήνα: Οργανισμός Μεγάρου Αθηνών.
- Cook, N. (2007). *Μουσική: Όλα όσα πρέπει να γνωρίζετε* (Ι. Φούλιας, Μετ.). Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Γιάννου, Δ. (1995). *Ιστορία της Μουσικής*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Γκρίφιθς, Π. (1993). *Μοντέρνα μουσική*. Αθήνα: Σ. Ι. Ζαχαρόπουλος Α.Ε.
- Eco, U. (1994). *Θεωρία Σημειωτικής*. Αθήνα: Γνώση.
- Kennedy, M. (1993). *Λεξικό Μουσικής της Οξφόρδης, τόμος Γ'*. Αθήνα: Γιαννέλη.
- Κάρολι, Ο. (1985). *Εισαγωγή στη μουσική* (Τ. Καλοκύρη, Μετ.). Αθήνα: Νεφέλη.
- Κοκκίδου, Μ. (2015). *Διδακτική της μουσικής: νέες προκλήσεις, νέοι ορίζοντες*. Αθήνα: fagotto books.
- Κοκκίδου, Μ. (2016). Μουσικοί γραμματισμοί στον απόηχο του μεταμοντερνισμού: από την άγνοια στη συνείδηση. Στο Μ. Κοκκίδου & Ζ. Διονυσίου (Επιμ.), *Μουσικός Γραμματισμός: Τυπικές και Άτυπες Μορφές Μουσικής Διδασκαλίας-Μάθησης. Πρακτικά 7^{ου} Συνεδρίου της Ελληνικής Ένωσης για τη Μουσική Εκπαίδευση, 27-29 Νοεμβρίου 2015* (σ. 3-36). Θεσσαλονίκη: Ε.Ε.Μ.Ε.

- Κοκκίδου, Μ & Τσίγκα, Χ. (2016). Η κουλτούρα των βιντεοκλίπ: η περίπτωση των μουσικών βιντεοκλίπ δια-τροπικής ακρόασης. Στο Ε. Deltsoy, Μ. Παπαδοπούλου (Επιμ.), *Changing Worlds & Signs of the Times /Selected Proceedings from the 10th International Conference of the Hellenic Semiotics Society* (σ. 409-418). Βόλος: Ελληνική Σημειωτική Εταιρία. Ανακτήθηκε από: <https://www.researchgate.net/publication/301546331>.
- Κουτσουπίδου, Μ., Καραγιώργης, Ε. & Ιωάννου, Μ. (1996). *Μουσική Ι Ηχος–Ρυθμός –Μελωδία–Αρμονία*. Λευκωσία: Εκδόσεις Υπουργείο Ανάπτυξης και Πολιτισμού.
- Λαγόπουλος, Α. Φ., & Boklund-Λαγοπούλου, Κ. (2016). *Θεωρία σημειωτικής*. Αθήνα: Πατάκη.
- Λαγουμιτζής, Ν. (2003). Ερμηνευτικές παρεμβάσεις σε σονάτες για πιάνο του Μπετόβεν, ως μέσο προσέγγισης της μουσικής φόρμας. Στο Ο. Ψυχοπαίδη-Φράγκου, C. Stroux, Ν. Τσούγλος & Ι. Φούλιας (Επιμ.), *Μουσική Ανάλυση και Ερμηνεία: Πρακτικά Β' Συνεδρίου Μουσικολογίας, 4-6 Νοεμβρίου 2003*. Αθήνα: Μέγαρο Μουσικής Αθηνών.
- Μιχαηλίδης, Σ. (1982). *Εγκυκλοπαίδεια της αρχαίας ελληνικής μουσικής*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Michels, U. (1994). *Άτλας της Μουσικής, τόμος Ι*. Αθήνα: Νάκας.
- Michels, U. (1995). *Άτλας της Μουσικής, τόμος ΙΙ*. Αθήνα: Νάκας.
- Μπαμπινιώτης, Γ. (1998). *Θεωρητική Γλωσσολογία*. Αθήνα: ΑΘΗΝΑ.
- Μπίκος, Κ. Γ. (2012). *Ζητήματα παιδαγωγικής που θέτουν οι τεχνολογίες της πληροφορίας και των επικοινωνιών*. Θεσσαλονίκη: Ζυγός.
- Μπόκλουντ-Λαγοπούλου, Κ. (1983). Τι είναι Σημειωτική. *Διαβάζω*, 71, 15-23. Ανακτήθηκε από: <http://semiotics.nured.uowm.gr>.
- Neff, K. (1985). *Ιστορία της Μουσικής*. Αθήνα: Ν. Βότσης.
- Neubecker, A. J. (1986). *Η μουσική στην Αρχαία Ελλάδα*. Αθήνα: Οδυσσεάς.
- Nyman, M. (2012). *Πειραματική Μουσική*. Αθήνα: Οκτώ.
- Ong, W. J. (1995) *Προφορικότητα και Εγγραματοσύνη* (Κ. Χατζηκυριάκου, Μετ.).

Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης.

Πούλος, Π. (2015). *Η μουσική στον ισλαμικό κόσμο: Πηγές, θεωρήσεις, πρακτικές*.

Αθήνα: Σ.Ε.Α.Β.

Reinach, T. (1999). *Η ελληνική μουσική*. Αθήνα: Ινστιτούτο του βιβλίου-Α. Καρδαμίτσα.

Σέρρη, Λ. (2000). *Δημιουργική μουσική αγωγή για τα παιδιά μας*. Αθήνα: Gutenberg.

Stathis, G. (2007). Το γεγονός - η ευεργεσία του έθνους - η έκδοση / 1814: the Reform of the Notation of Religious Chants in Orthodox Liturgy. Στο E. Close, M. Tsianikas and G. Couvalis (Επιμ.), *Greek Research in Australia: Proceedings of the Sixth Biennial International Conference of Greek Studies, Flinders University, June 2005*. Adelaide: Flinders University Department of Languages-Modern Greek. Ανακτήθηκε από: <https://dspace.flinders.edu.au>

Στάθης, Γ. (2016). *Τα πρωτόγραφα της εξηγήσεως εις τη νέαν μέθοδον σημειογραφίας, Α' τόμος*. Αθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας.

Τζιφόπουλος, Μ. (2014). *Πρακτικές ψηφιακού γραμματισμού υποψήφιων φιλόλογων (μη δημοσιευμένη διδακτορική διατριβή)*. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

Τόμπρας, Σ. (1998). *Μουσική και Σημειολογία*. Αθήνα: Γκοβόστης.

Φλώρος, Κ. (1998). *Η ελληνική παράδοση στις μουσικές γραφές του μεσαίωνα, εισαγωγή στη νευματική επιστήμη*. Θεσσαλονίκη: Ζήτη.

Φύκαρης, Ι. & Μήτση, Π. (2014). Η μετάβαση της διδακτικής από την παραδοσιακή πλαισίωση στη μετανεωτερική προοπτική: τάσεις και δυνατότητες. *Ποια γνώση έχει την πιο μεγάλη αξία; Ιστορικές-συγκριτικές προσεγγίσεις: Πρακτικά 7ου Επιστημονικού Συνεδρίου Ιστορίας Εκπαίδευσης με Διεθνή Συμμετοχή, 27-29 Ιουνίου 2014*. Πάτρα: Συνεδριακό & Πολιτιστικό Κέντρο Πανεπιστημίου Πατρών. Ανακτήθηκε από: <https://www.eleie.gr>

Χουλιάρης, Σ. (2009). *Το μουσικό σημειογραφικό σύστημα του Γιάννη Χρήστου (μη δημοσιευμένη διδακτορική διατριβή)*. Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.

- Χριστοδούλου, Α. (2003). *Σημειωτική Ανάλυση και Πολιτισμός στην Ξένη γλώσσα*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Webb, M. (2012). Αναθεωρώντας την ακρόαση: η κουλτούρα των βιντεοκλίπ και η διατροφική μάθηση στη μουσική τάξη (Κ. Παπάζογλου, Μετ.). *Μουσικοπαιδαγωγικά*, 10, 94-132. Θεσσαλονίκη: Ε.Ε.Μ.Ε.
Ανακτήθηκε από: [https://www.eeme.gr > mp10-5_webb_94-132](https://www.eeme.gr/mp10-5_webb_94-132)
- West, M. (1999). *Αρχαία Ελληνική Μουσική*. Αθήνα: Παπαδήμα.

Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία

- Agawu, K. (1999). The challenge of semiotics. Στο N. Cook & M. Everist (Επιμ.), *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Apel, W. (1949). *The notation of polyphonic music 900-1600*. Cambridge, Massachusetts: the Mediaeval Academy of America.
- Bachmann, W. (1969). *The origin of bowing*. London: Oxford University Press.
- Baillot, P. M. F. (1835). *L' Art du Violon*. Mainz & Antwerp: les fils de B. Schott.
- Bartholomew, D. (1995). Sounds before Symbols: What does Phenomenology have to say? *Philosophy of Music Education Review*, 3(1), 3-9. Indiana: Indiana University Press. Ανακτήθηκε από:
https://www.jstor.org/stable/40327083?seq=1&cid=pdf-reference#references_tab_contents.
- Barton, G. M. (2013). The arts and literacy: What does it mean to be arts literate? *International Journal of Education & the Arts*, 14(18).
Ανακτήθηκε από: <http://www.ijea.org/v14n18/v14n18.pdf>
- Beck, C. (1990). The Dot as a Nondurational Sign of Articulation and Accent. *Music Research Forum*. University of Cincinnati, 5, 63-78.
- Bernstein, L. (1976). *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bonds, M. E. (2013). *A history of music in Western culture*. Boston, New York: Pearson.

- Bouissou, S., Goubault, C. & Bosseur, J. Y. (2005). *Histoire de la Notation de l'Époque Baroque à nos Jours*. Paris: Minerve.
- Boyden, D. (1990). *The history of violin playing from its origin to 1761*. Oxford: Oxford University Press.
- Brown, C. (1999). *Classical and Romantic Performing Practice 1750–1900*. Oxford: Oxford University Press.
- Brown, H. M. & Sadie, S. (Επιμ.). (1990). *Performance Practice: Music after 1600*. New York: W.W. Norton.
- Butt, J. (2005). *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Carmon, Y., Wohl, A., & Even-Zohar, S. (2008). The musical notes method for initial reading acquisition. *Journal of Cognitive Education and Psychology*, 7(1), 81-100. Ανακτήθηκε από: <http://www.iacep.cogned.org/>.
- Chandler, D. (1994). *Semiotics for beginners*. Aberystwyth: University of Wales.
- Clark, A. (1982). Is music language? *The Journal of Aesthetics and the Art Criticism*, 41(2), 195-204. doi.org/10.2307/430269
- Cook, N. (1998). *Music. A very short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Cross, I. (2005). *Music and meaning, ambiguity and evolution*. Ανακτήθηκε από: https://www.researchgate.net/publication/224982351_Music_and_meaning_a_mbiguity_and_evolution.
- David, H. (1953). Review: The Art of Playing on the Violin (1751) by Francesco Geminiani. *Journal of the American Musicological Society*, 6(2), 184-185. doi.org/10.2307/829801
- Davies, S. (2011). Notations. Στο T. Gracyk & A. Kanya (Επιμ.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*. London: Routledge.
- De Nora, T. (1986). How is extra-musical meaning possible? Music as a place and space for work. *Sociological Theory*, 4(1), 84-94. Ανακτήθηκε από: <https://www.jstor.org/stable/202107>

- Dougherty, W. P. (1997). Musical semeiotic: a Peircian perspective. *Contemporary Music Review*, 16(4), 29-39. doi.org/10.1080/07494469700640211
- Feldman, E. & Contzius, A. (2016). *Instrumental Music Education Teaching with the Musical and Practical in Harmony*. New York: Routledge.
- Fiske, J. & Hartley, J. (1978). *Reading Television*. London: Methuen & Co.
- Geminiani, F. (1952). *The art of playing on the violin, 1751*. London: Oxford University Press.
- Gerken, K. (1914). *Music Notation and Terminology*. New York: the Barnes company.
- Ghestem, J. (1992). *Approche de la Musique Contemporaine au Violon*. Paris: G. Billaudot.
- Gould, E. (2011). *Behind Bars, definitive guide to music notation*. London: Faber Music.
- Gudmundsdottir, H. (2010). Advances in Music Reading Research. *Music Education Research*, 12(4). doi:10.1080/14613808.2010.504809
- Hann, H. (2015). The influence of historic violin treatises on modern teaching and performance practices. *Ursidae: The undergraduate research journal at the university of Northern Colorado*, 4(3).
Ανακτήθηκε από: <http://digscholarship.unco.edu/urj>
- Holdcroft, Z. T. (1999). *String techniques, notation systems and symbols in selected 20th century string quartets* (μη δημοσιευμένη διδακτορική διατριβή). University of South Africa.
- Howat, R. (2005). What do we perform? Στο J. Rink (Επιμ.), *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, 3-20. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jackson, R. (1993). Pathfinder in Performance Practice: Howard Mayer Brown, 1930-1993, *Performance Practice Review*, 6(2). doi: 10.5642/perfpr.199306.02.02
- Jaschinski, A. (2001). *Notation*. Kassel, Basel, London: Bärenreiter.
- Jesselson, R. (1991). The Etymology of Violoncello: Implications on Literature in the Early History of the Cello. *Strings Magazine*, 22, Jan./Feb. Ανακτήθηκε από:

<http://www.cello.org/Newsletter/Articles/celloetymology.htm>.

- Karkoschka, E. (2004). *Das Schriftbild der Neuen Musik*. Celle: Moeck.
- Krewer, M. (2018). *Extended Techniques for Intermediate Violin Students* (μη δημοσιευμένη διδακτορική διατριβή). Louisiana: Louisiana State University.
- L'Abbé le Fils, J. B. (1761). *Principes du Violon*. Paris.
- Lambert, M. (2014). *Looking back and moving forward: From Baillot's L'art du violon to Boulez's hyper-violin* (μη δημοσιευμένη διδακτορική διατριβή). Montreal, Quebec: McGill University.
- Lawson, C., & Stowell R. (1999). *The Historical Performance of Music: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Leman, M. (1999). Naturalistic approaches to musical semiotics and the study of causal musical signification. Στο I. Zannos (Επιμ.), *Music and Sings – Semiotic and Cognitive Studies in Music*, 11-38. Bratislava: ASCO Art and Science.
- McClain, J. M. (2016). A framework for using popular music videos to teach media literacy. *Dialogue: The Interdisciplinary Journal of Popular Culture and Pedagogy*, 3, 38-46. Ανακτήθηκε από:
<https://docplayer.net/164290846-A-framework-for-using-popular-music-videos-to-teach-media-literacy.html>
- McPherson, G. (2015). *The child as musician: A handbook of musical development*. Oxford: Oxford University Press.
- Mantel, G. (2004). *Einfach üben*. Mainz: Schott.
- Martin, J. (2014). Semiotic resources of music notation: Towards a multimodal analysis of musical notation in student texts. *Semiotica*, 200, 185-201.
doi:10.1515/sem-2014-0006
- Milsom, D. (Επιμ.). (2016). *Classical and Romantic Music*. New York: Routledge.
- Monelle, R. (2000). *The sense of music: semiotic essays*. Princeton: Princeton University Press.
- Mozart, L. (1985). *A treatise on the fundamental principles of violin playing* (A. Knocker, Μετ.). Oxford: Oxford University Press.

- Nattiez, J. J. (1990). *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton: Princeton University Press.
- Nelson, S. (2003). *The violin and viola*. New York: Dover Publication, Inc.
- Nöth, W. (1995). *Handbook of Semiotics*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press. Ανακτήθηκε από: <https://www.researchgate.net>.
- Ostrowski, J. (2008). The Rhythm of the Vatican Edition. *Sacred Music Journal*, 135(4). Ανακτήθηκε από: <https://www.ccwatershed.org>.
- Parncutt, R., & McPherson, G. (Επιμ.). (2002). *The Science & Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*. New York: Oxford University Press.
- Quantz, J. J. (2001). *On Playing the Flute* (E. R. Reilly, Μετ.). London: Faber & Faber.
- Randel, M. D. (2003). *The Harvard Dictionary of Music*. Harvard: Harvard University Press Reference Library.
- Read, G. (1998). *Pictographic score notation: a compendium*. Westport, Connecticut, London: Greenwood Press.
- Riley, M. (1993). *The history of the viola, volume I*. Michigan: Braun-Brumfield & Ann Arbor.
- Rodionov, K. (2004). *A course of violin-playing for beginners, music school 1-2*. Moscow: Muzyka Publishers.
- Sabbe, H., Stone, K. & Warfield, G. (Επιμ.). (1974). *International conference on new musical notation, 22-25 October 1974*. Ghent: University of Ghent.
- Salgar, O. H. (2016). Musical Semiotics as a Tool for the Social study of Music. *Ethnomusicology Translations*, 2. Bloomington, IN: Society for Ethnomusicology. Ανακτήθηκε από: <https://scholarworks.iu.edu>
- Sassmannshaus, E. & Sassmannshaus, K. (2010). *Early Start on the Viola Volume 1*. Kassel: Barenreiter.
- Schmidt-Jones, C & Jones, R. (2007). *Understanding Basic Music Theory*. Houston, Texas: Connexions.

- Shock, S. A. (2014). *Violin pedagogy through time: The treatises of Leopold Mozart, Carl Flesch, and Ivan Galamian*. (μη δημοσιευμένη διδακτορική διατριβή). Ανακτήθηκε από:
<http://commons.lib.jmu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1112&context=diss201019>.
- Stone, K. (1980). *Music notation in the twentieth century: a practical guidebook*. New York, London: W.W. Norton & Company.
- Stowell, R. (2004). *The early Violin and Viola*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stowell, R. (Επιμ.). (2008). *The Cambridge Companion to the Violin*. Cambridge University Press.
- Strange, A. & Strange, P. (2001). *The contemporary violin, extended performance techniques*. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Tagg, P. (1987). Musicology and the semiotics of popular music. *Semiotica*, 66, 1-3. Ανακτήθηκε από: <https://semioticon.com>
- Tagg, P. (1999). *Introductory notes to music semiotics, July 1999*. Version 3: Liverpool-Brisbane. Ανακτήθηκε από: <https://www.tagg.org>
- Taruskin, R. (1995). *Text and Act: Essays on Music and Performance*. Oxford: Oxford University Press.
- Thomson, W. (1983). Functional Ambiguity in Musical Structures. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*. 1(1). Ανακτήθηκε από: <https://www.jstor.org/stable/40285248>.
- Turino, T. (1999) Sings of imagination, identity, and experience: a Peircian Semiotic Theory for music. *Ethnomusicology*, 43(2), 221-255. Ανακτήθηκε από: <https://www.jstor.org/stable/852734>
- Vincent, M. (2003). *Contemporary Violin Techniques: The Timbral Revolution*. Ανακτήθηκε από: <https://edisciplinas.usp.br>
- Von der Weid, J. N. (2005). *La musique du XXe siècle*. Paris: Hachette Littératures.
- Walls, P. (2003). *History, Imagination, and the Performance of Music*. Rochester, New

York: Boydell and Brewer.

Williams, C. F. A. (1903). *The story of notation*. London: The Walter Scott Publishing Co.