

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

**ΤΟ ΖΗΤΗΜΑ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΚΗΣ
ΑΥΘΕΝΤΙΚΟΤΗΤΑΣ:
Η ΠΑΛΑΙΑ ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ
ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

της φοιτήτριας

ΜΑΛΑΣΙΩΤΗ ΑΓΛΑΪΑΣ

ΑΕΜ : 886

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ: ΣΤΕΦΑΝΟΥ ΔΑΝΑΗ, λέκτορας

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΙΟΥΝΙΟΣ 2011

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	5
1.ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ	7
1.1 Το ζήτημα της ιστορικής αυθεντικότητας και η σύγχρονη Μουσικολογία	7
1.2 Προσδιορίζοντας την «παλαιά μουσική»	9
1.3 Ο προβληματικός όρος «αυθεντικότητα»	16
2. ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ: ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΚΑΙ «ΑΥΘΕΝΤΙΚΟΤΗΤΑΣ» ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΑΝΑΒΙΩΣΗ ΤΗΣ ΠΑΛΑΙΑΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ	21
2.1 Ρομαντισμός: Το ρεύμα αναβίωσης της παλαιάς μουσικής κατά τον 19 ^ο αιώνα	21
2.2 Μοντερνισμός	26
2.2.1 Προσπάθειες αναβίωσης με ιστορικούς όρους έως το 1950	26
2.2.2 Η εμφάνιση του ζητήματος της ιστορικής αυθεντικότητας	30
2.3 Μεταμοντερνισμός: Ο επαναπροσδιορισμός του ζητήματος της ιστορικής αυθεντικότητας στα τέλη του 20ού αιώνα	37
3. ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΚΑΙ ΚΡΙΤΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ	41
3.1 Οι προσεγγίσεις στην αυθεντικότητα	41
3.1.1. Τα ιστορικά όργανα και οι πηγές	44
3.1.2. Το ζήτημα των προθέσεων του συνθέτη	47
3.1.3. Η «πολύτιμη» παρτιτούρα	49
3.1.4. Η 1η εκτέλεση και ακρόαση	50
3.1.5. Προσεγγίζοντας την «άλλη αυθεντικότητα»:	52

3.2 Αναβίωση ή ανάπλαση; Μια συνεχής διαμάχη	56
3.2.1. 1950: Τα δύο μουσικά στρατόπεδα.....	56
3.2.2. 1980: Η εποχή των «debates».....	57
3.2.3. 1990: Η κατάρριψη του ιδεώδους της «Werktreue»	64
ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	70
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	71
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ.....	77

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Θα ήθελα να ευχαριστήσω...

πρώτ' απ' όλα

εκείνους που με μύησαν στην παλαιά μουσική...

και έπειτα

εκείνους που με βοήθησαν να ολοκληρώσω αυτήν την εργασία:

την επιβλέπουσα καθηγήτριά μου Δανάη Στεφάνου για την καθοδήγηση και τις πολύτιμες μουσικολογικές συμβουλές της

και τον πολύ φίλο και συνάδελφό μου Γεράσιμο Χοϊδά, πιανίστα και τσεμπαλίστα, για τις πολυάριθμες «μπαροκικές» συζητήσεις μας.

ειδικές ευχαριστίες...

στην πολύ καλή φίλη μου Σοφία Παπαναστασίου, μουσικολόγο και πιανίστα, για την αισιοδοξία και το μεράκι της στηρίζοντας την προσπάθειά μου αυτή και βοηθώντας με όσο κανένας άλλος καθ' όλη τη διάρκεια συγγραφής της εργασίας

και βέβαια στους γονείς μου για την ανεξάντλητη υπομονή και πίστη τους σε μένα.

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Στην παρούσα εργασία γίνεται μία προσπάθεια προσέγγισης του ζητήματος της ιστορικής αυθεντικότητας, ενός ζητήματος άμεσα συνδεδεμένου με την εκτέλεση της παλαιάς μουσικής, που έχει κατά καιρούς απασχολήσει πολύ έντονα τον τομέα της δυτικής λόγιας μουσικής εκτέλεσης και έρευνας. Αφορμή για την επιλογή του μουσικολογικού αυτού θέματος υπήρξε η πολύχρονη ενασχόλησή μου με την παλαιά μουσική. Κατά τη διαδικασία αυτή προέκυπταν πολύ συχνά ερωτήματα και προβληματισμοί γύρω από ζητήματα ιστορικής εκτέλεσης, όπως: «πώς ακριβώς πρέπει να εκτελείται η μουσική αυτή;», «θα πρέπει να χρησιμοποιεί απαραίτητα κανείς τις ιστορικές πηγές και τα εκτελεστικά μέσα της εκάστοτε εποχής για να μπορεί να αναβιώσει «ορθά» το παλαιό μουσικό ρεπερτόριο και τι είναι αυτό που συνιστά την «ορθότητα» αυτή;», αλλά και «ποιος θα πρέπει να είναι τελικά ο σκοπός μιας ιστορικής εκτέλεσης, η αναβίωση ενός παρελθοντικού κόσμου ή η ανάπλάσή του στο σήμερα;». Ως ιστορικός εκτελεστής και μουσικός ερευνητής λοιπόν, θέλησα να συλλέξω, να κατανοήσω και να επεξεργαστώ με πολλή προσοχή τις πληροφορίες εκείνες που θα οδηγούσαν στις όσο το δυνατόν πιο πλήρεις απαντήσεις των παραπάνω ερωτημάτων, φιλτράροντάς τις βέβαια μέσα από την προσωπική μου μουσική εμπειρία και κρίση. Έτσι λοιπόν, με τη βοήθεια δύο σημαντικών εργαλείων της μουσικολογικής μεθοδολογίας, την ιστορική και την κριτική ανάλυση, αποπειράθηκα να προσεγγίσω το θέμα από όλες τις πλευρές του με στόχο την καλύτερη δυνατή και πιο ολοκληρωμένη κατανόησή του.

Το ζήτημα της αναβίωσης της παλαιάς μουσικής, όπως και της αυθεντικότητας μετέπειτα, ακριβώς επειδή υπόκειται σε πολλαπλές, αλλά και συγκρουόμενες πολλές φορές ερμηνείες και προσεγγίσεις, κατέστησε ιδιαίτερα δύσκολη την περιγραφή και ανάλυσή του. Μία περίπλοκη διαδικασία αποτέλεσε η διασαφήνιση όλων εκείνων των όρων που σχετίζονται με το ζήτημα της αναβίωσης της παλαιάς μουσικής, αλλά και με αυτό της ιστορικής αυθεντικότητας, καθότι δεν ήταν/είναι πάντα σταθερός ή αρκετά ξεκάθαρος ο τρόπος με τον οποίο αυτοί χρησιμοποιούνταν/ται. Για παράδειγμα, η χρήση του όρου «κίνημα» σε σχέση με την παλαιά μουσική, παρόλο που συναντιέται σε πολλές περιπτώσεις ανάλογων βιβλίων και άρθρων, αποφεύγεται στην εργασία αυτή για δύο λόγους: πρώτον για να μην προκύπτει σύγχυση και δεύτερον για να μην προκύπτουν ανακρίβειες. Έτσι λοιπόν, εφόσον η αναβίωση της παλαιάς μουσικής δεν είναι μία και ενιαία, γίνεται αναφορά σε διάφορα «ρεύματα» ή «τάσεις» της ανά χρονικές περιόδους, χώρες και μουσικούς συντελεστές, κάτι που είναι ιστορικά πιο

ακριβές. Επιπλέον, η μελέτη της αναβίωσης της παλαιάς μουσικής κατέστησε σε πρώτη φάση, όπως ήταν λογικό, απαραίτητη τη διεξοδική μελέτη ενός μεγάλου όγκου ιστορικών πληροφοριών και γεγονότων και σε δεύτερη φάση την επιλεκτική παράθεσή τους δίνοντας βάση στο πώς αυτά διαμόρφωσαν τον τομέα της ιστορικής εκτέλεσης σε σχέση πάντα με το αισθητικό υπόβαθρο της εκάστοτε μουσικής περιόδου ή τάσης. Στη συνέχεια, μπαίνοντας στα «βαθιά νερά» της φιλοσοφικής και κριτικής προσέγγισης ανοίγοντας το ζήτημα της «αυθεντικότητας», πολλά ερωτήματα και αδιέξοδα προέκυψαν, με αποτέλεσμα την αρκετά συχνή αναθεώρηση του τρόπου αντιμετώπισης του.

Στο πρώτο κεφάλαιο λοιπόν, πραγματοποιείται η εννοιολογική προσέγγιση του θέματος ξεκινώντας με την εμπλοκή της σύγχρονης Μουσικολογίας στο ζήτημα της αναβίωσης της παλαιάς μουσικής και μετέπειτα της ιστορικής αυθεντικότητας. Ακολουθούν οι όροι που σχετίζονται με τα ζητήματα, αλλά και τα συνδέουν, όπως ο όρος «παλαιά μουσική» και «αυθεντικότητα», παραθέτοντας τα αντίστοιχα στοιχεία με χρονολογική σειρά. Στο δεύτερο κεφάλαιο, με αφετηρία την εποχή του Ρομαντισμού, όπου και ξεκινά ουσιαστικά το πρώτο ρεύμα αναβίωσης της παλαιάς μουσικής, παρακολουθεί κανείς την εξέλιξη της ιστορικής εκτέλεσης μέσα από τον πρώιμο Μοντερνισμό, την ανάδυση της έννοιας της ιστορικά ενημερωμένης ερμηνείας στα μέσα του 20ού αιώνα και τον επαναπροσδιορισμό των στόχων της σύμφωνα με τον μεταμοντέρνο τρόπο σκέψης. Το τελευταίο και πιο σημαντικό κομμάτι της εργασίας, αποτελείται από δύο μέρη. Στο πρώτο μέρος, ξεκινώντας με τις προσεγγίσεις στην «αυθεντικότητα», έτσι όπως τις αντιλαμβάνονται συγκεκριμένοι μουσικολόγοι και φιλόσοφοι, δίνεται βάρος στην περίπτωση της «προσωπικής αυθεντικότητας». Το δεύτερο μέρος ανοίγει το θέμα της διαμάχης γύρω από το ζήτημα της «αυθεντικότητας» με αφετηρία το 1950, την εποχή εμφάνισής του, με πυρήνα την υιοθέτηση και/ή την απόρριψη του ιδεώδους της «*Werktreue*», της πιστότητας δηλαδή στο έργο, μέχρι και σήμερα. Τέλος, στη συμπερασματική κατάληξη της εργασίας πραγματοποιείται μία προσωπική εκτίμηση του ζητήματος με βάση τα σύγχρονα δεδομένα.

1. ΕΝΝΟΙΟΛΟΓΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ

1.1 Το ζήτημα της ιστορικής αυθεντικότητας και η Σύγχρονη Μουσικολογία

“Κάτι υπέροχο συνέβη στη Μουσικολογία τα τελευταία χρόνια ` το πεδίο άνοιξε τους ορίζοντές του θεματικά και μεθοδολογικά σε τέτοιο βαθμό, που κανένας δεν ξέρει τι είναι Μουσικολογία πια...”¹ (Karol Berger, 1995).

Η αναβίωση της παλαιάς μουσικής αποτελεί μία από τις μεγαλύτερες μουσικές ανατροπές των τελευταίων δύο περίπου αιώνων προσφέροντας την ευκαιρία για καινούργιες μουσικές αναζητήσεις στον τομέα της έρευνας, της ανάλυσης, της εκτέλεσης και της ακρόασης της δυτικής λόγιας μουσικής. Η ανακάλυψη ενός ξεχασμένου μουσικού κόσμου και η τοποθέτησή του σε ένα ιδεατό μουσικό μουσείο από τους ρομαντικούς συνθέτες του 19^{ου} αιώνα, φαίνεται πως συνεχίστηκε μέσα από την τάση εξερεύνησης καινούργιων μουσικών κόσμων από τους πρωτοπόρους του 20ού, όπου η επιθυμία για εύρεση νέων τεχνικών μουσικής γραφής και εκτέλεσης, αλλά και φρέσκων ιδεών και ήχων ήταν πιο έντονη από ποτέ. Γύρω στα 1950-60 λοιπόν, μετά την εμφάνιση αρκετών ρευμάτων αναβίωσης της παλαιάς μουσικής, τέθηκε το λεγόμενο «ζήτημα της ιστορικής αυθεντικότητας». Σύμφωνα με αυτό, οι εκτελεστές καλούνταν, πρώτον να επιλέξουν τον τρόπο προσέγγισης της μουσικής αυτής, και δεύτερον, εφόσον επιθυμούσαν να εκτελούν «ιστορικά», να ακολουθήσουν συγκεκριμένους κανόνες συμμόρφωσης με την παρτιτούρα και τις προθέσεις του συνθέτη προσπαθώντας ταυτόχρονα να είναι ιστορικά ενημερωμένοι.² Παρόλο όμως που οι υπέρμαχοι της ιστορικά ενημερωμένης ερμηνείας ξεκίνησαν με διαφορετική φιλοσοφία, πολλοί από αυτούς κατάφεραν στην πορεία να συνδεθούν σε πολύ μεγάλο βαθμό με το ιδεώδες της πιστότητας στο μουσικό έργο και κατ' επέκταση και σε άλλες παραμέτρους της ρομαντικής αισθητικής. Θεωρώντας έτσι πως μόνο μέσα από το αυθεντικό μουσικό κείμενο και τη μελέτη των αυθεντικών προθέσεων του σύνθετη μπορούν να προσεγγίσουν την ιδανική αναβίωση του παρελθόντος, διάλεξαν μια κατεύθυνση που αργά ή γρήγορα θα οδηγούσε σε αδιέξοδο. Πολύ αντιπροσωπευτική είναι η παρακάτω άποψη του μουσικολόγου Laurence Dreyfus, ο οποίος έχει σχολιάσει σχετικά:

¹ Karol Berger, *Contemplating Music Archaeology*, Journal of Musicology 13 (1995), σελ. 404.

² Bruce Haynes, *The End of Early Music: A Period History of Music for The Twenty-First Century*, Oxford University Press, 2007, σελ. 41, 44-46.

“με αφέλεια κάποιοι εμπιστεύτηκαν το «αλάνθαστο» των ιστορικών πηγών, με αποτέλεσμα να θεωρούν σωστές τις πιθανές παρερμηνείες τους. Ο φетиχισμός των αυθεντικών μουσικών κειμένων βέβαια οδήγησε και στη δημιουργία ορισμένων κανόνων, οι οποίοι «ως μυστικοί κώδικες» διασφαλίζουν, με την κατάλληλη γνώση πάντα, την ορθή εκτέλεση. Όπως ήταν αναμενόμενο, ακαδημαϊκοί και εκτελεστές δε θα ήθελαν τίποτα άλλο απ’ το να πάρουν στα χέρια τους τον κώδικα αυτόν ελπίζοντας να βρουν τις απαντήσεις, αλλά ανακαλύπτοντας ταυτόχρονα την τρομερή αλήθεια ότι οι κανόνες αυτοί δε λειτουργούν στα σύγχρονα όργανα και πολύ συχνά φαίνονται αντιφατικοί.”³

Ο μουσικολόγος και φιλόσοφος Richard Taruskin δε θα μπορούσε παρά να συμφωνήσει προσθέτοντας:

“Το πρόβλημα είναι πως (μέσω της ιστορικά ενημερωμένης ερμηνείας) έγινε αποδεκτή χωρίς κριτική η μεταρομαντική έννοια του έργου και συνδέθηκε αναχρονιστικά με το προρομαντικό ρεπερτόριο[...]Αυτό που βασικά προβληματίζει δεν είναι ο αναχρονισμός, αλλά η αβίαστη αποδοχή και η επιβολή του[...]Ενώ δηλαδή θα μπορούσαν οι ιστορικά ενημερωμένοι εκτελεστές να έχουν ανοίξει το δρόμο προς μια αληθινά δημιουργική ερμηνευτική πρακτική, προήγαγαν τη δυσκαμψία της δημιουργικότητας στο όνομα της μουσικής δεοντολογίας του «Musical Canon»”.⁴

Η αδυναμία των εκτελεστών λοιπόν να μπορούν να αφουγκραστούν τις ανάγκες της εποχής χωρίς να λαμβάνουν απαραίτητα υπ’ όψιν δευτερεύοντες παράγοντες ως προς την πρακτική εκτέλεσης, οδήγησε σε μια ιδιαίτερα μεγάλη ανάγκη επαναπροσδιορισμού της ιστορικής εκτέλεσης, κάτι που ουσιαστικά άρχισε να υφίσταται με την ταυτόχρονη ανάγκη επαναπροσδιορισμού και της Μουσικολογίας μετά τη δεκαετία του 1970. Βέβαια, η ανάγκη αυτή ξεπρόβαλλε την εποχή εκείνη και ως αποτέλεσμα της επιρροής της μεταμοντέρνας σκέψης σε σχέση με την πρακτική εκτέλεσης, του ρόλου του έργου και των συντελεστών του, απορρίπτοντας πολλά κατεστημένα πρότυπα του ρομαντισμού και του μοντερνισμού. Το 1977 ο Γερμανός φιλόσοφος Carl Dahlhaus πρότεινε να μην εστιάζει η ιστορία μόνο στους μορφολογικούς και στιλιστικούς κανόνες της τέχνης, αλλά και στις πολιτισμικές συνθήκες που διαμορφώνουν τις παραμέτρους της.⁵ Η στροφή αυτή της ιστορικότητας από ένα πεδίο όπου ο ιστορικός μουσικολόγος αποτελεί έναν παθητικό παρατηρητή παρελθοντικών αντικειμένων και

³ Laurence Dreyfus, *Early Music Defended against its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century*, The Musical Quarterly, vol. LXIX, No 3, Summer, 1983, σελ.312,318-319.

⁴ Richard Taruskin, *Text and Act: Essays on Music and Performance*, Oxford University Press, Oxford and London, 1995,σελ. 13.,

“Musical Canon” : οι λεγόμενοι «μουσικοί κανόνες» ως προϊόν του 19^{ου} αιώνα, που παγιώθηκαν ως πρότυπα μουσικής εκτέλεσης και συμπεριφοράς

⁵ Vincent Duckles, Jann Pasler, “Musicology”, Grove MusicOnline, ed.L. Macy (Accessed 10 March 2010), <http://www.grovemusic.com>

γεγονότων, οδήγησε σε δύο πολύ σημαντικές δομικές αλλαγές: στη δημιουργία μιας ισότιμης σχέσης του ιστορικού και του ιστορικού αντικειμένου⁶ και την εισχώρηση πολιτικών, κοινωνικών και πολιτισμικών παραμέτρων στην ιστορική έρευνα.⁷ Αυτό που ουσιαστικά συντελέστηκε ήταν η αναθεώρηση πολλών παγιωμένων αντιλήψεων περί ιστορικότητας και ιστορικής εκτέλεσης μέσα από μια πιο σύγχρονη μουσική φιλοσοφία που να είναι σύμφωνη με την εποχή, κάτι που οδήγησε σε αυτό που ονομάστηκε το 1990 «Νέα Μουσικολογία».

Μέσα σ' αυτό το κλίμα, δύο πολλά υποσχόμενοι αμερικανοί μουσικολόγοι στην προσπάθεια αναζήτησης καινούργιων τρόπων προσέγγισης του ζητήματος της αναβίωσης της παλαιάς μουσικής, αλλά και της ιστορικής αυθεντικότητας, άνοιξαν το δρόμο προς μια πιο κοινωνικά, κριτικά και φιλοσοφικά ενημερωμένη έρευνα. Ο Joseph Kerman με την «Ιστορικά Ενημερωμένη Κριτική» («Historically Informed Criticism») και ο Leo Treitler με την «Κριτικά Κλίνουσα Ιστοριογραφία» («Critically Inclined Historiography»), μαζί βέβαια με τη βοήθεια της μεθοδολογίας και άλλων επιστημών, κυρίως της Φιλοσοφίας, της Κοινωνικής Ιστορίας, της Ανθρωπολογίας και της Εθνομουσικολογίας, έβαλαν τις βάσεις για τη δημιουργία της «Νέας Μουσικολογίας».⁸ Παρόλο που η επιστήμη της Μουσικολογίας δεν κατάφερε να συνεργαστεί πάντα αρμονικά με την ιστορική εκτέλεση, από τη στιγμή που για αρκετά χρόνια στήριζε τα στιλιστικά πρότυπα της ρομαντικής και μοντέρνας μουσικής αλλοιώνοντας της αντίληψή τους για την προκλασική μουσική, εντούτοις εδώ και μερικές δεκαετίες δείχνουν να είναι πολύ στενά συνδεδεμένες διαφέροντας όμως σε ένα θεμελιακό σημείο. Ενώ η πρακτική εκτέλεση συμπεριλαμβάνει την ανάπλαση της αντίστοιχης πρακτικής του παρελθόντος, η Μουσικολογία ασχολείται μόνο με όσα μπορεί να αποδείξει σε σχέση με το παρελθόν. Στην περίπτωση λοιπόν που το παρελθόν δεν μπορεί να δώσει μια πλήρη εικόνα, η Μουσικολογία από τη μια πλευρά υιοθετώντας μια θετικιστική στάση πιστεύοντας μόνο σε ότι μπορεί να δει και να ακούσει, φαίνεται να σηκώνει τα χέρια της ψηλά, αφήνοντας από την άλλη στον εκτελεστή το δύσκολο του εγχειρήματος, να ψάξει δηλαδή ή να υποθέσει τα χαμένα κομμάτια του πάζλ.⁹ Ωστόσο, μετά το 1990, τα πράγματα δείχνουν να παίρνουν μια

⁶ Μία θέση που υιοθετήθηκε πολύ γρήγορα από την Αμερικανική Μουσικολογία τη δεκαετία του 1980 και υποστηρίχθηκε ιδιαίτερα από ιστορικούς, φιλοσόφους και μουσικολόγους, όπως τον Leo Treitler, τον Richard Taruskin και την Lydia Goehr. [βλ. Jann Pasler: "Postmodernism", Grove Music Online, ed.L. Macy (Accessed 10 March 2010), <http://www.grovemusic.com>]

⁷ Μία άποψη που υποστηρίχθηκε έντονα από το γερμανό κοινωνιολόγο Theodor Adorno και επηρέασε την αμερικανική μουσικολογική έρευνα στα τέλη του 1970.(βλ. ό.π.)

⁸ Βλ. ό.π.

⁹ Dreyfus, *Early Music Defended against its Devotees*, σελ. 128.

διαφορετική, αλλά ταυτόχρονα πολύ ενδιαφέρουσα και ενθαρρυντική κατεύθυνση μέσα από την οποία τα προβλήματα της ιστορικής εκτέλεσης θα αναζητήσουν νέες διεξόδους κάτω από το ανανεωμένο πλέον πεδίο της Κριτικής Μουσικολογίας. Μία νέα εποχή σηματοδοτείται για τη δυτική ακαδημαϊκή μουσική: μία εποχή πιο φιλελεύθερη, πιο αντισυμβατική και πιο ανθρωποκεντρική δημιουργώντας τις προϋποθέσεις που θα έκαναν τη Μουσικολογία ή τη Νέα Μουσικολογία πια, αντιφορμαλιστική, εκλεκτική και επιλεκτικά πλουραλιστική.

1.2 Προσδιορίζοντας την παλαιά μουσική

Όταν τίθεται το ερώτημα «τι είναι παλαιά μουσική», αντιλαμβάνεται κανείς πως όρος αυτός σήμαινε πάντα διαφορετικά πράγματα σε διαφορετικές περιόδους της ιστορίας. Ο όρος «ancient music» έκανε την εμφάνισή του το 1690 στην Αγγλία και εγκαθιδρύθηκε στα τέλη της δεκαετίας του 1720 μαζί με την ταυτόχρονη χρήση των όρων «style antique» («παλαιό στυλ») και «prima pratica» («πρώιμη πρακτική») σε σχέση με την εκτέλεση παλαιότερης μουσικής. Ενώ κάποιοι συγγραφείς χρησιμοποιούσαν τον όρο αυτόν για να περιγράψουν τη μουσική της αρχαιότητας, ουσιαστικά κατέληξε ο ίδιος να προσδιορίζει τη μουσική του 17^{ου} αιώνα και των αρχών του 18^{ου}. Η συχνή αλλαγή του ονόματος της «Academy of Vocal Music» («Ακαδημία Φωνητικής Μουσικής») σε «Academy of Ancient Music» («Ακαδημία Παλαιάς Μουσικής») το 1731 στην Αγγλία και σε «Concert of Ancient Music» το 1786, δείχνει την ανάγκη συνεχούς επαναπροσδιορισμού των στόχων της.¹⁰ Προχωρώντας όμως στη Ρομαντική εποχή, η παλαιά μουσική γινόταν αντιληπτή ως μουσική της όψιμης Αναγέννησης και του Μπαρόκ, από τον Isaac, τον Praetorius και τον Schütz έως τον Händel και τον Bach. Θα πρέπει να σημειωθεί βέβαια, πως ο τρόπος με τον οποίο αναγεννιούνταν μέχρι τότε τα έργα, δεν ήταν συνειδητός, εφόσον στόχος δεν ήταν αυτή καθ' αυτή η αναγέννηση του έργου, αλλά η σύνδεσή του με την εκάστοτε μουσική συγκυρία, κάτι που άλλαξε με την αναβίωση της μουσικής του J. S. Bach στα τέλη της δεκαετίας του 1820.

Αρκετοί επιλέγουν λοιπόν να καθορίζουν ως πρώτο ρεύμα αναβίωσης της παλαιάς μουσικής την εκτέλεση των «Κατά Ματθαίον Παθών» του Bach από τον 20χρονο τότε F. B. Mendelssohn στις 11 Μαρτίου του 1829¹¹ στην

¹⁰ William Weber, "The History of Musical Canon", in Nicholas Cook & Mark Everist, *Rethinking Music*, Oxford University Press, Oxford & New York, 1995, σελ. 345-346.

¹¹ Πρόσφατη έρευνα του J. Rifkin και άλλων υποστήριξε πως η πρεμιέρα των «Κατά Ματθαίον Παθών» πραγματοποιήθηκε δύο χρόνια νωρίτερα, το 1827 (βλ. Bernard Sherman, *Performing Bach's St. Matthew Passion*, Early Music America, Fall, 2001)

Ακαδημία Τραγουδιού («Singakademie») στο Βερολίνο. Για πρώτη φορά λοιπόν στην ιστορία της εκτελεστικής πρακτικής της δυτικής μουσικής, υπήρξε μία τόσο άμεση και ευρεία διάδοση στην υπόλοιπη σύγχρονη ζωή ενός μουσικού έργου, του οποίου η γέννηση ανήκε στο μακρινό παρελθόν. Έως τότε βέβαια, είχε ήδη καλλιεργηθεί το έδαφος για την «επίσημη πρεμιέρα» του έργου του Bach· μέχρι το 1802 είχε εκδοθεί η βιογραφία του από τον N. Forkel βοηθώντας τον Γερμανό κάντορα από τη Λειψία να γίνει ευρέως γνωστός στους μουσικούς κύκλους και να θεοποιηθεί από τον ίδιο τον Mendelssohn και του σύγχρονούς του. Έτσι λοιπόν, τα «Κατά Ματθαίον Πάθη», ως δημιουργήματα ενός συνθέτη που στην εποχή του αναγνωρίστηκε ελάχιστα παρά μόνο ως οργανίστας, αποτέλεσαν την πρώτη μεγάλη μουσική «ανασκαφή» σε έναν αιώνα που από τις αρχές του είχε χαρακτηριστεί ως «αιώνας της μουσικής αρχαιολογίας» δίνοντας την ώθηση σε πολλούς ρομαντικούς συνθέτες να «ανασκάψουν» πολύτιμους μουσικούς θησαυρούς. Οι ενέργειες πολλών όμως κατά τις αρχές του 1800 για την αναβίωση του Bach και άλλων παλαιών συνθετών μόνο ξαφνική δεν ήταν· αρκετές προσπάθειες αναβίωσης πραγματοποιήθηκαν και πριν, αλλά ουσιαστικά η κίνηση του Mendelssohn να μεταφέρει τη μουσική του Bach από τα αριστοκρατικά σαλόνια στο ευρύ κοινό, ήταν εκείνη που άλλαξε για πάντα την αντίληψη και την αντιμετώπιση της μουσικής γενικότερα ανοίγοντας τις πόρτες σε έναν καινούργιο μουσικό κόσμο.

Ενώ λοιπόν ο πιο συνειδητός τρόπος αναβίωσης κατά τον 19^ο αιώνα περιοριζόταν στο αναγεννησιακό και μπαρόκ ρεπερτόριο, κατά τα τέλη του ίδιου και τις αρχές του 20ού, τα πλαίσια της παλαιάς μουσικής διευρύνονται προς τα πίσω, μέχρι και τη μεσαιωνική εποχή, μέσω του Richard Terry και του Edmund Fellowes στη Αγγλία. Σε αντίθετη χρονική κατεύθυνση στράφηκε κατά τη δεκαετία του 1980 το φιλόδοξο εγχείρημα των Christopher Hogwood, Jaap Schröder και Neal Jaslaw μέσω της ορχήστρας «Academy of Ancient Music», το οποίο και έθεσε την αναβίωση της παλαιάς μουσικής σε νέα βάση, βαφτίζοντας ακόμα και έργα των τελών του 18^{ου} αιώνα, ολόκληρου του 19^{ου} και των αρχών του 20ού¹² ως «παλαιά».¹³ Φτάνοντας στο σήμερα, μετά από δύο αιώνες αρκετών ιστορικών ρευμάτων, παρατηρείται μία ακόμα μεγαλύτερη διεύρυνση του όρου της παλαιάς μουσικής τόσο σε ιστορικό όσο και σε φιλοσοφικό επίπεδο. Υπάρχει η εκδοχή, η οποία υποστηρίζεται από το Βρετανό μουσικολόγο Robert Donington στο βιβλίο του «*The Interpretation of Early Music*», όπου

¹² Από τις κλασικές σονάτες και συμφωνίες του Mozart και του Beethoven μέχρι τα συμφωνικά έργα των Brahms, Wagner και Elgar και τη μουσική των Franck, Rachmaninof και Gershwin.

¹³ Harry Haskell, *The Early Music Revival: A History*, Dover Publications, inc, Mineola and New York, 1996, σελ. 13-15, 36-37, 189.

περιγράφει ως παλαιά μουσική οποιαδήποτε μουσική έχει μια διακοπτόμενη ερμηνευτική παράδοση. Μια παρεμφερής, αλλά πιο αναλυτική άποψη, ορίζει ως παλαιά μουσική ένα πολύ ευρύ φάσμα μουσικού υλικού που μπορεί να εκτείνεται από τους αρχαίους ελληνικούς ύμνους έως και τη μουσική του Broadway, με την προϋπόθεση βέβαια η μουσική αυτή να αναβιώνει ή να αναπλάθεται σύμφωνα με το ιστορικά κατάλληλο στυλ της εκάστοτε εποχής, με βάση τα σωζόμενα γραπτά και μουσικά όργανα ή και άλλες μουσικές πηγές.¹⁴

Πολύ ενδιαφέρουσα όμως φαίνεται να είναι και η άποψη του Dreyfus, ο οποίος υποστηρίζει πως η παλαιά μουσική σίγουρα δεν είναι απλά μια ομάδα από μουσικά αντικείμενα που περιλαμβάνουν το παλαιό ρεπερτόριο της ευρωπαϊκής μουσικής, αλλά ένα ρεύμα των τελών του 20^{ού} αιώνα που αναφέρεται πρώτα στους ανθρώπους και μετέπειτα σε αντικείμενα. Κατηγοριοποιώντας λοιπόν, σύμφωνα με τα παραπάνω, τα άτομα αυτά που συνδέονται με την παλαιά μουσική, καταλήγει κανείς σε μια μεγάλη μουσική αλυσίδα που ξεκινά πρώτα απ' όλα με τους μουσικούς εκτελεστές (επαγγελματίες και ερασιτέχνες), τους καθηγητές και τους ακαδημαϊκούς, κυρίως μουσικολόγους, φιλοσόφους, αλλά και διανοούμενους. Ακολουθούν εκείνοι που ασχολούνται με επαγγέλματα που στηρίζουν, αλλά και στηρίζονται από μουσικό αυτό είδος, όπως οι κατασκευαστές οργάνων, οι μουσικοί εκδότες, οι μουσικοκριτικοί περιοδικών παλαιάς μουσικής και βέβαια οι μουσικοί παραγωγοί δισκογραφικών εταιρειών. Ολοκληρώνοντας την αλυσίδα αυτή, καταλήγει κανείς στους δέκτες του ρεύματος αυτού, δηλαδή τους καταναλωτές και το μουσικό κοινό που συγκεντρώνονται κυρίως στη δυτική Ευρώπη και τη Βόρειο Αμερική.

Αρκετά σημαντικό ρόλο όμως παίζουν και τα αντικείμενα, τα εργαλεία δηλαδή που συνιστούν την εκτέλεση της παλαιάς μουσικής. Πρώτα απ' όλα, αναφέρεται κανείς στα παλαιά ή αυθεντικά μουσικά όργανα (είτε σωζόμενα είτε ανακατασκευασμένα), όπως βιολιά, βιόλες, λαούτα, τσέμπλα, εκκλησιαστικά όργανα και πλήθος πνευστών και κρουστών τα οποία συνηθίζεται να αποκαλούνται και «όργανα εποχής» («period instruments»)¹⁵. Συνεχίζοντας στις επόμενες προσεγγίσεις στην αυθεντικής εκτέλεση της παλαιάς μουσικής, συναντιούνται δύο παράγοντες που συνδέονται άμεσα ή και έμμεσα με τη χρήση οργάνων εποχής: τη χρήση των τεχνικών εκτέλεσης της εποχής του συνθέτη και την εκτέλεση που βασίζεται σε αυθεντικές πηγές του συγκεκριμένου έργου ή της συγκεκριμένης εποχής. Ένα βασικό γεγονός παραμένει αναπόφευκτο είτε υποστηρίζει κανείς την προσέγγιση της αυθεντικότητας σε σχέση με τους παραπάνω παράγοντες

¹⁴ Βλ. ό. π., σελ. 9.

¹⁵ Βλ. Παράρτημα, σελ. 81-82.

είτε όχι· γνωρίζοντας περισσότερα για τις συνθήκες γύρω από τη δημιουργία ενός μουσικού κομματιού οδηγείται κάποιος σε μεγαλύτερη κατανόησή του. Μαρτυρίες και πηγές τεχνικής εκτέλεσης της οργανικής και φωνητικής μουσικής δίνουν πρόσβαση σε εξειδικευμένα μουσικά ζητήματα της εποχής ως προς το στυλ, την τεχνική παιξίματος, το αρμονικό υπόβαθρο, την ενορχήστρωση και πολλά άλλα. Ειδικά στην περίπτωση προσέγγισης της μουσικής που είναι αρκετά παλαιά, όπως η Μεσαιωνική και η πρώιμη Αναγεννησιακή, κάποιες σύγχρονες απόψεις για το πώς πρέπει να εκτελείται, είναι αρκετά διαφορετικές από αυτές που περιγράφονται σε ιστορικές πραγματείες.¹⁶ Παρόλο που τελικά ο εκτελεστής κάνει την επιλογή του ως προς το πώς θα προσεγγίσει σήμερα τη μουσική του παρελθόντος, κατανοώντας αυτές τις διαφορές σε σχέση με την αντίληψη της μουσικής εκτέλεσης σήμερα με τότε, μπορεί να οδηγηθεί σε μια πιο τεκμηριωμένη απόφαση, ακόμα και αν επιλέξει να χρησιμοποιήσει σύγχρονα μουσικά όργανα.

Ξαναγυρνώντας όμως στη χρήση των τεχνικών εκτέλεσης της παλαιάς μουσικής, γίνεται αντιληπτό πως οι τεχνικές αυτές διαφέρουν από εποχή σε εποχή, κάτι το οποίο οφείλεται τόσο στην εξέλιξη των μουσικών οργάνων όσο και στην ολοένα και πιο αναλυτική και πολύπλοκη σημειογραφία. Κατά τη διάρκεια του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης τα πλαίσια της μουσικής γραφής και εκτέλεσης, παρόλη την έλλειψη μελωδικής, αρμονικής, ρυθμικής και ενορχηστρωτικής ποικιλίας σε σχέση με το Μπαρόκ, δίνουν την εντύπωση μιας πιο απλής ερμηνευτικής προσέγγισης. Το βασικά εκκλησιαστικό και αυστηρά αντιιστικτικό ύφος της εποχής βέβαια περιορίζει εκφραστικά το μουσικό εκτελεστή, κάτι που αρχίζει να αλλάζει τον 17^ο αιώνα. Με την εμφάνιση λοιπόν του μειζονοελάσσονος συστήματος, της ανεξάρτητης χρήσης του ενάριθμου μπάσου, της θεωρίας των συναισθημάτων και της εισαγωγής εννοιών ρυθμικής αγωγής, του νέου μετρικού συστήματος, της αρχής *concertante*, της μονωδίας και της όπερας, αλλάζουν πολλά στον τρόπο μουσικής σκέψης, αντίληψης, σύνθεσης και εκτέλεσης στην εποχή Μπαρόκ.¹⁷ Κάποια αντιπροσωπευτικά συγγράμματα¹⁸ της εποχής ως προς τις τεχνικές εκτέλεσης αλλά και της θεωρίας της μουσικής προσφέρουν σήμερα πολύτιμες πληροφορίες προς ανάλυση σε μουσικολόγους και μουσικούς εκτελεστές: για τα μουσικά όργανα, αλλά κυρίως για θέματα μουσικής εκτέλεσης, όπως είναι το φραζάρισμα, η άρθρωση, η χρήση του δοξαριού, η χρήση του *basso*

¹⁶ Todd McComb, *What is Early Music*, Early Music Faq, July 1999, σελ. 3-4, <http://www.medieval.org/emfaq/misc/whatis.htm>, (Accessed 17 May 2010)

¹⁷ Ulrich Michels, *Ατλας της Μουσικής*, Τόμος II, μτφρ. επίμ. Ι.Ε.Μ.Α., σελ. 305, 307, 309.

¹⁸ Βλ. παράρτημα, σελ. 83.

continuo, το μετρικό σύστημα, το vibrato, τα στολίδια και ο διανθισμός ως προς τον ιταλικό, γερμανικό και γαλλικό τρόπο, το tempo, η ρυθμική αγωγή, η μελωδική γραμμή, ο αυτοσχεδιασμός και το κούρδισμα.¹⁹

Μετά τη χρήση των ιστορικών οργάνων ακολουθεί η ίδια η μουσική: πληθώρα εγχειριδίων και παρτιτούρων (από τις λειτουργικές ψαλμωδίες του Μεσαίωνα μέχρι και τις κλασικές συμφωνίες του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα) καταλήγοντας βέβαια στα εργαλεία-κλειδιά που οδηγούν στη ιστορική ανάπλαση, όπως διδακτικές πραγματείες, αρχεία εγγράφων, εικονογραφικά και σημειογραφικά τεκμήρια, οι πηγές δηλαδή που αποτελούν τη βάση της πρακτικής εκτέλεσης.²⁰ Εκτός όμως από τα σωζόμενα συγγράμματα, σχετιζόμενα κυρίως με τεχνικές μουσικής εκτέλεσης, υπάρχουν και διάφορες άλλες πηγές που βοηθούν στην ανακατασκευή του παρελθόντος, δίνοντας πολλές πληροφορίες για τις ιστορικές, κοινωνικές, πολιτικές και καλλιτεχνικές συνθήκες της εποχής και βέβαια κατ' επέκταση για τις συνθήκες σύνθεσης και εκτέλεσης της μουσικής τότε. Υπάρχουν λοιπόν εικονογραφικές πηγές (αγάλματα, πίνακες, γκραβούρες, φωτογραφίες ή και φιλμ²¹ και εικόνες σε εφημερίδες) που αποκαλύπτουν πολύ χρήσιμα στοιχεία για τις τεχνικές εκτέλεσης, τις στάσεις του σώματος, την αμφίεση, τις συνθήκες εκτέλεσης της μουσικής σε σχέση με το χώρο και το κοινό, την ενορχήστρωση και τη διάρθρωση ενός μουσικού συνόλου, την τοποθέτηση της ορχήστρας και της χορωδίας και την παρουσία ή την απουσία μαέστρου. Πολύ χαρακτηριστικό είναι το σχόλιο του Howard Mayer Brown πάνω σ' αυτό:

“Οι εικόνες του παρελθόντος όχι μόνο μας βοηθούν να εξηγήσουμε τη θέση της μουσικής εκτέλεσης στην κοινωνία, αλλά επίσης αποκαλύπτουν χαρακτηριστικούς τρόπους με τους οποίους μουσικά θέματα χρησιμοποιούνταν συμβολικά ή αλληγορικά και πώς η μουσική χρησιμοποιούνταν για να φωτίσει μυθικά, φιλοσοφικά, θεολογικά ή εκπαιδευτικά δόγματα μιας εποχής”.²²

Πολλές πληροφορίες βέβαια, σε σχέση με την τεχνική, την ερμηνεία και το στυλ προσφέρουν σωζόμενα όργανα εποχής από δημόσιες ή και ιδιωτικές συλλογές κυρίως του 19^{ου} αιώνα. Κάποια από τις πιο παλιές και αντιπροσωπευτικές συλλογές είναι αυτή της «Gesellschaft der Musikfreunde» στη Βιέννη, η οποία άρχισε να υφίσταται από το 1824. Ακολουθεί η συλλογή του Louis Clapisson στο κονσερβατόριο του Παρισιού το 1864 και η δημιουργία του μουσείου του κονσερβατόριου των Βρυξελλών

¹⁹ Jean-Claude Veilhan, *The Rules of Musical Interpretation in the Baroque Era*, Alphonse Leduc, Paris, 1977.

²⁰ Dreyfus, *Early Music Defended against its Devotees*, σελ. 298-299.

²¹ φωτογραφίες και φιλμ σε πιο σύγχρονη εποχή.

²² Howard Mayer Brown in *The New Grove*, vol.IX, σελ.17, art. “Iconography”.

από ιδιωτικές συλλογές μουσικών οργάνων του Francois-Joseph Fétis, του Victor-Charles Mahillon και άλλων το 1870.²³ Επίσης, πολύ αξιόλογα στοιχεία προκύπτουν από διάφορες συγγραφικές πηγές, όπως εβδομαδιαία ή μηνιαία περιοδικά, καθημερινές εφημερίδες, ημερολόγια και γράμματα συνθετών και εκτελεστών της εποχής και αυτοβιογραφίες. Μουσικά άρθρα γνωστών εφημερίδων και περιοδικών του 18^{ου} αιώνα, όπως το παρισινό «*Journal de Musique*», και το γερμανικό «*Allgemeine musikalische Zeitung*», καθώς και του 19^{ου}, όπως το γερμανικό «*Berliner allgemeine musikalische Zeitung*» και το γαλλικό «*Revue Musicale*» του Fétis, το «*Neue Zeitschrift für Musik*» του Schumann, τα αγγλικά «*The musical world*» και το «*Musical Times*» και το ιταλικό «*Gazzetta musicale*», περιέχουν πολλά βοηθητικά στοιχεία κατανόησης του μουσικού κόσμου τότε. Στην περίπτωση όμως κάποιων συνθετών, όπως ο C. P. E. Bach, ο Gluck, ο Haydn, ο Beethoven και ο Mozart, η σωζόμενη αλληλογραφία τους επιτρέπει τη διεύθυνση σε διάφορες πηγές του χαρακτήρα τους αποκαλύπτοντας πιο προσωπικές μουσικές τους σκέψεις. Παραπλήσιες πηγές αποτελούν επίσης και διάφορες αυτοβιογραφίες όπως του Spohr, του Dittersdorf, του Berlioz και του Wagner, ταξιδιωτικά ημερολόγια και μνημόνια επιφανών μουσικών εκτελεστών που παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον και πλήθος απόψεων περί πρακτικής της μουσικής εκτέλεσης. Τέλος, σημαντικά και διάσημα λεξικά της εποχής, εκδόσεις που συμπεριλαμβάνουν καλλιτεχνικά δρώμενα της εποχής στην πόλη και στην περιφέρεια καθώς και προγράμματα συναυλιών ολοκληρώνουν τη λίστα των πηγών γύρω από την εκτέλεση της παλαιάς μουσικής.²⁴

Ένα από τα βασικά ερωτήματα που έχει απασχολήσει τις τελευταίες δεκαετίες τη μουσικολογική έρευνα σε σχέση με την αντίληψη της παλαιάς μουσικής, αφορά τα ιστορικά της πλαίσια και πώς θα πρέπει αυτά να καθορίζονται, από τη στιγμή που πλέον το φάσμα της έχει διευρυνθεί από την αρχαιότητα έως και τις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Σύμφωνα λοιπόν με τον Dahlhaus, η διαφοροποίηση μεταξύ της παλαιάς μουσικής και του υπόλοιπου ρεπερτορίου της δυτικής μουσικής δεν αναφέρεται τόσο σε χρονολογική παράμετρο:

“η παράδοση προϋποθέτει αδιάκοπη συνέχεια[...]η αναβίωση από την άλλη μεριά, είναι μια προσπάθεια να ανακτηθεί η επαφή με την παράδοση η οποία έχει διακοπεί ή έχει ατροφήσει[...]και αυτό είναι το

²⁴ Colin Lawson and Robin Stowell, *The Historical Performance of Music An Introduction*, Cambridge University Press, 1999, σελ. 18, 21-22

στοιχείο της ανακατασκευής, όχι η απόσταση του χρόνου, που προσδιορίζει αν ένα έργο θεωρείται ή όχι «παλαιά μουσική».²⁵

Σύμφωνα με το «*The New Grove Dictionary of Musical Instruments*» άλλωστε,

“υπάρχει μια θεμελιώδης διαφορά μεταξύ της μελέτης της πρακτικής εκτέλεσης πριν το 1750 και τη μελέτη της μετά τη χρονολογία αυτή[...]αντίθετα με τη μουσική του Machaut ή του Monteverdi, το ρεπερτόριο από τον Haydn μέχρι τον Elliot Carter έχει εκτελεστεί αδιάκοπα από την ύπαρξη του (έως σήμερα)”.²⁶

Γίνεται ξεκάθαρο λοιπόν, ότι τα πλαίσια της παλαιάς μουσικής δεν καθορίζονται με βάση την αυθαίρετη επιλογή μιας συγκεκριμένης χρονολογίας, αλλά με βάση τη συνεχή ή μη συνεχή ερμηνευτική της εκτέλεση ανά τις μουσικές περιόδους.

1.3 Ο προβληματικός όρος «αυθεντικότητα»

Η ιδέα που συνδέει τις δύο μεριές της παλαιάς μουσικής, τους ανθρώπους και τα αντικείμενα, είναι η «αυθεντικότητα».²⁷ Ο όρος αυτός, παρόλο που έχει σταματήσει να χρησιμοποιείται ήδη από τις αρχές του 1990,²⁸ πρωτοεμφανίστηκε το 1915 από τον Arnold Dolmetsch στο βιβλίο του «*The Interpretation of the music of the XVIIth and XVIIIth centuries*»²⁹ και σχετίζεται με έννοιες της μουσικής εκτέλεσης («musical performance»). Πιο συγκεκριμένα, ο Dolmetsch αναφέρεται στην «αυθεντική αναβίωση ιστορικών χορών» στο πλαίσιο αναβίωσης της παλαιάς μουσικής.³⁰ Τα τελευταία χρόνια όμως, φαίνεται να προβληματίζει έντονα η χρήση των όρων «αυθεντικός» και «αυθεντικότητα» κυρίως λόγω της σύνδεσής τους με τον τομέα της εκτέλεσης της παλαιάς μουσικής. Κατά το πρώτο μισό του 20ού αιώνα η λέξη «αυθεντικός» («authentic») χρησιμοποιούνταν πολύ

²⁵ Carl Dahlhaus, *Foundations of Music History*, (*Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln, 1977), trans. J. B. Robinson, Cambridge, 1983, p.67.

²⁶ Peter Walls, *History, Imagination and the Performance of Music*, The Boydell Press, Woodbridge, 2003, σελ. 113.

²⁷ Dreyfus, *Early Music Defended against its Devotees*, σελ. 299.

²⁸ Βλ. John Butt: “Authenticity”, *Grove Music Online* ed. L. Macy (Accessed 23 August 2010), <http://www.grovemusic.com>].

²⁹ Βλ. Harry Haskell: “Early Music”, *Grove Music Online* ed. L. Macy (Accessed 23 August 2010), <http://www.grovemusic.com>].

³⁰ Arnold Dolmetsch, *The interpretation of the music of the XVIIth and XVIIIth centuries revealed by contemporary evidence*, London, 1915, repr. Seattle, 1969, σελ. 44

λιγότερο σε σχέση με την ερμηνεία της παλαιάς μουσικής. Παρόλο που ο Harry Haskell θεωρεί πως η εισαγωγή του όρου έγινε από τον Dolmetsch, όπως προαναφέρθηκε, ο Peter Walls δείχνει να έχει διαφορετική άποψη υποστηρίζοντας πως ο όρος αυτός δεν αναφέρεται ούτε στο βιβλίο του Dolmetsch, αλλά ούτε και του Schering³¹ για τις πρακτικές εκτέλεσης της παλαιάς μουσικής, θεωρώντας ίσως στην πρώτη περίπτωση αρκετά έμμεση τη χρήση του όρου «αυθεντικός» σε σχέση με την αναβίωση της μουσικής αυτής.³² Λίγο αργότερα, ακόμα και ο Thurston Dart χρησιμοποιεί τον όρο περιστασιακά και πάντα με σχετική έννοια. Συγκεκριμένα αναφέρει στο βιβλίο του περί μουσικής εκτέλεσης:

“Η μεσαιωνική μουσική[...]δεν μπορεί να αναβιωθεί με την ίδια αυθεντικότητα που θα μπορούσε να χαρακτηρίζει μπαρόκ εκτελέσεις”³³.

Όπως φαίνεται όμως η λέξη αυτή άρχισε να χρησιμοποιείται σε πολύ ευρύ επίπεδο από το 1960 και μετά σε μια περίοδο όπου η ιστορική εκτέλεση είχε φτάσει να είναι ιδιαίτερα δημοφιλής. Ο Robert Donington για παράδειγμα, αναφέρει στο βιβλίο του για την ερμηνεία της παλαιάς μουσικής τον όρο «historical authenticity».³⁴ Στην ευρεία διάδοση του όρου βέβαια, βοήθησε όχι μόνο η χρήση των ιστορικών οργάνων που προσέλκυσε έντονο ενδιαφέρον, αλλά και η εμπλοκή των Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης, ειδικά του ραδιοφώνου και των εξειδικευμένα μουσικών περιοδικών, μέσα από των οποίων οι μουσικοκριτικοί «εκπαίδευαν» τους ακροατές και τους αναγνώστες αντίστοιχα για τα θέματα της ιστορικής εκτέλεσης. Ειδικά μετά τη δεκαετία του 1980 οι δισκογραφικές εταιρείες στην προσπάθειά τους να προσελκύσουν όλο και μεγαλύτερο αγοραστικό κοινό, ξεκίνησαν να διαφημίζουν το μουσικό τους προϊόν με «ετικέτες» που παρέπεμπαν σε θέματα «αυθεντικότητας». Για παράδειγμα, η διαφήμιση ενός δίσκου, μιας κασέτας και αργότερα ενός Compact Disc, στηρίζονταν συνήθως σε δύο βασικές παραμέτρους: πρώτον στο αν η εκτέλεση του έργου πραγματοποιούνταν με όργανα κατασκευασμένα σύμφωνα με τα πρότυπα της τότε εποχής ή ακόμα καλύτερα με αυθεντικά παλαιά όργανα και δεύτερον αν η εκτέλεση βασιζόταν στην πρωτότυπη έκδοση ή ακόμα καλύτερα στο αυθεντικό χειρόγραφο του ίδιου του συνθέτη. Όλες αυτές οι εμπλοκές λοιπόν στον τομέα της ιστορικής εκτέλεσης είχαν ως αποτέλεσμα να παγιωθούν φράσεις, όπως «historical authenticity» («ιστορική αυθεντικότητα») και «authentic performance movement» («κίνημα της ιστορικής αυθεντικότητας»).

³¹ Πρόκειται για το βιβλίο *Aufführungspraxis alter Musik* (Leipzig, 1931) του Arnold Schering.

³² Walls, *History, Imagination and the Performance of Music*, σελ. 122.

³³ Thurston Dart, *The Interpretation of Music*, London, 1954, σελ. 16.

³⁴ Robert Donington, *The Interpretation of Early Music*, London, 1963, σελ. 37.

Ο Nikolaus Harnoncourt, από τους πρωτεργάτες της ιστορικά ενημερωμένης ερμηνείας δείχνει να αποστασιοποιείται από τους όρους «authentic» και «authenticity», οι οποίοι μετά το 1980 άρχισαν να φαίνονται προβληματικοί. Η αναθεώρηση στερεότυπων αντιλήψεων περί «αυθεντικότητας» έθεσε σε σκέψη το κατά πόσον οι όροι αυτοί μπορούσαν να εκφράσουν ή να προωθήσουν μια πιο σύγχρονη μουσική σκέψη. Τη χρονιά αυτή, το «New Grove» («*The New Grove Dictionary*») αρχίζει να τοποθετεί εισαγωγικά στους όρους αυτούς αμφισβητώντας τη χρήση τους σε σχέση με την ιστορική εκτέλεση και υπογραμμίζοντας την εισαγωγή τους στον τομέα της ευρύτερης μουσικής πρακτικής, ως «"αυθεντικό" στυλ του εκτελεστή». Πέντε χρόνια αργότερα, μέσα από το περιοδικό «*Early Music*», αξιολογοί μουσικολόγοι, όπως οι Joseph Kerman, Garry Tomlinson, Daniel Leech Wilkinson, Richard Taruskin και άλλοι, απορρίπτουν τον όρο³⁵ φέρνοντας στο προσκήνιο νέους μουσικούς όρους πιο «ανοιχτούς» και ευέλικτους, όπως «historically informed» και «historically aware». Για την ακρίβεια, κατά τη δεκαετία αυτή, ενώ ο όρος «historically aware» («ιστορικά ενήμερος») χρησιμοποιείται από την «Αμερικανική Μουσικολογική Εταιρεία» («*American Musicological Society*»), την ίδια περίοδο εισάγεται ο όρος «historically accurate» («ιστορικά ακριβής») για τη μουσική πριν το 1800, ενώ το 1987 σε μουσικολογική διάλεξη στο Όμπερλιν ακούγεται για πρώτη φορά ο όρος «historically informed» («ιστορικά ενημερωμένος»)³⁶. Παρ'όλα αυτά, ακόμα και αυτοί οι όροι στην πορεία άρχισαν να αμφισβητούνται δημιουργώντας πολλές φορές διαμάχη μεταξύ μουσικολόγων, κριτικών, φιλοσόφων και εκτελεστών.

Μέχρι τη δεκαετία του 1990, ο Taruskin έχει ήδη προσπαθήσει να αποβάλει την «ετικέτα» του όρου «authenticity» από το κίνημα, θεωρώντας πως η λέξη αυτή υπονοεί πως οτιδήποτε άλλο είναι μη-αυθεντικό, μη-πρωτότυπο.³⁷ Στις αρχές της δεκαετίας, ενώ ακούγεται πολύ έντονα ο όρος «period performance», που σημαίνει «ιστορική εκτέλεση», στο ενδιάμεσο, ο Kerman φαίνεται να υποστηρίζει θερμά την πρόταση του Tomlinson για τη χρήση του όρου «historically contextual». Από την άλλη μεριά, ο Taruskin δείχνοντας τη δυσαρέσκειά του, απορρίπτει τόσο αυτόν, όσο και έναν ακόμα που επίσης ακούγεται εκείνη την περίοδο: τον όρο «historically verisimilar», που σημαίνει «ιστορικά αληθοφανής». Η ένστασή του φαίνεται έντονα από την παρακάτω δήλωσή του:

³⁵ Walls, *History, Imagination and the Performance of Music*, σελ. 2.

³⁶ Taruskin, *Text and Act*, σελ. 92-93.

³⁷ John Butt, *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance*, Cambridge Musical Texts and Monographs, Cambridge, σελ.25.

“Αν ο στόχος μας είναι μια συμβατική αληθοφάνεια, τότε μια τέτοια αυθεντικότητα δεν αξίζει ούτε αυτόν τον όρο ούτε καν οποιαδήποτε συζήτηση”.³⁸

Ο Taruskin άλλωστε στο μουσικό συμπόσιο του 1990, που έλαβε χώρα στο Μπέρκλεϊ με τη συμμετοχή πολλών μουσικολόγων και μουσικοκριτικών, δήλωσε για τον παραπάνω όρο πως δεν είναι υπέρ της προσέγγισης της αυθεντικότητας μέσω της ιστορικής αληθοφάνειας,

“διότι αυτή αποτελεί κάτι το απλά «ορθό» και η «ορθότητα» είναι κάτι που ζητάει κανείς από τους μαθητές και όχι από τους καλλιτέχνες”.³⁹

Μέχρι και σήμερα δεν είναι αρκετά ξεκάθαρο ποιοι όροι θα πρέπει να χρησιμοποιούνται σε σχέση με την εκτέλεση της παλαιάς μουσικής. Η άποψή μου για το συγκεκριμένο ζήτημα δε σχετίζεται τόσο με το ποιοι όροι θα πρέπει να χρησιμοποιούνται, αλλά ποιοι θα ήταν καλό να αποφεύγονται. Σίγουρα η λέξη «αυθεντικότητα» δεν αντικατοπτρίζει εδώ και πολλά χρόνια την πιο σύγχρονη σκέψη σε σχέση με την ιστορική εκτέλεση, εφόσον η έννοιά της θεωρείται πλέον αρκετά διευρυμένη και γι’ αυτόν το λόγο έχει σχεδόν εγκαταλειφθεί. Η χρήση του όρου «ιστορικά ακριβής» επίσης δεν μπορεί πλέον να σταθεί, από τη στιγμή που στον 21^ο αιώνα θεωρείται ούτως ή άλλως αδύνατη η αναβίωση της παλαιάς μουσικής με απόλυτα ακριβείς όρους. Η «ιστορικά τεκμηριωμένη ερμηνεία», αν και είναι ακόμα αρκετά συνηθισμένη ως όρος, ωστόσο πολλοί είναι εκείνοι που προτιμούν τον συγγενή όρο της «ιστορικά ενημερωμένης ή ενήμερης ερμηνείας». Η προτίμηση αυτή φαίνεται λογική, εφόσον με την αντικατάσταση της λέξης «τεκμηριωμένος» από τις αντίστοιχες λέξεις «ενημερωμένος» ή «ενήμερος», δίνονται τα περιθώρια μιας πιο σχετικής ιστορικής προσέγγισης. Μία παραπλήσια φιλοσοφία φαίνεται να διέπει και τον όρο «ιστορικά εμπνευσμένη εκτέλεση» («historically inspired performance»), ο οποίος επίσης αποστασιοποιείται από την αυστηρή έννοια της ιστορικής αναβίωσης. Υπάρχουν βέβαια και αρκετοί που συνηθίζουν να χρησιμοποιούν τον γενικότερο όρο «ιστορική εκτέλεση» θεωρώντας πως εμπεριέχει από μόνος του στοιχεία που παραπέμπουν σε μία «ιστορικά ενημερωμένη ή ενήμερη ερμηνεία». Ίσως αυτό να ισχύει, καθώς σήμερα χρησιμοποιείται με διαφορετική έννοια ο όρος αυτός απ’ ότι παλιά. Η χρήση της φράσης «εκτέλεση παλαιάς μουσικής» και του όρου «ιστορική εκτέλεση» θεωρείται πως ήταν κάποτε αρκετά κοντά, και αυτό γιατί αναφέρονταν

³⁸ Taruskin, *Text and Act*, σελ. 62-64.

³⁹ J. Kosman, *The Early Music Debate: Ancients, Moderns, Postmoderns*, auths. J. Kerman, L. Dreyfus, J. Kosman, J. Rockwell, E. Rosand, R. Taruskin, N. McGegan, *The Journal of Musicology*, Vol.10, No.1(Winter, 1992), University of California Press, σελ. 129.

ουσιαστικά στο περιεχόμενο της μουσικής εκτέλεσης. Σήμερα όμως υπάρχει μία μεγαλύτερη διαφοροποίηση τους: όταν κάποιος «εκτελεί παλαιά μουσική», γίνεται αντιληπτό πως εκτελεί παλαιό ρεπερτόριο χωρίς να προσδιορίζονται οι όροι ή οι συνθήκες εκτέλεσης, ενώ στην περίπτωση που κάποιος «εκτελεί ιστορικά», τότε αμέσως υπονοείται η πιθανή πρόθεσή του να προσεγγίσει το ρεπερτόριο αυτό με ιστορικούς όρους. Ωστόσο, για να κατανοήσει κανείς τη σημερινή κατάληξη των παραπάνω όρων και πώς έχουν συνδεθεί αυτοί με την παλαιά μουσική, καλό είναι να παρακολουθήσει παρακάτω την πορεία και εξέλιξη των ρευμάτων αναβίωσης της μουσικής αυτής μέσα από το αισθητικό πρίσμα της κάθε περιόδου και τάσης.

2. ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ: ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΚΑΙ «ΑΥΘΕΝΤΙΚΟΤΗΤΑΣ» ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΑΝΑΒΙΩΣΗ ΤΗΣ ΠΑΛΙΑΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

2.1 Ρομαντισμός: Ρεύματα και όροι αναβίωσης της παλαιάς μουσικής κατά τον 19^ο αιώνα

Μετά το 1800, όπως ισχυρίζεται η Lydia Goehr, επήλθε μια ποιοτική αλλαγή στον τρόπο αντίληψης του μουσικού έργου και στις σχέσεις ισχύος που καθόρισαν το ρόλο του συνθέτη, του μαέστρου και του εκτελεστή. Η χειραφέτηση της μουσικής από το κείμενο και την εξωμουσική της λειτουργία, η δημιουργία της έννοιας του έργου και του συνθέτη «δημιουργού-θεού», η τοποθέτηση της μουσικής σε αίθουσες συναυλιών, η δημιουργία επαγγελματικών ορχηστρών και μουσικών ακαδημιών και η κατάκτηση των πνευματικών δικαιωμάτων των συνθετών επί των έργων τους, θέτουν νέες βάσεις ως προς την πρόσληψη και απόδοση της μουσικής.⁴⁰ Ο Reinhard Strohm διαφωνώντας με τον ισχυρισμό αυτόν, τοποθετεί την αλλαγή αυτή στην Αναγέννηση, όπου για πρώτη φορά συναντιέται μέσω του Listenius η φράση «opus perfectum et absolutum» περιγράφοντας μία εντελή μορφή έργου και υπογραμμίζοντας με σαφήνεια τη σχέση του με το δημιουργό.⁴¹ Ο Jim Samson από την άλλη, θεωρεί πως η αλλαγή αυτή άρχισε να γίνεται αντιληπτή γύρω στα 1750, αλλά ουσιαστικά εδραιώθηκε περίπου 100 χρόνια μετά, προς τα μέσα του 19^{ου} αιώνα.⁴² Αν δεχτούμε τον ισχυρισμό της Goehr, τότε την ίδια εποχή, το 1800 δηλαδή, εμφανίζεται και η ανάγκη για πιο προσδιοριστική παρτιτούρα για τη διαφύλαξη της «αυθεντικότητας», καθότι η σύνθεση άρχισε πλέον να επαναλαμβάνεται σε πολλαπλές εκτελέσεις, το ύφος της σύνθεσης άρχισε να γίνεται πιο προσωπικό και η μουσικοί εκτελεστές μη έχοντας πλέον άμεση επαφή με το συνθέτη είχαν την ανάγκη για έναν πιο ακριβή τρόπο εκτέλεσης του έργου του.⁴³

⁴⁰ Lydia Goehr, *Το Φανταστικό Μουσείο των Μουσικών Έργων*, μτφρ. Κ. Κορομπίδη, επίμ.-πρ. Π. Βλαγκόπουλος, Εκδ. Εκκρεμές, Αθήνα, 2005, 1^η έκδ. 1992, σελ. 7.

⁴¹ Reinhard Strohm, *Looking Back at Ourselves: The Problem with the Musical Work-Concept*, in "The Musical Work. Reality or Invention?", ed. Michael Talbot, Liverpool University Press, 2000, σελ. 128-152.

⁴² Jim Samson, "The Musical Work and Nineteenth-Century History", in *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, ed. Jim Samson, Cambridge University Press, 2004, pp.3-28.

⁴³ Goehr, *Το Φανταστικό Μουσείο των Μουσικών Έργων*, σελ. 400-404, 406-407.

Έτσι λοιπόν, προέκυψε μια νέα σχέση μεταξύ έργου και εκτέλεσης και κατ' επέκταση μεταξύ συνθέτη και εκτελεστή· μια σχέση όπου ο δεύτερος υπηρετεί τον πρώτο οφείλοντας να ερμηνεύει όσο το δυνατόν πληρέστερα την παρτιτούρα. Αυτό είναι και το λεγόμενο «ιδεώδες της *Werktreue*», σύμφωνα με το οποίο διασφαλίζεται η «αυθεντική εκτέλεση» ενός έργου ακολουθώντας τις οδηγίες, τις προθέσεις δηλαδή του συνθέτη· εξ' ου και η ταυτοσημία στον μουσικό κόσμο μεταξύ «*Werktreue*» και «*Texttreue*», όπου πιστότητα στο έργο σημαίνει πιστότητα στην παρτιτούρα. Το ιδανικό της πιστής εκτέλεσης δεν προσδιόρισε μόνο το ρόλο του συνθέτη και του εκτελεστή, αλλά και του μαέστρου όπως και του κοινού. Μέσα σ' αυτά τα νεωτεριστικά πλαίσια της εποχής του 1800, όπου η ρομαντική κοσμοθεωρία περί αντιμετώπισης του συνθέτη ως δημιουργού – θεού και της σύνθεσής του ως αριστούργημα άλλαξε δια παντός την αντίληψη εκτέλεσης και ακρόασης της μουσικής,⁴⁴ άρχισε η αναβίωση του παρελθόντος με σύγχρονους όρους προωθώντας την εκτέλεση της παλαιάς μουσικής. Ο ίδιος ο Schumann άλλωστε φαίνονταν να υποστηρίζει μια τέτοια για τη εποχή «μουσική επανάσταση» γράφοντας το 1834 πως η παλαιά μουσική δεν είναι εκτός μόδας.⁴⁵ Έτσι, με την αγιοποίηση νεκρών συνθετών και την εκτέλεση των αριστουργημάτων τους, έσπασαν οι χωροχρονικοί φραγμοί μεταξύ παρόντος και παρελθόντος δίνοντας στους συνθέτες της παλαιάς μουσικής αιώνια φήμη και πολλαπλές εκτελέσεις των έργων τους.⁴⁶

Πολλοί ήταν αυτοί όμως, που προσπαθώντας να αναβιώσουν ένα παλαιότερο έργο εκσυγχρονίζοντάς το ταυτόχρονα, υπονόμειαν ουσιαστικά την προσπάθειά τους να μείνουν πιστοί στην ίδια τη μουσική. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η εκτέλεση των «Κατά Ματθαίον Παθών» του Bach το 1829 στο Βερολίνο από τον Mendelssohn, η οποία παρόλο που σηματοδότησε μία πιο συνειδητή τάση αναβίωσης της παλαιάς μουσικής, χαρακτηρίζονταν στιλιστικά από τη γραμμή της ρομαντικής αισθητικής. Ο ίδιος λοιπόν, χρησιμοποίησε μία μικτή χορωδία της βερολινέζικης ακαδημίας τραγουδιού (μία τετρακοσίων ατόμων χορωδιακή ομάδα), την ορχήστρα του Φιλαρμονικού συνδέσμου και ένα ξεχωριστό γκρουπ από σολίστες της όπερας, αντικατέστησε τα oboe d' amore με κλαρινέτα, πρόσθεσε μελωδικά φραζαρίσματα, δυναμικές και μετρονομικές ενδείξεις, και τέλος, πραγματοποίησε εκτενή κοψίματα στις άριες.⁴⁷ Εκείνη την περίοδο, τόσο ο Mendelssohn όσο και ο J. Brahms, δρώντας

⁴⁴ Η κοσμοθεωρία αυτή κυριαρχεί από την εποχή του Ρομαντισμού μέχρι και την μοντέρνα αισθητική και ερμηνεία της σημερινής εποχής υποστηριζόμενη από μουσικολόγους-μουσικούς εκτελεστές- μουσικοκριτικούς και μαέστρους (βλ. ό.π., σελ. 184).

⁴⁵ H. T. David and A. Mendel eds. *The Bach Reader A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*, New York, 1966, σελ. 370.

⁴⁶ Goehr, *Το Φανταστικό Μουσείο των Μουσικών Έργων*, σελ. 442.

⁴⁷ Lawson and Stowell, *The Historical Performance of Music An Introduction*, σελ. 100.

συγχρόνως ως εκτελεστές και μαέστροι, διηύθυναν αρκετά έργα προκλασικών, προσεγγίζοντας όμως τη μουσική αυτή, όπως παρατηρεί κανείς, όχι με ιστορικούς όρους και προσαρμόζοντάς την ταυτόχρονα σε πιο σύγχρονες εκτελεστικές τεχνικές, γεγονός που απείχε αρκετά από το ιδανικό της «Werktreue».

Εκτός από τη δράση των δύο μεγάλων ρομαντικών συνθετών, αρκετά αξιοσημείωτο ήταν και το ανέβασμα της «Ιστορικής Συμφωνίας» του Louis Spohr το 1839, ένα έργο που για πρώτη φορά περιείχε με χρονολογική σειρά μουσικά στυλ από διάφορες μουσικές περιόδους 120 χρόνων.⁴⁸ Μέχρι τότε δεν είχε τεθεί θέμα χρήσης παλαιών οργάνων, ώσπου ο Fétis⁴⁹ πρώτος εισήγαγε στα κονσέρτα του λαούτα, βιολιά, βιόλες, τσέμππαλα και άλλα, ακολουθώντας και ο Moscheles, ο οποίος έπαιζε Scarlatti και Bach στο τσέμππαλο δίνοντας πολλά ρεσιτάλ στο Λονδίνο. Λίγο πιο πριν, κατά τις αρχές του 19^{ου} αιώνα, εκτός από την αναβίωση παλαιάς οργανικής μουσικής, ξεκίνησε και η αναβίωση της μπαρόκ όπερας με πρωτοβουλία των Robert Eitner και Friedrich Chrysander. Ο τομέας αυτός όμως, ήταν καταδικασμένος να βρίσκεται για πολλά χρόνια σε εμβρυακό στάδιο, καθότι θεωρούνταν ιδιαίτερα δύσκολο να καθοριστεί το στυλ της χορογραφίας, των σκηνικών και των κοστούμιών εκείνης της εποχής λόγω ανεπαρκών αποδείξεων και πηγών.⁵⁰

Προς τα τέλη του ίδιου αιώνα μια πολύ ανατρεπτική μουσική προσωπικότητα κάνει την εμφάνισή της στο Λονδίνο θέτοντας για πρώτη φορά ζητήματα «αυθεντικής» εκτέλεσης. Ο Arnold Dolmetsch⁵¹ με ανορθόδοξες για την εποχή μουσικές μεθόδους και έχοντας εμμονή με την παλαιά μουσική, αλλά ιδιαίτερα με τα παλαιά όργανα, άρχισε να κατασκευάζει για τον εαυτό του βιόλες, φλογέρες, τσέμππαλα και λαούτα. Παρόλη την ακαδημαϊκή του μουσική εκπαίδευση, διαφοροποιήθηκε από τους σύγχρονούς του, δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στον τρόπο εκτέλεσης της μουσικής αυτής. Η αντίληψη του ίδιου πάνω σ' αυτό ήταν αρκετά ξεκάθαρη θεωρώντας ότι:

⁴⁸ Herfried Homburg, *Louis Spohr und die Bach-Renaissance*, Bach-Jahrbuch 47, 1960, σελ. 65-82.

⁴⁹ Χάρη στον Fétis, οι Βρυξέλλες έγιναν το κέντρο της αναβίωσης της παλαιάς μουσικής προς το τέλος του 1800 (Haskell, *The Early Music Revival*, σελ. 25).

⁵⁰ Haskell, *The Early Music Revival*, σελ.19,21,25,131.

⁵¹ Βλ. παράρτημα, σελ.86

“οι παλιές συνθέσεις θα πρέπει να ερμηνεύονται ακριβώς όπως ήταν γραμμένες με τις ίδιες φωνές και τα όργανα και χωρίς αλλαγές στην αρμονία”.⁵²

Ως οπαδός λοιπόν της «αυθεντικής εκτέλεσης», έγραψε και το περίφημο βιβλίο του το 1915, όπου πραγματεύονταν θέματα μουσικής εκτέλεσης κατά την εποχή Μπαρόκ, επιμένοντας πως ένα μουσικό κομμάτι δεν μπορεί να γίνει πλήρως κατανοητό αν δε συνδέεται με τα μουσικά όργανα με τα οποία έχει αυθεντικά παιχτεί και με την ερμηνευτική πρακτική της εποχής στην οποία γράφτηκε. Είναι αρκετά ξεκάθαρο στο σημείο αυτό πως γίνεται μια πρώτη απόπειρα προσέγγισης της παλαιάς μουσικής με πιο ιστορικούς όρους, χωρίς όμως αυτή να στέκεται μόνο στη χρήση παλαιών οργάνων, όπως είχε ήδη αποπειραθεί και ο Fétis. Το σίγουρο είναι πως στόχος του ήταν να βρει τη «φόρμουλα» που θα συνέδεε το θεωρητικό με το πρακτικό μέρος μιας ξεχασμένης μουσικής παράδοσης, κάτι που φαίνεται και από την παρακάτω του φράση:

“Δεν μπορούμε πλέον να αφήνουμε κανέναν να μπαίνει ανάμεσα στο συνθέτη και σε μας”,⁵³

κάνοντας προφανή νύξη σε ζητήματα ιστορικής προσέγγισης.

Την ίδια εποχή, ενώ στην Αγγλία, ο Richard Terry μαζί με τον Edmund Fellowes επιχειρούσαν να αναβιώσουν τη μεσαιωνική, αναγεννησιακή, αλλά κυρίως ελισαβετιανή μουσική, στη Γαλλία το ενδιαφέρον για τις εκθέσεις ιστορικών μουσικών οργάνων καλλιέργησε σε πολύ μεγάλο βαθμό τη χρήση τους σε εκκολαπτόμενα μουσικά σύνολα της εποχής, εκ των οποίων πρώτο πολύ αξιόλογο κίνηση στον τομέα αυτόν πραγματοποιήθηκε εκείνη την περίοδο από τους γάλλους Charles Bordes, Vincent d' Indy και Guilmant, οι οποίοι ίδρυσαν την περίφημη «Schola Cantorum», ένα μουσικό σχολείο, όπου οι μαθητές διδάσκονταν γρηγοριανό μέλος και λειτουργική πολυφωνία του Palestrina.⁵⁴ Η διεθνής αναγνώριση της «Schola Cantorum» δεν τράβηξε μόνο την προσοχή μεγάλων για την εποχή συνθετών, όπως του Claude Debussy, του Richard Wagner και του César Franck,⁵⁵ αλλά παρήγαγε και έναν μεγάλο αριθμό καταξιωμένων ακαδημαϊκών και

⁵² Frederick Nicks, *Historical Concerts*, The Monthly Musical Record 12 (1882), σελ. 217, 244.

⁵³ Dolmetsch, *The interpretation of the music of the XVIIth and XVIIIth Centuries*, σελ. 471.

⁵⁴ Haskell, *The Early Music Revival*, σελ. 37, 44-46.

⁵⁵ Λόγω της μεγάλης επιρροής του Franck στη Σχολή, χαρακτηρίστηκε ως «παππούς» της. (βλ. Laurence Davies, *César Franck and his Circle*, London and Boston, 1971, σελ. 142-159, 284-318.)

εκτελεστών, αλλά και πολλά υποσχόμενων συνθετών, όπως είναι οι Albert Roussel, Erik Satie, Isaac Albeniz, Joaquin Turina, Edgard Varèse, Bohuslav Martinů, Georges Auric και Arthur Honegger, εκ των οποίων κάποιοι ίδρυσαν τις «Bach Society» και «Händel Society» στο Παρίσι.⁵⁶ Επίσης εμπνευσμένη από το έργο της σχολής αυτής υπήρξε η περίφημη ρομαντική πιανίστρια Wanda Landowska, η οποία ασχολήθηκε με το προκλασικό ρεπερτόριο με μεγάλη επιτυχία.⁵⁷ Σε αντίθεση με τον επίσης διάσημο ρομαντικό πιανίστα Anton Rubinstein,⁵⁸ ο οποίος όπως και ο Dolmetsch, θεωρούσε πως η παλαιά μουσική θα πρέπει να εκτελείται μόνο σε όργανα εποχής εφόσον το πιάνο δεν μπορεί να ανταπεξέλθει ηχοχρωματικά, η Landowska στήριζε την επιλογή της να εκτελεί Bach στο πιάνο, θεωρώντας πως στόχος της δεν ήταν ουσιαστικά η αναδημιουργία του παρελθόντος, αλλά ο σεβασμός του πνεύματός του. Όπως γράφει και ο Virgil Thompson,

“η Landowska ανήκει στους εκτελεστές που ανακαλύπτουν τη μουσική του παρελθόντος αποκαλύπτοντάς την μας στο παρόν.”⁵⁹

Απ’ ότι παρατηρεί κανείς, παρόλη την εδραίωση της ιδεολογίας περί πιστότητας στο συνθέτη και στο έργο του, ο τομέας της ιστορικής εκτέλεσης μέσω της χρήσης παλαιών οργάνων και ιστορικών πρακτικών την εποχή του πρώιμου Ρομαντισμού ήταν ακόμα αδιερεύνητος. Μόνο προς τα τέλη του 19^{ου} αιώνα αρχίζει να υπάρχει ενδιαφέρον για το πώς θα πρέπει ή θα ήταν πιο «σωστό» να εκτελείται η μουσική αυτή, γεγονός που οφείλεται κυρίως στον Dolmetsch. Γενικότερα όμως, ο τρόπος με τον οποίο αναβίωνταν η παλαιά μουσική τον αιώνα αυτόν, περιοριζόταν στον τρόπο μίμησης του λεγόμενου «emulatio»⁶⁰ («emulation»), που σημαίνει «αντιγραφή με στοιχεία εξέλιξης». Ο τρόπος αυτός δε στόχευε στην πιστή αναβίωση του έργου, αλλά στην ανάπλαση ή διασκευή του. Εκτός από τον Mendelssohn, η πιανίστρια Landowska μέσω του προσωπικού ρομαντικού της στυλ,⁶¹ ο συνθέτης και μαέστρος Wagner μέσω της αναβίωσης έργων Beethoven και

⁵⁶ Andre Marty, *La Société Bach*, S.I.M. Revue musicale, 15 March 1912, σελ. 57-61.

⁵⁷ Timothy Bainbridge, *Wanda Landowska and Her Repertoire*, *Early Music*, 3, 1975, σελ. 39-41.

⁵⁸ John P. Morgan, *Anton Rubinstein: A Conversation on Music*, New York, 1892, σελ. 123f.

⁵⁹ Virgil Thompson, *New York Herald Tribune*, 22 February 1942.

⁶⁰ Σύμφωνα με τους τρόπους μίμησης του παρελθόντος κατά την εποχή της Αναγέννησης, υπήρχε το μοντέλο του «emulatio», του «imitatio» και του «translatio» (βλ. Haynes, *The End of Early Music*, σελ.138-139.)

⁶¹ Denise Restout, *Landowska on music*, Stein and Day, 1964, σελ. 356.

ο Brahms μέσω έργων του Bach, αποτελούν αντιπροσωπευτικά παραδείγματα που αποδεικνύουν τον παραπάνω ισχυρισμό.⁶²

2.2 Μοντερνισμός

2.2.1 Προσπάθειες ιστορικής εκτέλεσης ως το 1950

Κατά το α' μισό του 20ού αιώνα πραγματοποιούνται πιο ουσιαστικές τάσεις αναβίωσης της παλαιάς μουσικής. Την περίοδο αυτή, η συνύπαρξη δύο εκ διαμέτρου αντίθετων μουσικών ειδών, της μοντέρνας μουσικής και της παλαιάς, υπογραμμίζει τον έντονα πρωτοποριακό και επαναστατικό χαρακτήρα του 20ού αιώνα. Από τη μια μεριά οι πρωτοπόροι συνθέτες, οι οποίοι γυρνώντας την πλάτη στο παρελθόν απορρίπτουν καθιερωμένα πρότυπα αισθητικής του Ρομαντισμού αναζητώντας καινούργιες τεχνικές εκτέλεσης και από την άλλη, οι εκτελεστές της παλαιάς μουσικής κάνοντας ένα μεγάλο άλμα προς την αντίθετη κατεύθυνση ανακαλύπτουν έναν ξεχασμένο μουσικό κόσμο αναβιώνοντας τεχνικές ιστορικής εκτέλεσης.⁶³ Κοινός παρονομαστής και των δύο, η μουσική καινοτομία μέσα από την άντληση «καινούργιου» μουσικού υλικού υπό διαφορετικό αισθητικό πρίσμα προσέγγισης. Δεν υπήρξε τυχαία όμως η σχεδόν ταυτόχρονη άνθιση και πορεία του μοντερνισμού και των ρευμάτων αναβίωσης της παλαιάς μουσικής. Οι ιδιαίτερες ευμενείς συνθήκες στον τομέα της εκπαίδευσης και της τεχνολογίας έκαναν αρκετά πιο προσιτή την ενασχόληση τόσο με τη μοντέρνα μουσική όσο και με την παλαιά,⁶⁴ ενώ η έκρηξη της παγκοσμιοποίησης φαίνεται πως κατάργησε οποιαδήποτε φυσική και κοινωνική απόσταση, φέρνοντας τα μουσικά αυτά είδη ακόμα πιο κοντά στο κοινό. Βέβαια, το έντονο ενδιαφέρον για την παλαιά μουσική, παρουσιάστηκε κυρίως μεταπολεμικά, όχι μόνο γιατί η οικονομική ευμάρεια και η τεχνολογική εξέλιξη προώθησε τα ιστορικά ρεύματα, αλλά και γιατί ο ολοκληρωτικός καπιταλισμός και η κατάκλιση των ΜΜΕ δημιούργησαν ανθρώπους λιγότερο ιστορικά συνειδητοποιημένους, κάτι που δημιούργησε την ανάγκη για αναβίωση του παλαιού απλού τρόπου ζωής.

Ένα σημαντικό ρεύμα αναβίωσης της παλαιάς μουσικής εμφανίστηκε κατά τις αρχές του 20ού αιώνα στη Γερμανία, το οποίο συνέπεσε με τις

⁶² Nikolaus Harnoncourt, *Baroque music today: Music as speech*, (trans. of *Musik als Klangrede*, Salzburg, 1982), Amadeus Press, 1988, σελ.124.

⁶³ Dreyfus, *Early Music Defended against its Devotees*, σελ. 304-305.

⁶⁴ Butt, *Playing with history*, σελ. 11-12.

προσπάθειες της Μουσικολογίας να δημιουργήσει τις κατάλληλες συνθήκες εγκατάστασης του μουσικού αυτού τομέα στα πανεπιστήμια και τις ακαδημίες της ως βασικό μέρος της μουσικής εκπαίδευσης. Το 1905 δημιουργήθηκε το σύνολο «Deutsche Vereinigung für alte Musik», το οποίο θεωρούνταν ως προς την αισθητική και τις πρακτικές εκτέλεσης πιο κοντά σε αυτές του 18^{ου} αιώνα απ' ότι το πιο σύγχρονο γαλλικό σύνολο «Société des Instruments Anciens» του Henri Casadesus. Το 1920-30 το πρωτοεμφανιζόμενο οργανικό σύνολο «Pro Musica Antiqua» με αρχηγό τον Safford Cape, άρχισε να προωθεί ρεπερτόριο του 13^{ου}-14^{ου}-15^{ου} και πρώιμου 16^{ου} αιώνα με βάση το στυλ της τότε εποχής, κάτι που δεν είχε ξαναγίνει ως τότε.⁶⁵ Ένα επίσης σπουδαίο γεγονός αποτέλεσε η ίδρυση της «Schola Cantorum Basiliensis», από τον August Wenzinger και τον Paul Sacher το 1933 στοχεύοντας να δημιουργήσουν μια διαδραστική σχέση μεταξύ Μουσικολογίας και μουσικής εκτέλεσης, προσπαθώντας να πετύχουν την αναβίωση παλαιών έργων στο πνεύμα της εποχής τους.⁶⁶

Την εποχή αυτή πολλοί πρωτοπόροι συνθέτες άρχισαν να δανείζονται στοιχεία της παλαιάς μουσικής περισσότερο ως αντίδοτο στην αισθητική του Ρομαντισμού. Η καθαρότητα γραφής και η ισορροπία της μπαρόκ φόρμας υπήρξαν κύρια μουσικά στοιχεία που γοήτευαν αρκετούς συνθέτες της πρωτοποριακής μουσικής, όπως είναι ο Igor Stravinsky, ο Arnold Schönberg, ο Paul Hindemith, ο Ferruccio Busoni και άλλοι, οι οποίοι με τη φράση «επιστροφή στον Bach», στράφηκαν σε τεχνικές γραφής του 18^{ου} αιώνα με βασικό επίκεντρο τη μουσική του, προκύπτοντας έτσι τα πρώτα νεοκλασικά έργα. Για τον κάθε συνθέτη βέβαια, υπήρχε ένα διαφορετικό στοιχείο της εποχής που δανειζόταν: ο Stravinsky γοητεύονταν από την τεχνική του «ostinato», ο Schönberg από την τριαδική τονικότητα και ο Hindemith από τους χορευτικούς μπαρόκ ρυθμούς.⁶⁷ Η «Ομάδα των 6» («Les six») έδειχνε μια ιδιαίτερη προτίμηση στο «style galant», ενώ η 2^η σχολή της Βιέννης χρησιμοποιούσε κλασικές φόρμες δίνοντας βάση στην αντιστικτική τεχνική του Bach. Βέβαια, εκτός από την μπαρόκ εποχή, εκδηλώθηκε ενδιαφέρον και για αναγεννησιακούς αλλά και μεσαιωνικούς συνθέτες, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τον Stravinsky, ο οποίος ασχολήθηκε με τη διερεύνηση έργων των Carlos don Gesualdo και Guillaume de Machaut αντίστοιχα. Πολλοί ήταν αυτοί όμως που εκτός από το στυλ, εξερευνούν και πειραματίζονται με τα μουσικά όργανα εκείνης της εποχής. Συνθέτες όπως οι Carl Orff, Bohuslav Martinů, Darius Milhaud και Ernst

⁶⁵ Haskell, *The Early Music Revival*, σελ. 55-59.

⁶⁶ Wulf Arlt, *Musicology and the Practice of Music Thoughts from the Work of the Schola Cantorum Basiliensis*, *Current Musicology* 14, 1972, σελ. 88-94.

⁶⁷ Igor Stravinsky and Robert Craft, *Memories and Commentaries*, London and Garden City, N. J., 1960, σελ. 116f.

Krenek, αρχίζουν να χρησιμοποιούν το τσέμπαλο, ενώ οι Giacomo Puccini, Leos Janáček, Gustave Charpentier, Paul Hindemith, Richard Georg Strauss και Frank Martin φαίνεται πως είχαν χρησιμοποιήσει τη viola d'amore ακόμα και πριν τον A. Dolmetsch προσπαθώντας να παντρέψουν το μπαρόκ στυλ με τη μοντέρνα αρμονία με στόχο να πετύχουν ένα πιο αρχαϊκό ή εξωτικό αποτέλεσμα.⁶⁸

Όπως και στο Ρομαντισμό, έτσι και στο Μοντερνισμό, η χρήση του ιστορικού υλικού από τους συνθέτες συνεχίστηκε στα πλαίσια της διασκευής («emulatio/n») με χαρακτηριστικά παραδείγματα τις διασκευές έργων του Bach από τους Schönberg, Webern και Busoni.⁶⁹ Παρ' όλ αυτά, γίνονταν αρκετές προσπάθειες κατά το α' μισό του 20ού αιώνα για αναβίωση του παλαιού ρεπερτορίου με χρήση ιστορικών οργάνων και πηγών από διάφορα μουσικά σύνολα. Την εποχή αυτή επίσης, είχε αρχίσει να δίνεται ιδιαίτερα μεγάλη σημασία στο μουσικό κείμενο και τις οδηγίες του συνθέτη. Στους κύκλους για παράδειγμα των πρωτοπόρων του 20ού αιώνα, το ζήτημα της πιστότητας στο έργο φαίνονταν πως ήταν αρκετά σημαντικό. Ο Stravinsky ως υπέρμαχος της πιστότητας στις προθέσεις του συνθέτη έδειχνε φανερά τη δυσαρέσκειά του απέναντι σε ρομαντικές μουσικές εκτελέσεις, θεωρώντας πως «αλλοίωναν» τη αισθητική των έργων. Τις απόψεις τους πάνω στο ζήτημα εξέφρασαν και διάσημοι μαέστροι της εποχής. Ο Leopold Stokowski για παράδειγμα, παρόλο που ήταν ιστορικά ενημερωμένος, δεν ενδιαφερόταν ιδιαίτερα για αναβίωση με ιστορικούς όρους σε αντίθεση με τον Arturo Toscanini και τον Wilhelm Furtwängler, οι οποίοι πίστευαν πως η εκτέλεση θα πρέπει να είναι ακριβής και να εμπεριέχει ακριβώς ότι έγραφε ο συνθέτης, εφόσον

“ούτε ο Bach ούτε ο Händel θα ανεχόντουσαν την εκτέλεση της μουσικής τους από 30-40 άτομα σε μεγάλες αίθουσες συναυλιών”.⁷⁰

Δημιουργήθηκαν έτσι δύο «στρατόπεδα» σε σχέση με την εκτέλεση της παλαιάς μουσικής: στο πρώτο ανήκαν εκείνοι που υποστήριζαν το πνεύμα της παλαιάς μουσικής αλλά ακολουθούσαν μια πιο χαλαρή γραμμή ως προς το ιδεώδες της πιστότητας στο έργο, ενώ στο δεύτερο ανήκαν οι υπέρμαχοι του ιδεώδους αυτού.⁷¹ Με τον νεοκλασικισμό όμως γενικότερα, η αισθητική εκτέλεσης των έργων δίνει έμφαση σε πιο λιτές γραμμές προσπαθώντας ταυτόχρονα να στηρίξει εκτελέσεις όχι με τόσο προσωπικό στυλ.

⁶⁸ Haskell, *The Early Music Revival*, σελ. 75-81.

⁶⁹ Walls, *History, Imagination and the Performance of Music*, σελ. 122 και Taruskin, *Text and Act*, σελ. 300.

⁷⁰ Wilhelm Furtwängler, *Ton und Wort :Aufsätze und Vorträge 1918 bis 1954*, Wiesbaden, 1954.

⁷¹ Haskell, *The Early Music Revival*, σελ. 90-93.

Κατά τις αρχές του αιώνα αυτού, πολύ αξιόλογες προσπάθειες αναβίωσης της παλαιάς μουσικής με ιστορικούς όρους υπήρξαν και στην Αμερική, όπου ο διάσημος μαέστρος Sam Franko έδειξε το δρόμο προς μια πιο αυθεντική εκτέλεση των παλαιών ορχηστρικών έργων. Πρότεινε λοιπόν οι εκτελέσεις τους να είναι προσαρμοσμένες στο στυλ της εποχής του συνθέτη, δηλαδή σε μικρές αίθουσες από μικρές ορχήστρες και παλαιά όργανα⁷², αλλάζοντας έτσι την αντιμετώπιση της παλαιάς μουσικής.⁷³ Εκείνη την περίοδο επίσης πολύ γνωστά για τις ιστορικά ενημερωμένες εκτελέσεις τους θεωρήθηκαν και τα αμερικανικά σύνολα «Madrigal Singers», ειδικευμένο στην παλαιά αμερικανική και ευρωπαϊκή πολυφωνία, και το «New York Pro Musica» υπό τη διεύθυνση του Noah Greenberg, παρόμοιο με αυτό του Safford Cape. Εξαιρετικές κριτικές για τη φρέσκια και ευφυή προσέγγισή του απέσπασε τότε στην Αμερική και ο πρωτοπόρος συνθέτης Edgard Varèse ανεβάζοντας έργα παλαιών συνθετών, με τίτλο «Μοντέρνα Μουσική του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα».⁷⁴ Έτσι λοιπόν, όπως έχει πει και ο ίδιος, ο νεοκλασικισμός άνοιξε τις πόρτες σε δρόμους προς την περιπέτεια και την εξερεύνηση.⁷⁵

Ακόμα και στον τομέα της όπερας όμως πραγματοποιήθηκαν προσπάθειες από τη «Schola Cantorum» των Bordes και d'Indy και έως το 1910 άρχισε σταδιακά να λαμβάνεται υπ' όψιν η χρήση ιστορικών οργάνων στην εκτέλεση της μπαρόκ όπερας, κάτω όμως από το πρίσμα της εξερεύνησης του τομέα αυτού. Σε αυτό το εγχείρημα βοήθησε σαφώς και η εξαπλωση μπαρόκ ορχηστρών δωματίου με παλαιά όργανα κατά τις δεκαετίες 1920-1930, γεγονός ωστόσο που δεν κατόρθωσε να αυξήσει κατά πολύ τον αριθμό ιστορικών παραγωγών στον τομέα της όπερας. Η όπερα του Monteverdi «Η στέψη της Ποππαίας» σε παραγωγή Ernst Krenek, προώθησε μια πιο «ελεύθερη ερμηνεία» στον τομέα αυτόν, ενώ ταυτόχρονα ένας άλλος σύγχρονος συνθέτης, ο Carl Orff, ανέβασε μία από τις πιο γνωστές παραγωγές του «Orfeo» του Monteverdi λίγο νωρίτερα στο Mannheim, αναζωπυρώνοντας θέματα περί αυθεντικότητας.⁷⁶ Παρ' όλ' αυτά, το ουσιαστικό ενδιαφέρον για πιο «σωστή» ιστορική προσέγγιση ως προς τις παραγωγές της όπερας άρχισε να εκδηλώνεται κυρίως

⁷² Η χρήση παλαιών οργάνων οφείλεται κυρίως στη γνωριμία του με τον Dolmetsch, ο οποίος φτάνοντας εκείνη την εποχή στην Αμερική άνοιξε την όρεξη του κοινού για την παλαιά μουσική μέσω των ιδιαίτερων ηχοχρωμάτων του τσέμπαλου, του κλαβίχορδου, του λαούτου και των ιστορικών φλάουτων. (ό.π. σελ. 99-100)

⁷³ Richard Aldrich, *Concert Life in New York 1902-23*, New York, 1941, σελ. 55

⁷⁴ Chou-Wen Chung, *Varèse: A Sketch of the Man and His Music*, *Musical Quarterly*, 52, 1965, σελ.151-176.

⁷⁵ Olin Dowes, *Interview with Varèse*, *The New York Times*, 25 July, 1948, sect. X, σελ. 5.

⁷⁶ Olin Dowes, *A Modern Version of Poppea*, *The New York Times*, 7 November 1937, sect. IX, 7 και Andreas Liess, "Carl Orff", trans. Adelheid and Herbert Parkin, London, 1966, σελ.77-78

μεταπολεμικά. Μέχρι τότε οι κατηγορίες που προκύπτουν, σύμφωνα με τον Haskell, για την προσέγγιση των παραγωγών παλαιάς όπερας από το 1900 έως και το 1940 είναι ουσιαστικά τρεις⁷⁷:

“α) αυτές που χρησιμοποιούν το πρωτότυπο έργο ως αφορμή για υπερπολυτελή επίδειξη ή δημιουργικό διανθισμό από σύγχρονους συνθέτες και σκηνοθέτες

β) αυτές που στοχεύουν σε έναν πετυχημένο συμβιβασμό μεταξύ μπαρόκ και μοντέρνου στυλ και

γ) αυτές που σκοπεύουν να είναι περισσότερο ή λιγότερο πιστές στα αυθεντικά χειρόγραφα ή τις πρωτότυπες εκδόσεις έργων των μπαρόκ παραγωγών.”

Κατά τη διάρκεια του β' παγκοσμίου πολέμου, η αναγκαστική φυγή αρκετών ευρωπαϊών μουσικών και μουσικολόγων, όπως είναι οι Nadia Boulanger, Erwin Bodky, Alfred Einstein, William Apel, Curt Sachs, Michael Bukofzer, Paul Henri Lang, Karl Geiringer, Leo Schrade και Jans Tischer και η τοποθέτησή τους σε κορυφαία πανεπιστήμια, μετέτρεψαν την Αμερική σε μια απίστευτη δύναμη έρευνας και πρακτικής εκτέλεσης της παλαιάς μουσικής κατά το Μοντερνισμό. Τεράστια βέβαια υπήρξε η συμβολή του Hindemith στο γεγονός αυτό, ο οποίος ανέλαβε το ακαδημαϊκό σύνολο «Yale Collegium Musicum» του πανεπιστημίου «Yale» και υπό την καθοδήγησή του χρησιμοποιούσε πάντα αυθεντικά και όχι ανακατασκευασμένα όργανα εποχής, θεωρώντας πως μόνο αυτά μπορούν να αναδημιουργήσουν τον ήχο της προκλασικής περιόδου. Στόχος του ήταν να ανοίξει με αυτόν τον τρόπο τους ορίζοντες των μαθητών του προσφέροντάς τους μία άμεση επαφή με έναν διαφορετικό, αλλά ζωντανό μουσικό κόσμο μέσω πρωτότυπων μουσικών προσεγγίσεων.⁷⁸

2.2.2 Το ζήτημα της ιστορικής αυθεντικότητας: μια «μουσική επανάσταση»

Στα μέσα του 20ού αιώνα μια νέα εποχή ξεκινά για την παλαιά μουσική με βασικά κέντρα το Άμστερνταμ, τη Χάγη, το Λονδίνο, τη Βιέννη και τη Νέα Υόρκη. Πληθώρα φρέσκων ταλέντων και ιδεών, κυρίως προερχόμενων από τη «Schola Cantorum Basiliensis» και τις Ηνωμένες Πολιτείες, ανανεώνει τον τομέα εκτέλεσης παλαιάς μουσικής στα 1950-60. Μεταπολεμικά λοιπόν, πραγματοποιήθηκε μια σειρά από γεγονότα που άλλαξαν τον τρόπο

⁷⁷ Haskell, *The Early Music Revival*, σελ.145

⁷⁸ Haskell, *The Early Music Revival*, σελ.107-108

αντίληψης και προσέγγισης της παλαιάς μουσικής. Το βιβλίο του Thurston Dart «*The Interpretation of Music*» το 1954 και του Robert Donington «*The Interpretation of Early Music*» το 1963 προσέφεραν ενδείξεις για την πρακτική εκτέλεσης στον τομέα της δυτικής λόγιας μουσικής, ανοίγοντας με αυτόν τον τρόπο το δρόμο για την υιοθέτηση διαφόρων στυλ εκτέλεσης και ερμηνείας. Εκτός όμως από τα βιβλία-ορόσημα της μεταπολεμικής περιόδου, ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο έπαιξε και η αναβίωση προκλασικών ορχηστρικών οργάνων (μπαρόκ βιολί, μπαρόκ βιόλα και άλλα) εκτός από το εκκλησιαστικό όργανο, το τσέμπαλο και τις φλογέρες κατά τις αρχές του 20ού αιώνα. Έτσι λοιπόν και με την υιοθέτηση διαφορετικού κουρδίσματος για το παλαιό στυλ (415Hz για το όψιμο μπαρόκ, 392Hz για την παλαιά γαλλική μουσική, 440Hz για την παλαιά ιταλική, 460Hz για τη Βενετία) και για τη σύγχρονη ορχήστρα (440Hz),⁷⁹ όπως επίσης και του διαφορετικού μεγέθους και διάρθρωσης των αντίστοιχων μουσικών συνόλων, έγινε σαφής ο διαχωρισμός των πρακτικών εκτέλεσης στον τομέα της μουσικής. Έως τότε φαίνεται πως δεν είχε δημιουργηθεί κάποιος προβληματισμός που να καθιστά αναγκαίο έναν τέτοιο διαχωρισμό. Ωστόσο, με αφορμή την ολοένα και μεγαλύτερη τάση της εποχής εκείνης για όσο το δυνατόν πιο πιστή αναβίωση της μουσικής αυτής και τον διαχωρισμό της από την ευρύτερη έννοια της πρακτικής εκτέλεσης, τέθηκαν οι βάσεις για τη δημιουργία της ιστορικά ενημερωμένης ερμηνείας.⁸⁰

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον για «αυθεντικότητα» εκδηλώθηκε την εποχή αυτή και στον τομέα της όπερας, όπου γίνεται πλέον αναγκαίος ο επαναπροσδιορισμός της προσέγγισης έργων όπερας με αρκετά ελεύθερη ερμηνεία και δύο συνθέτες, ο Benjamin Britten και ο Paul Hindemith, φαίνεται να κατανοούν την αναγκαιότητα αυτή ανεβάζοντας μπαρόκ όπερες με πιο έντονη προσήλωση στο κείμενο του συνθέτη. Ο Hindemith για παράδειγμα, παρουσιάζοντας το 1954 στη Βιέννη τον «Orfeo», δε δείχνει να ακολουθεί μόνο την ενορχήστρωση του Monteverdi δανειζόμενος ιστορικά όργανα από μουσεία και ιδιωτικές συλλογές, αλλά και τη σκηνοθεσία της μπαρόκ εποχής.⁸¹ Ακόμα μεγαλύτερη επιρροή είχε η αντίστοιχη παραγωγή του August Wenzinger το 1955 χρησιμοποιώντας και αυτός παλαιά όργανα, γεγονός που ώθησε μουσικολόγους και διευθυντές ορχήστρας να αρχίζουν να συνειδητοποιούν πως θα έπρεπε να λαμβάνουν περισσότερο υπ' όψιν τις τεχνικές εκτέλεσης της μπαρόκ εποχής. Ακόμα και στον τομέα της χορογραφίας τα πράγματα έδειχναν να κατευθύνονται σ' έναν πιο θετικό

⁷⁹ Η αλλαγή του κουρδίσματος 435Hz που ίσχυε από το 1859 σε 440Hz για τη σύγχρονη ορχήστρα πραγματοποιήθηκε το 1939.

⁸⁰ Haynes, *The End of Early Music*, σελ. 41, 44-45.

⁸¹ Nigel Fortune, "The rediscovery of 'Orfeo'", in John Whenham, ed., *Claudio Monteverdi: Orfeo*, Cambridge, 1986, σελ.105.

δρόμο· η αναδημιουργία μπαρόκ χορογραφιών από ειδικούς φαίνεται πως απείχε αρκετά σε σχέση με παλαιότερες απόπειρες του είδους.⁸²

Στο πνεύμα της αναβίωσης της όπερας με αυθεντικούς όρους συμπεριλαμβάνονται δύο μεγάλα μουσικά κέντρα της Γερμανίας μεταπολεμικά, το Γκέτινγκεν και η Χάλε, αντιπροσωπεύοντας δύο διαφορετικές φιλοσοφίες προσέγγισης της όπερας εποχής· στην πρώτη περίπτωση λαμβάνονταν υπ' όψιν ζητήματα αυθεντικότητας σε σχέση με το κείμενο, ενώ στη δεύτερη στηρίζονταν μια πιο μοντέρνα εκδοχή ερμηνείας Händel χωρίς να είναι προσκολλημένη στις αρχές της ιστορικής εκτέλεσης. Οι μεταπολεμικές βρετανικές παραγωγές όμως είναι εκείνες που έχουν διακριθεί σε τόσο μεγάλο βαθμό για το μεγάλο ενδιαφέρον σε θέματα αυθεντικότητας σε όλα τα επίπεδα της μπαρόκ εκτέλεσης της όπερας (ως προς την παρτιτούρα, τις φωνές, την ενορχήστρωση, το σκηνικό σχεδιασμό, τη χορογραφία και τη σκηνοθεσία) που κάνουν τις αντίστοιχες γερμανικές παραγωγές Händel να δείχνουν παλιομοδίτικες. Ένα ακόμα πλεονέκτημα το οποίο είχε η Αγγλία στις παραγωγές της η αναγέννηση των κόντρα-τενόρων το '40 και '50, γεγονός που οφείλεται σχεδόν ολοκληρωτικά στον Alfred Deller, του οποίου η ανορθόδοξη τεχνική φαλτσέτο και η αναβίωση του φωνητικού διανθισμού ενέπνευσε μεγάλα ονόματα της παλαιάς μουσικής, όπως τον Gustav Leonhardt και τους αδερφούς Kuijken. Διάσημοι διευθυντές ορχήστρας ασχολήθηκαν με ζητήματα αυθεντικής εκτέλεσης στην όπερα, όπως οι Raymond Leppard, Nikolaus Harnoncourt, Nicholas McGegan, Alan Curtis, John Elliot Gardiner, Gustav Leonhardt, Ton Koopman, Roger Norrington και Andrew Parrott. Ανάμεσα σ' αυτούς, διάφορες προσεγγίσεις επί του θέματος δείχνουν τις εκ διαμέτρου αντίθετες απόψεις των μουσικών. Ο Leppard για παράδειγμα σχολίαζε χαρακτηριστικά ανεβάζοντας όπερες του Cavalli και του Monteverdi, πως είναι αδύνατο να υιοθετήσει κανείς μια «ακριβώς» γνήσια στάση απέναντι στα έργα αυτά.⁸³ Διαφορετική στάση φαίνεται πως είχε ο McGegan, ο οποίος ακολούθησε μια συγκεκριμένη γραμμή με στόχο την ιδιαίτερα προσεκτική και λεπτομερειακή ανακατασκευή παραγωγών Händel με βάση τα ιστορικά δεδομένα, από τα σκηνικά, τα κοστούμια, τις χορογραφίες, το τραγούδι ακόμα και τον φωτισμό.

Το ολοένα και μεγαλύτερο ενδιαφέρον για πιο πιστή αναβίωση, με τη βοήθεια βέβαια της χρήσης των παλαιών οργάνων και των εκτελεστικών πρακτικών, οδηγεί πλέον στον τρόπο μίμησης του λεγόμενου «translatio»⁸⁴

⁸² Meredith Little, *Recent Research in European Dance, 1400-1800*, Early Music 14, 1986, σελ. 4-14.

⁸³ Raymond Leppard, *Cavalli's Operas*, Proceedings of the Royal Musical Association 93, 1966, σελ. 67-76.

⁸⁴ Haynes, *The End of Early Music*, σελ. 138.

(«translation» ή «replication»), που σημαίνει «ακριβής αντιγραφή». Πολλοί εκτελεστές της εποχής φαίνεται πως ακολούθησαν το μοντέλο αυτό με αρκετή προσήλωση. Εκτός από τον γνωστό Βρετανό βιρτουόζο ξύλινων πνευστών David Munrow, ο οποίος ίδρυσε τα σύνολα «Early Music Consort of London» και «Musica Reservata» προωθώντας το μεσαιωνικό και αναγεννησιακό ρεπερτόριο με ιστορική προσέγγιση πάντα, ο Ολλανδός τσεμπαλίστας Gustav Leonhardt,⁸⁵ υιοθέτησε ένα αυστηρό δικό του στυλ, το οποίο και απογείωσε την καριέρα του έχοντας αναπτύξει μια τεχνική εκτέλεσης αντίστοιχης των εκτελεστών του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα, βασίζοντας πάντα με αξιοσημείωτη πίστη και προσοχή τις εκτελέσεις του σε ιστορικά κείμενα και πηγές. Ως ένθερμος υποστηρικτής της ιστορικά ενημερωμένης ερμηνείας συνδέθηκε με την πίστη στο αυθεντικό κείμενο σχολιάζοντας πως

“σήμερα δεν υπάρχει πρόβλημα να βασίζεσαι σε μία αυθεντική έκδοση χειρόγραφου παλαιάς μουσικής. Τι άλλο υπάρχει για να προσθέσει κανείς; Όταν έχει διαβάσει αυτό που έχει γράψει ο συνθέτης, δε χρειάζεται πραγματικά τίποτα άλλο”.⁸⁶

Μέσα από τη γενιά του Leonhardt, των προστατευόμενων του Nikolaus Harnoncourt,⁸⁷ Frans Brüggen, και άλλους, εδραιώθηκε ένα στυλ ερμηνείας λεγόμενο και ως «eloquent style».⁸⁸ Το στυλ αυτό που κυριάρχησε κατά την αναγεννησιακή και μπαρόκ περίοδο, έκανε αρκετά δημοφιλή την παλαιά μουσική. Οι δισκογραφικές εταιρείες εκμεταλλευόμενες το ιδιάζον στυλ της «χρυσής» αυτής γενιάς εκτελεστών, πραγματοποίησαν μία σειρά από αναρίθμητες ηχογραφήσεις της σε έργα κυρίως μπαρόκ συνθετών. Η επιτυχία αυτή όπως φαίνεται αργότερα, οδήγησε μία επόμενη γενιά εκτελεστών να το ακολουθήσει, όπως οι Anner Bylsma, Jann Schröder, Ton Koopman, Alan Curtis, Thomas Binkley και οι αδερφοί Kuijken.

Εκτός όμως από τις ανατροπές στον τομέα της ιστορικής εκτέλεσης, μεγάλο ενδιαφέρον έχουν και οι κοινωνικοπολιτικές προεκτάσεις του ζητήματος της ιστορικής αυθεντικότητας, από τη στιγμή που μέσω αυτής αρχίζουν να ανατρέπονται εδραιωμένα μοντέλα μουσικής προτίμησης απειλώντας

⁸⁵ Βλ. παράρτημα, σελ. 86

⁸⁶ Jacques Lonchamp, *The Private World of Gustav Leonhardt*, The Manchester Guardian Weekly, 21 July 1985.

⁸⁷ Βλ. παράρτημα, σελ.86-87.

⁸⁸ Η οργάνωση των αρχών του «Eloquent Style» καταλήγει σε 5 θέσεις:
Inventio (invention): ανακάλυψη και έμπνευση (των μουσικών ιδεών)
Dispositio (arrangement): η οργάνωση των παραπάνω σε μια σύνθεση
Elocutio (technique - style): η τεχνική και το στυλ
Memoria (memory): αυτοσχεδιαστικά μέρη - αυτοσχεδιαστική ικανότητα
Pronuncio/Actio (performance): επιρροή του μυαλού και της ψυχής του ακροατή μέσω της ερμηνείας του εκτελεστή. (βλ. Haynes, *The End of Early Music*, σελ. 166-167)

πολλές από τις υποτιθέμενες «σταθερές» της πολιτισμένης κοινωνίας.⁸⁹ Ο μουσικός και κοινωνικός διαχωρισμός έγινε πολύ γρήγορα «σημαία» της ιστορικής εκτέλεσης, ενώ η ταμπέλα της «αυθεντικότητας» άρχισε να πουλάει σε μια κοινωνία ασφυκτικά πλουραλιστική και μονοδιάστατη, που αναζητούσε απεγνωσμένα κάτι το αυθεντικό.⁹⁰ Η αλήθεια είναι πως την εποχή αυτή αρκετά διαφορετικά στοιχεία με αυτά της κυρίαρχης τότε τάσης υιοθετήθηκαν σε μεγάλο βαθμό από τους εκτελεστές της παλαιάς μουσικής. Η μεγαλύτερη δυνατότητα αυτοσχεδιασμού, η αμφίεση εποχής σε κάποιες περιπτώσεις, η ισότιμη σχέση των μελών του όποιου σχήματος με την ταυτόχρονη απουσία μαέστρου, η μεγαλύτερη επικοινωνία με το κοινό, η εμπλοκή ερασιτεχνών μουσικών στον τομέα της ιστορικής εκτέλεσης και η έμφαση στην ερμηνεία σε κάποιες περιπτώσεις εκτελεστών, αποτελούν χαρακτηριστικά που προώθησαν το κίνημα εμπορικά.

Από την άλλη μεριά, στον τομέα του μουσικού πειραματισμού κατά την περίοδο της *avant garde* μουσικής, ο βιρτουοζισμός αρκετών εξειδικευμένων εκτελεστών παλαιάς μουσικής, όπως οι φλογερίστες Frans Brüggen και Michael Vetter και οι τσέμπαλίστες Antoinette Vischer και Elisabeth Chojnacka, φαίνεται πως είχε ασκήσει μεγάλη επίδραση στους συνθέτες της *avant garde* μουσικής. Ξαφνικά ο ήχος του *flauto dolce* και του τσέμπαλου έγινε το ίδιο μοντέρνος και ηχοχρωματικά ενδιαφέρων με αυτού του βιμπράφωνου και του συνθεσάιζερ. Χαρακτηριστικά παραδείγματα σύγχρονων συνθετών που έγραψαν για τα όργανα αυτά αποτελούν ο Luciano Berio με το «Gesti» για σόλο φλογέρα και ένα μικρών κυμάτων ραδιόφωνο, ο John Cage με το «HPSCHD» (HarPSiCHorD), ο Iannis Xenakis με το «Komboi», όπου περιλαμβάνονται εφφέ με τσέμπαλο, ο György Ligeti με το «Continuum», ο Elliot Carter με το «Double Concerto» για τσέμπαλο και πιάνο και ο Milton Babbitt. Οι πρωτοποριακοί αυτοί συνθέτες ενδιαφέρονταν ουσιαστικά για το ηχώχρωμα των παλαιών οργάνων και όχι για το ιστορικό τους υπόβαθρο ή τις ιστορικές τεχνικές εκτέλεσής τους.

Και ενώ οι συνθέτες του νεοκλασικισμού, όπως ο Stravinsky, εμπνεύστηκαν από τις μπαρόκ μουσικές φόρμες, οι σύγχρονοι συνθέτες της *avant garde* μουσικής δείχνουν τεράστιο ενδιαφέρον για τις πιο παλαιές περιόδους. Ο Mauricio Kagel για παράδειγμα, γοητευμένος από τους «ιδιαιτέρους» ήχους των ιστορικών οργάνων συνθέτει το έργο «Musik für Renaissance Instrumente» χρησιμοποιώντας αναγεννησιακά πνευστά, λαούτα, θεόρβη, *viola da braccio*, *viola da gamba*, ρεγκάλ και εκκλησιαστικό όργανο με

⁸⁹ Butt, "Playing with history", σελ. 9.

⁹⁰ Hillel Schwartz, *The culture of the Copy – Striking, Likenesses, Unreasonable Facsimiles*, New York, 1996.

σύγχρονες τεχνικές εκτέλεσης, multiphonics, glissandos, φωνητικά εφφέ και άλλα.⁹¹ Μέσα από το έργο του προκαλεί τους εκτελεστές να παράγουν δικά τους ηχοχρώματα ίδια με την πρακτική εκτέλεσης της Αναγέννησης και του Μπαρόκ. Ο Peter Maxwell Davies από την άλλη μεριά ομολόγησε τη νοσταλγία του για τη μεσαιωνική μουσική, χωρίς όμως να θεωρεί απαραίτητη τη χρήση ιστορικών οργάνων ανοίγοντας έτσι κατ' αυτόν ένα διάλογο μεταξύ παρελθόντος και παρόντος,⁹² ενώ ο Bernd Alois Zimmermann χρησιμοποιεί το υλικό της παλαιάς μουσικής και τις καινούριες τεχνικές του 20ού αιώνα σαν ένα μεταμοντέρνο κολάζ.⁹³

Το ενδιαφέρον όμως του μοντερνισμού για «καλό κούρδισμα», ανεξάρτητα με την πειραματική χρήση ιστορικών οργάνων, για «αυτόματο» tempo, για προσκόλληση του εκτελεστή και του μαέστρου στην παρτιτούρα και για περιορισμένη μουσική έκφραση και μουσική αισθητική που παραπέμπει στα μαθηματικά δημιουργώντας «αυτοτελή επιστημονικά έργα» στυλ Babbitt,⁹⁴ ήρθε σε σύγκρουση με τη φιλοσοφία αναβίωσης της παλαιάς μουσικής. Παρόλη την αποστασιοποίησή της εκείνη την εποχή από την κυρίαρχη μουσική τάση, θεωρώντας πως η ανάπλαση των ιστορικών έργων θα πρέπει ουσιαστικά να αποτελεί ανθρώπινη δημιουργική έκφραση και όχι «έκθεση μουσειακού χαρακτήρα», και το διαχωρισμό της από τον ευρύτερο τομέα της εκτελεστικής πρακτικής, δεν κατάφερε τελικά να παραμείνει ανεπηρέαστη από την τάση της εποχής για νεωτερισμό και για εξιδανίκευση του ιδεώδους της «Werktreue». Όσο λοιπόν και αν ανέβηκε το επίπεδο της μουσικής εκτέλεσης μέσα από την εξειδικευμένη εκπαίδευση μουσικών με στόχο την μεγαλύτερη δυνατή κατάρτισή τους σε ζητήματα ιστορικά, άρχισαν να διαφαίνονται σιγά σιγά τα πρώτα αρνητικά συμπτώματα του μουσικού αυτού φαινομένου. Καθώς το πεδίο αναβίωσης της παλαιάς μουσικής άρχισε να γίνεται όλο και πιο επαγγελματικό ως προς την εκπαίδευση, το μάρκετινγκ και γενικότερα το κεφάλαιο που σχετιζόταν μ' αυτό, φάνηκε να χάνει στην πορεία πολλά από τα γνωρίσματα της «ιδιαιτερότητάς» του και να γίνεται ολοένα και περισσότερο αναπόσπαστο κομμάτι της κυρίαρχης τάσης της μουσικής ζωής.⁹⁵

⁹¹ Harry W. Gay, *Kagel's Musik für Renaissance-Instrumente*, Journal of the Viola da Gamba Society of America 9, 1972, σελ. 59.

⁹² Humphrey Searle and Robert Layton, *Twentieth Century Composers: Britain, Scandinavia and the Netherlands*, New York, 1972, σελ.120.

⁹³ Haskell, *Early Music Revival*, σελ.171-173.

⁹⁴ Milton Babbitt, "Who cares if you listen?", *The American composer speaks A historical anthology, 1770-1965*, ed. G. Chase, Louisiana State University Press, 1966, σελ. 242.

⁹⁵ Harry Haskell: "Early music", Grove Music Online ed. L. Macy, (Accessed 10 March 2010), <http://www.grovemusic.com>

Πολλοί είναι εκείνοι δε που, ενώ γνώρισαν την ιστορικά ενημερωμένη ερμηνεία ως μία άποψη εκτελεστών που διαφοροποιούνταν αισθητικά και κοινωνικά από τις κυρίαρχες μουσικές τάσεις, τελικά την είδαν να μεταλλάσσεται σε μία παγιωμένη μουσική προσέγγιση, υιοθετώντας μετά το 1970 με αυστηρή προσήλωση τα στοιχεία εκείνα που την κατέστησαν δημοφιλή. Η πολύ συχνή εμμονή για χρήση των ιστορικών οργάνων και για διαφορετικό κούρδισμα, η προβολή της ιδιαιτερότητας των παλαιών μουσικών συνόλων, η αυτονόητη υιοθέτηση ιστορικών τεχνικών εκτέλεσης, η χρήση πιστών αντίγραφων του αυθεντικού έργου και εκφράσεων όπως «αυθεντική εκτέλεση» ή «ιστορική εκτέλεση», αποτέλεσαν τα βασικότερα στοιχεία διαφήμισης του κινήματος παίρνοντας διαστάσεις παγκόσμιου φαινομένου. Εγκλωβισμένοι λοιπόν οι ίδιοι οι εκτελεστές πολλές φορές μέσα στα πλαίσια του μάρκετινγκ κυρίως των δισκογραφικών εταιριών, προσπάθησαν να επιβάλουν έναν συγκεκριμένο τρόπο εκτέλεσης με λιγότερες δυνατότητες ευελιξίας ή και ελευθερίας, αδυνατώντας να αποφύγουν και αυτοί την αυστηρή υιοθέτηση των ρομαντικών προτύπων που αρχικά απέρριπταν, όπως τη θεοποίηση ιδιαίτερα ταλαντούχων εκτελεστών, το φетиχισμό των αυθεντικών πηγών και την εμμονή με τις προθέσεις του συνθέτη-δημιουργού.

Οι «μουσικοί κανόνες», γνωστοί και ως «musical canon», που διεισδύσαν στον ευρύτερο τομέα της πρακτικής μουσικής εκτέλεσης την εποχή του Ρομαντισμού και κυριάρχησαν κατά τον Μοντερνισμό επηρεάζοντας σταδιακά τον τρόπο αναβίωσης της παλαιάς μουσικής είναι οι εξής:

- “Η πίστη στην πρόοδο της τεχνικής και της κατασκευής - εξέλιξης των μουσικών οργάνων
- Η αυθεντικότητα μέσα από τη διαρκή παραγωγή πρωτότυπων έργων μιας μουσικής ευφυΐας
- Το ιδανικό της «Werktreue» που περιλαμβάνει το φетиχισμό του κειμένου και την ανωτερότητα του χειρόγραφου
- Ο ορισμός του εκτελεστή ως «transparent performer», όπου ο μουσικός οφείλει να είναι πλήρως τεχνικά και μουσικά καταρτισμένος, ώστε να μπορεί με τον καλύτερο δυνατό τρόπο να διεκπεραιώνει τα μουσικά έργα.
- Ο αρχηγός - μαέστρος, ο οποίος ως «ιερέας» στην υπηρεσία του συνθέτη - θεού και κρατώντας στα χέρια του την παρτιτούρα ως «ιερό κείμενο», καλείται να υποδείξει στους εκτελεστές τον τρόπο ερμηνείας του έργου.

- Ο συνθέτης, ο οποίος ως θεόπνευστος δημιουργός, καθιστά τη μουσική του μοναδική και προσωπική, εφόσον εκφράζει κάτι το υπερβατικό, αποκτώντας μετά θάνατον αιώνια φήμη.
- Η αλλαγή της έννοιας του έργου σε κάτι αυτόνομο ως επιστημονικό προϊόν μιας μουσικής ευφυΐας και η λατρεία του ως αντικείμενο αδιαμφισβήτητης «δύναμης και ομορφιάς» σε τέτοιο βαθμό, ώστε να είναι απαραίτητη η τοποθέτησή του σε ένα ιδεατό μουσικό μουσείο.⁹⁶

Διαβάζοντας κανείς τις παραπάνω μουσικοκοινωνικές νόρμες που χαρακτηρίζουν εδώ και δύο σχεδόν αιώνες τον τρόπο παραγωγής και πρόσληψης της ακαδημαϊκής μουσικής στο δυτικό πολιτισμό, αντιλαμβάνεται τη δυσκολία των συντελεστών της παλαιάς μουσικής να παραμείνουν ανεπηρέαστοι από αυτές. Ωστόσο, στο κατώφλι των τελών του 20ού αιώνα, τα πράγματα δείχνουν να παίρνουν μια άλλη τροπή.

2.3 Μεταμοντερνισμός: Ο επαναπροσδιορισμός του ζητήματος της ιστορικής αυθεντικότητας στα τέλη του 20ού αιώνα

Μετά το τέλος της *avant garde* μουσικής στα τέλη του 1970, όπου το ενδιαφέρον των συνθετών είχε στραφεί σε παλαιότερες περιόδους από την μπαρόκ εποχή, μία αναπάντεχη στροφή προς τα εμπρός πραγματοποιείται στον τομέα της ιστορικά ενημερωμένης εκτέλεσης. Εκτός των άλλων μεγαλεπήβολων ορχηστρικών παραγωγών, αντιπροσωπευτικό παράδειγμα αποτελεί αδιαμφισβήτητα αυτή της «Academy of Ancient Music» με ηχογραφήσεις ολόκληρης της σειράς συμφωνιών του W. A. Mozart σε όργανα της εποχής του, θέτοντας την αναβίωση της παλαιάς μουσικής σε νέο επίπεδο.⁹⁷ Το πλαίσιο της ιστορικά ενημερωμένης εκτέλεσης, ενώ έως τότε αναφερόταν μόνο στο προκλασικό ρεπερτόριο, από το 1980 και μετά φαίνεται πως διευρύνθηκε περιλαμβάνοντας ακόμα και κλασικά, ρομαντικά και υστερορομαντικά έργα, από τον κλασικό Mozart και Beethoven, τους

⁹⁶ Haynes, *The End of Early Music*, σελ. 68,77, Goehr, *Το Φανταστικό Μουσείο των Μουσικών Έργων*, σελ. 316,318,375, Carl Dahlhaus, *“Foundations of music history”* (*“Grundlagen der Musikgeschichte”*, 1977), Cambridge University Press, 1983, σελ.147, Clive Brown, *Classical and Romantic performing practice*, Oxford University Press, 1999, σελ. 631, Robert Hill, “Overcoming Romanticism: On the modernization of 20th century performance practice” in *Music and performance during the Weimar Republic*, ed. B. R. Gilliam, 37-58, Cambridge University Press, σελ. 44, Christopher Small, *Musicking: The meanings of performing and listening*, Wesleyan University Press, 1998, σελ. 89.

⁹⁷ Haskell, *The Early Music Revival*, σελ. 189.

ρομαντικούς Schubert, Weber, Schumann, Chopin και Berlioz μέχρι τους μεταρομαντικούς Brahms, Franck, Elgar, Wagner, Rachmaninoff και Gershwin. Μαέστροι όπως οι H. C. Robbins Landon, Brüggen, Harnoncourt, Jean-Claude Malgoire, Sigiswald Kuijkan και άλλοι, ασχολήθηκαν με την αναβίωση του κλασικού και ρομαντικού συμφωνικού ρεπερτορίου, με ιστορική πάντα προσέγγιση, με στόχο πολλές φορές να ακούγονται τα έργα αυτά εξίσου «καινούργια» όπως και τα παλιά, υιοθετώντας τη χρήση αντίστοιχων μουσικών οργάνων της κλασικής και ρομαντικής εποχής, αλλά και των τεχνικών τους, όπως επίσης και του κουρδίσματος (430 Hz).⁹⁸

Αναμενόμενα λοιπόν, η επιτυχής επαναφορά του *forteriano* και η αναβίωση και άλλων οργάνων του κλασικισμού, σήμανε την ίδρυση αρκετών εξειδικευμένων μουσικών συνόλων. Έτσι και ο ίδιος ο Hogwood πιθανολογούσε πως κάποια στιγμή η συμφωνική ορχήστρα θα συμπεριλάμβανε πολλά εξειδικευμένα σύνολα για όλες τις μουσικές περιόδους, της Μπαρόκ, της Κλασικής, της Ρομαντικής και της Μοντέρνας.⁹⁹ Με τη σειρά τους οι δισκογραφικές εταιρείες διαισθανόμενες αντίστοιχη επιτυχία, ξεκίνησαν να πραγματοποιούν ηχογραφήσεις κονσέρτων για πιάνο του Mozart και του Beethoven, αντικαθιστώντας το τσέμπαλο του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα με το *forteriano* του 19^{ου}, το οποίο και θα αποτελούσε σύμβολο πλέον του ρεύματος της αναβίωσης κατά τη δεκαετία του '80.¹⁰⁰ Αρκετοί λοιπόν νέοι εκτελεστές του οργάνου αυτού επιδόθηκαν σε ηχογραφήσεις αντίστοιχου ρεπερτορίου (Malcolm Bilson, Jorg Demus, Paul Badura-Scoda και Steven Lubin), εκ των οποίων κανένας δε μπόρεσε να μην παραδεχτεί πως το *forteriano* στα χέρια ενός επιδέξιου εκτελεστή δεν μπορεί να μην αποδώσει το «ιδανικό άκουσμα» της μουσικής του Mozart ή του Schubert, όπως αντίστοιχα θα απέδιδε το τσέμπαλο σε μουσική Bach ή Couperin.¹⁰¹

Το τελευταίο τέταρτο του 20ού αιώνα σηματοδοτείται από τον λεγόμενο μουσικό πλουραλισμό, μέσω του οποίου προάγεται η συνύπαρξη και ελεύθερη έκφραση διαφορετικών μουσικών ιδεών. Στα πλαίσια λοιπόν αυτά, κυριαρχούν δύο τάσεις δανεισμού παλαιού υλικού στον τομέα της σύνθεσης κατά την J. Passler. Η πρώτη μεταμοντέρνα τάση («Postmodernism of reaction») αντιδρά στην εμμονή για συνεχή νεωτερισμό ανατρέχοντας σε πιο παραδοσιακά μοντέλα και υιοθετώντας τεχνικές του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα. Μέσα από την επανεκτίμηση της τονικότητας, ο γερμανικός νεορομαντισμός και ο αγγλοαμερικανικός νεοπουριτανισμός αναδεικνύουν ένα πιο απλό και

⁹⁸ Joshua Kosman, *The Early Music Debate Ancients, Moderns, Postmoderns*, σελ. 118.

⁹⁹ Alan Kozinn, *Christopher Hogwood Takes on the mOdern Orchestra*, *Symphony* 35, December 1984, 80, Rockwell, op. cit., sect. II, σελ. 26.

¹⁰⁰ Marie Leonhardt, *The Present State of Early Music in Northern Europe, in particular Netherlands*, *Early Music*, 4, 1976, σελ. 51.

¹⁰¹ Haskell, *The Early Music Revival*, σελ. 191-194.

εκφραστικό στυλ μέσω των Samuel Barber, Elliot Carter και Michael Tippett. Η δεύτερη τάση («Postmodernism of resistance») αντιστέκεται στα μοντερνιστικά πρότυπα της ατονικότητας και των κυριαρχικών μοντέλων μέσω της τέχνης με διάθεση αναστοχασμού απέναντι σε αυτά. Η επεξεργασία του δανεισμένου ιστορικού υλικού πραγματοποιείται συνήθως με την τεχνική του κολάζ, όπως δείχνουν οι συνθέσεις του Luciano Berio («Sinfonia») και του Schnittke («3 String Quartet», παρότι πιο πρώιμο), του Phillip Glass, του Steve Reich και του Michael Nyman και σε αντίθεση με το μοντερνισμό, γίνονται με τέτοιο τρόπο, ώστε να αξιοποιούνται τα ιστορικά στοιχεία με βάση τις απαιτήσεις της εποχής. Η πολύ διαδεδομένη τεχνική του «collage», αντικατοπτρίζει τη μεταμοντέρνα αισθητική μέσα από τη φράση «καινούργιο μαζί με παλιό» («new with old») χωρίς την πρόθεση κυριαρχίας του ενός επί του άλλου.¹⁰² Ο χαρακτηριστικός αυτός τρόπος δανεισμού ανήκει στον τρόπο μίμησης του λεγόμενου «imitatio»¹⁰³ («imitation»), που σημαίνει «επιλεκτικός δανεισμός». Ακόμα όμως και στην όπερα, η μουσική κουλτούρα των τελών του 20ού αιώνα όπως φαίνεται, καλύπτει ένα ευρύ φάσμα προσεγγίσεων με χαρακτηριστικά παραδείγματα πρωτοποριακών παραγωγών της δεκαετίας του '80, όπως η όπερα «Orfeo» του L. Berio το 1984, η όπερα «Ritorno d' Ulisse» το 1985 του H. Werner Henze και η όπερα του «Eros and Psyche» του C. Cummings, όπου συνδυάζεται μια σύγχρονη ορχήστρα με ένα κουαρτέτο αποτελούμενο από ιστορικά όργανα κουρδισμένα χαμηλότερα (415Hz) σύμφωνα με το μπαρόκ στυλ.¹⁰⁴

Με την προσπάθεια των εκτελεστών της «χρυσής εποχής» να επαναφέρουν τη διαδραστική σχέση συνθέτη - εκτελεστή - ακροατή, κάτι που είχε χαθεί ουσιαστικά κατά τη ρομαντική και μοντέρνα περίοδο, η μουσική εκφραστικότητα και επικοινωνία άρχισαν να κερδίζουν έδαφος. Σε αυτό το σημείο βέβαια, θα μπορούσε να επισημάνει κανείς πως η ιδέα μιας πιο «εκφραστικής» και «συναισθηματικής» εκτέλεσης είναι προϊόν του Ρομαντισμού. Πράγματι, αυτό είναι κάτι που ισχύει, αλλά με εντελώς διαφορετικά δεδομένα. Το «eloquent style» του Leonhardt, βασίζεται σε μία μεταρομαντική μουσική αισθητική, όπου τα στοιχεία της ρομαντικής εκτέλεσης του 19^{ου} αιώνα αναθεωρούνται μέσα από μία πιο σύγχρονη φιλοσοφία με σαφείς αναφορές στη ρητορική μουσική του Αριστοτέλη. Η φιλοσοφία αυτή, αν και αναβιώθηκε κατά την Αναγέννηση και το Μπαρόκ, μετέπειτα εγκαταλείφθηκε δίνοντας περισσότερο χώρο σε πιο

¹⁰² Jann Pasler, "Postmodernism", Grove Music Online, ed.L. Macy (Accessed 10 March 2010), <http://www.grovemusic.com>

¹⁰³ Haynes, *The End of Early Music*, σελ. 138.

¹⁰⁴ Haskell, *The Early Music Revival*, σελ. 152.

προκαθορισμένα μοντέλα μουσικής εκτέλεσης.¹⁰⁵ Με την επαναφορά κάποιων «ρητορικών» στοιχείων λοιπόν, προετοιμάστηκε το έδαφος για την ανάκτηση της δημιουργικής επαφής του σύγχρονου εκτελεστή με το μουσικό κείμενο και το κοινό του. Ο επαναπροσδιορισμός των στόχων του ρεύματος της αναβίωσης της παλαιάς μουσικής την περίοδο αυτή και η προσαρμογή του στις ανάγκες της εποχής, υπήρξε ταυτόχρονος με αυτόν του μουσικολογικού κλάδου, όπως έχει ήδη αναφερθεί, μέσα από τα νέα δεδομένα της μεταμοντέρνας σκέψης. Σύμφωνα με αυτήν, οι ιστορικά αναβιώσιμες ή αναπλασμένες εκτελέσεις δεν αντιμετωπίζονται απαραίτητα ως αυτόνομα έργα τέχνης, αλλά ως μουσικές διαδικασίες ή δραστηριότητες άμεσα συνδεδεμένες με την κοινωνία και τον πολιτισμό. Κάτι ανάλογο ισχύει και για την ιστορική ανάλυση, η οποία σχετίζεται και αυτή άμεσα με τις κοινωνικοπολιτισμικές συνθήκες της εκάστοτε εποχής. Η εργοκεντρική αισθητική και η πίστη στην ανωτερότητα του καινούργιου έναντι του παλιού αμφισβητείται ή απορρίπτεται, δίνοντας προβάδισμα στη διαδικασία της ακρόασης μέσα από τη σχέση εκτελεστή και ακροατή παραμένοντας πάντα ανοιχτό το πεδίο για «διαφορετικότητα» περιλαμβάνοντας συμπεριφορές μουσικής σύνθεσης και εκτέλεσης πέρα από τα καθιερωμένα πρότυπα και ανθρώπινες δραστηριότητες άσχετα με την ταξική, φυλετική και ως προς το φύλο ταυτότητα.¹⁰⁶

Ακόμα και σήμερα βέβαια, το κίνημα διακατέχεται από κάποια στοιχεία των «μουσικών κανόνων» του μοντερνισμού, όπως το μεγάλο σεβασμό για τους συνθέτες, την εμμονή με τις προθέσεις τους και την τελετουργική και επαναλαμβανόμενη ακρόαση των «αριστουργημάτων» τους.¹⁰⁷ Ωστόσο, αρκετοί εκτελεστές της παλαιάς μουσικής, περισσότερο κοινωνικά και πολιτισμικά ενήμεροι, αποφάσισαν να προσπαθήσουν να εμπνευστούν από το παρελθόν αναβιώνοντάς το σύμφωνα με τα δεδομένα της σύγχρονης εποχής.

“Τα έργα θα πρέπει να αντανakλούν την εποχή μας και τα γούστα μας δίνοντας νόημα όχι μόνο στο ποιο είμαστε πραγματικά, αλλά και στο πως φτάσαμε ως εδώ και πως θα μπορούσαμε να αλλάξουμε”¹⁰⁸,

έχει γράψει ο Taruskin συμφωνώντας με αυτό που είχε ήδη επισημάνει ο L. Dreyfus λίγο πιο πριν αμφισβητώντας το ιδεώδες της πιστότητας, ότι

¹⁰⁵ Haynes, *The End of Early Music*, σελ. 165-166.

¹⁰⁶ Jann Pasler, “Postmodernism”, Grove Music Online, ed.L. Macy (Accessed 10 March 2010), <http://www.grovemusic.com>

¹⁰⁷ Σύμφωνα με τον Haynes, πρόκειται για μια συνήθεια επαναλαμβανόμενης ακρόασης ενός περιορισμένου αριθμού έργων, περίπου του 10% αγνοώντας το υπόλοιπο ποσοστό. (βλ. Haynes, *The End of Early Music*, σελ. 6)

¹⁰⁸ Taruskin, *Text and Act*, σελ. 9, 56.

“η πετυχημένη ιστορική εκτέλεση δε μας γυρνά στο παρελθόν, αλλά αναπλάθει το μουσικό αντικείμενο στο εδώ και στο τώρα.”¹⁰⁹

Αυτό όμως που αποκαλύπτει πλέον η μεταμοντέρνα αισθητική στην προσέγγιση της αυθεντικής ερμηνείας, είναι το σημαντικό πλεονέκτημα που προσφέρει η ιστορική εκτέλεση, την ελευθερία επιλογής και την πολλαπλότητα των σωστών τρόπων εκτέλεσης.¹¹⁰

3. ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΕΣ ΚΑΙ ΚΡΙΤΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ

“Σε θέματα ιστορικότητας, υπάρχουν δύο (προβληματικά) άκρα: ολοκληρωτική αμέλεια και αέναες εικασίες...” (Roger North, 1728)¹¹¹

3.1 Οι προσεγγίσεις στην «αυθεντικότητα»

Όταν αποπειράται να προσδιορίσει κανείς την έννοια της «αυθεντικότητας» και να απαριθμήσει τις προσεγγίσεις σε αυτήν, αντιλαμβάνεται πως υπάρχει πληθώρα απόψεων, κάποιες φορές και αντικρουόμενων μεταξύ τους. Παρακάτω γίνεται μία αντιπροσωπευτική παράθεση:

Οι βασικές θέσεις σε σχέση με τις προσεγγίσεις στην αυθεντική εκτέλεση, όπως αποτυπώνονται στο μουσικολογικό λεξικό *Musicology, the Key Concepts*, είναι τρεις:

- “τα όργανα της εποχής του συνθέτη
- η μουσική εκτέλεση μέσω των τεχνικών της εποχής που να βασίζονται σε τεκμηριωμένα έγγραφα και πραγματείες
- οι προθέσεις του συνθέτη με βάση το αυθεντικό χειρόγραφο ή κάποιο σχετικό υλικό.”¹¹²

¹⁰⁹ Dreyfus, *Early Music Defended against its Devotees*, σελ. 304.

¹¹⁰ Will Crutchfield, *A report from the Musical Battlefield*, The New York Times, 28 July 1985, sect. II, σελ. 8.

¹¹¹ Haynes, *The End of Early Music*, σελ. 3.

¹¹² David Beard & Kenneth Gloag, *Musicology, the Key Concepts*, Routledge, New York, 2005, σελ. 17.

Σύμφωνα με τον John Butt, η «αυθεντικότητα» στη μουσική αναφέρεται στην «αυθεντική εκτέλεση» ενός έργου, η οποία με τη σειρά της μπορεί να αναφέρεται σε μια ή και περισσότερες από τις παρακάτω προσεγγίσεις:

- “Στη χρήση μουσικών οργάνων της εποχής του συνθέτη
- Στη χρήση τεχνικών εκτέλεσης της εποχής του συνθέτη
- Στην εκτέλεση που βασίζεται σε αυθεντικές πηγές του συγκεκριμένου έργου
- Στην εκτέλεση που βασίζεται στις προθέσεις του συνθέτη ή στο στυλ της εκτέλεσης που επιθυμούσε ή είχε πετύχει ο συνθέτης
- Στην προσπάθεια αναδημιουργίας της αυθεντικής εκτέλεσης
- Στην προσπάθεια αναδημιουργίας της μουσικής εμπειρίας του αυθεντικού ακροατηρίου.”¹¹³

Αμιγώς φιλοσοφικές χαρακτηρίζονται οι προσεγγίσεις στην «αυθεντικότητα» έτσι όπως διατυπώνονται παρακάτω από δύο προσωπικότητες που άλλαξαν τον τρόπο σκέψης γύρω από το ζήτημα αυτό. Πρώτον, ο Richard Taruskin μέσα από το βιβλίο του «*Text and Act*» προσεγγίζει την έννοια της «αυθεντικότητας»¹¹⁴ στηριζόμενος σε δύο φιλοσοφικές θεωρήσεις.¹¹⁵

- “Στη θεώρηση που συνδέει την αυθεντικότητα της ερμηνείας με την παρτιτούρα, κάτι που υποστηρίζεται από τον νομιναλιστή¹¹⁶ Nelson Goodman.

¹¹³ Butt, “Authenticity”, Grove Music Online, ed. L. Macy, (Accessed 10 March 2010), <http://www.grovemusic.com>

¹¹⁴ Ο Taruskin δεν αναφέρει τη λέξη «authenticity», αλλά τη λέξη «original», (βλ. Taruskin, *Text and Act*, σελ. 205)

¹¹⁵ Taruskin, *Text and Act*, σελ. 205-207,209.

¹¹⁶ Νομιναλισμός: Συχνά ταυτόσημος με τον «αντι-ρεαλισμό», είναι το φιλοσοφικό δόγμα που πρεσβεύει ότι οι καθολικές έννοιες, όπως για παράδειγμα η έννοια του έργου, δεν έχουν πραγματική υπόσταση, παρά αποτελούν απλά ονόματα («nomina»), που προσδιορίζονται μέσα από την οριζόντια σχέση των πραγματώσεών τους. (βλ. <http://el.wikipedia.org/wiki/Νομιναλισμός>, Lydia Goehr, *Το Φανταστικό Μουσείο των Μουσικών Έργων*, σελ. 40)

- Στη θεώρηση που υποστηρίζεται από τον φαινομενολόγο¹¹⁷ Roman Ingarden, ο οποίος απορρίπτει τη σύνδεση της αυθεντικότητας με την παρτιτούρα, όπως επίσης και την περίπτωση σύνδεσης της αυθεντικότητας με την εκτέλεση του έργου, όπως πραγματοποιήθηκε στην εποχή του.”

Δεύτερον, ο φιλόσοφος Peter Kivy μέσα από το βιβλίο του «*Authenticities*» πραγματεύεται το ζήτημα της αυθεντικότητας διαχωρίζοντάς την σε τέσσερις προσεγγίσεις:¹¹⁸

- “Την «αυθεντικότητα» σε σχέση με τις προθέσεις του συνθέτη
- Την «αυθεντικότητα» ως αυθεντικός ήχος της μουσικής
- Την «αυθεντικότητα» ως η αυθεντική πρακτική των εκτελεστών
- Την «άλλη αυθεντικότητα», ως προσωπική «αυθεντικότητα» του ερμηνευτή.”

Εξετάζοντας τις παραπάνω προσεγγίσεις αντιλαμβάνεται κανείς πως όλες συνδέονται μεταξύ τους κατά κάποιο τρόπο μέσω του ιδεώδους της «*Werktreue*». Πιο αναλυτικά, ένα κοινό σημείο μεταξύ των J. Butt και P. Kivy, είναι αυτό της προσέγγισης στην «αυθεντικότητα» μέσω της εκτέλεσης του έργου έτσι όπως αυτή πραγματοποιήθηκε στην εποχή του, διατυπωμένης όμως με διαφορετικό τρόπο. Ο Kivy θεωρεί πως η «αυθεντικότητα» προσεγγίζεται μέσω του αυθεντικού ήχου της μουσικής και της αυθεντικής πρακτικής των εκτελεστών, κάτι που είναι ουσιαστικά ταυτόσημο. Ο Butt αναφέρει την προσέγγιση στην «αυθεντικότητα» μέσω της αναδημιουργίας του αυθεντικού ακροατηρίου και την προσέγγιση στην «αυθεντικότητα» μέσω της αυθεντικής εκτέλεσης, θέσεις που συνδέονται και ταυτίζονται με αυτές του Kivy. Την άποψη αυτή, περί αυθεντικότητας μέσω

¹¹⁷ Φαινομενολογία: Το φιλοσοφικό κίνημα που βασίζεται στη διερεύνηση των φαινομένων, δηλαδή των πραγμάτων που γίνονται αντιληπτά ενσυνείδητα. Έχει την κεντρική διάθεση να αποδέχεται τα πράγματα όπως είναι, να αναγνωρίζει αυτό που υπάρχει και να αποφεύγει να το αναγάγει σε κάτι άλλο. (βλ. <http://el.wikipedia.org/wiki/Φαινομενολογία>, Robert Solokowski, *Εισαγωγή στη Φαινομενολογία*, μτφρ.- σχολ. Παύλος Κόντος, εκδ. Πανεπιστημίου Πατρών, Πάτρα, 2003, πρ., σελ. vii)

¹¹⁸ Peter Kivy, *Authenticities - Philosophical Reflection on Musical Performance*, Ithaca and London, 1995

της αυθεντικής ή πρώτης εκτέλεσης, όπως θα δούμε και παρακάτω μέσω των μουσικών διαμαχιών, συμμερίζονται και διάφοροι μαέστροι της εποχής, όπως για παράδειγμα ο Christopher Hogwood με το σύνολο «Hanover Band». Βέβαια, θα πρέπει να σημειώσουμε πως ο Hogwood συμφωνεί με την προσέγγιση στην «αυθεντικότητα» μέσω της πρώτης εκτέλεσης του έργου οποτεδήποτε και αν έγινε αυτή.¹¹⁹ Δίνοντας έμφαση όμως στην «παρθενική» εκτέλεση του έργου δε σημαίνει πως διαφοροποιείται απαραίτητα από τους Butt και Kivy, καθότι κατά την προκλασική περίοδο ήταν σχεδόν σπάνια η εκτέλεση ενός μουσικού έργου παραπάνω από μία φορά.

Παρακάτω, όπως προκύπτει από τη συγκριτική μελέτη των απόψεων, παρατηρούμε πως ο Ingarden είναι εκείνος που θέτει υπό αμφισβήτηση δύο βασικές θέσεις περί «αυθεντικότητας», την άποψη του Goodman, αλλά και της αντίστοιχης απόψης του Butt και του Kivy. Ολοκληρώνοντας το σχολιασμό, η τελευταία θέση του Kivy περί «προσωπικής αυθεντικότητας», φαίνεται να έρχεται σε αντίφαση με τις προηγούμενες θέσεις του, οι οποίες φιλτράρονται μέσα από το ιδεώδες της πιστότητας της «*Werktreue*». Πράγματι, η τελευταία θέση του δίνει την εντύπωση πως απέχει κατά πολύ από τις προηγούμενες θέσεις του που προσδιορίζονται από τα πρότυπα της πιστότητας στο έργο, εφόσον δίνει προβάδισμα στην προσωπική δημιουργικότητα του κάθε εκτελεστή, η οποία και είναι μοναδική. Παρ' όλ' αυτά όμως, δε σημαίνει πως είναι απαραίτητα αντικρουόμενες, κάτι που θα θιχτεί και παρακάτω μέσα από τη διεξοδικότερη ανάλυση των βασικών προσεγγίσεων στην «αυθεντικότητα».

3.1.1 Ιστορικά όργανα και πηγές

Ξεκινώντας κανείς λοιπόν από την προσέγγιση στην αυθεντική εκτέλεση μέσω της χρήσης παλαιών οργάνων ή οργάνων εποχής («early instruments», «period instruments») ανακαλύπτει μια πληθώρα σωζόμενων και ανακατασκευασμένων μουσικών οργάνων, τα οποία σύμφωνα με την άποψη μερικών μουσικολόγων, όπως ο Davies και ο Levinson, εγγυώνται τη μεγαλύτερη δυνατή επίτευξη της αυθεντικής εκτέλεσης ενός έργου εφόσον η χρήση τους απαιτείται από το συνθέτη.¹²⁰ Πράγματι, η παραπάνω άποψη παρόλο που έχει αμφισβητηθεί έντονα στα τέλη του 20^{ού} αιώνα, αποτελεί ουσιαστικά και έναν από τους κύριους λόγους που το κίνημα της ιστορικής

¹¹⁹ Taruskin, *Text and Act*, σελ. 209.

¹²⁰ Steven Davies, *Musical Works and Performances, a Philosophical Exploration*, Clarendon Press, London, 2001, σελ. 217.

αυθεντικότητας έγινε τόσο δημοφιλής. Πέρα βέβαια από το γεγονός ότι μπορεί να ισχύει ή όχι κάτι τέτοιο, ότι πράγματι δηλαδή μπορεί να προσεγγιστεί κατά το μέγιστο ή όχι η αυθεντική εκτέλεση μιας σονάτας Telemann με τη χρήση ενός τσέμπαλου και ενός φλάουτου εποχής, οι περισσότεροι μπορούν να αντιληφθούν, να κατανοήσουν ή ακόμα και να εκτιμήσουν την ηχοχρωματική διαφορά του ακουστικού αποτελέσματος αν στη θέση των οργάνων αυτών χρησιμοποιούνταν σύγχρονα αντίστοιχα όργανα. Σύμφωνα με τον Nicholas Kenyon,

“θα ήταν αφελές να υποθέσει κανείς πως ο υποτιθέμενος ιστορικός τρόπος ερμηνείας εγγυάται απαραίτητως το αναμενόμενο αποτέλεσμα από την αρχή έως και το τέλος· τα ιστορικά όργανα δεν εγγυώνται απαραίτητως κάτι τέτοιο αλλά παραμένει γεγονός πως αν θέλουμε μπαρόκ ήχους, τότε πρέπει να χρησιμοποιήσουμε μπαρόκ όργανα...”.¹²¹

Η χρήση των παλαιών οργάνων θεωρείται απαραίτητη συνθήκη αν θέλει ο εκτελεστής ή ο μαέστρος να αναβιώσει το παλαιό ρεπερτόριο με βάση το στυλ της εποχής. Εκτός από την περίπτωση του Hindemith ως υποστηρικτή του «musical canon» σε σχέση με το ρόλο του εκτελεστή, παρόμοια άποψη φαίνεται να έχει και ο Malcom Bilson, για τον οποίο

“η πλήρης υποταγή του εκτελεστή - μεσολαβητή στις προθέσεις του συνθέτη, παρόλο που αποτελεί υποχρέωση και ευθύνη του, δε διασφαλίζει απαραίτητα την αυθεντικότητα της εκτέλεσης αν δε γίνεται χρήση των κατάλληλων μουσικών οργάνων”.

Χαρακτηριστικά λοιπόν συνεχίζει δηλώνοντας σε ένα άρθρο του το 1980 για την εκτέλεση Mozart στο fortepiano:

“Ίσως να είναι λάθος να τοποθετεί κάποιος το μουσικό όργανο πάνω από τον εκτελεστή, αλλά έχω αρχίσει να νιώθω πως έτσι πρέπει να γίνει[...] (διότι με το να χρησιμοποιεί κανείς σύγχρονα όργανα) δεν υπάρχει καμία περίπτωση ακόμα και ο καλύτερος και πιο ευαίσθητος ερμηνευτής να μπορέσει να έρθει ποτέ τόσο κοντά με το πραγματικό νόημα της μουσικής του Mozart.”¹²²

Παρόλο που μπορεί όμως κανείς να πιστεύει πως μέσω της χρήσης των ιστορικών οργάνων προσεγγίζεται η αυθεντική ερμηνεία, τα προβλήματα που δημιουργούνται στην πορεία δείχνουν πως ο φетиχισμός τους μπορεί να οφείλεται σε μια λανθασμένη αντίληψη σε σχέση με τη χρήση τους. Εκείνο που θα πρέπει να λαμβάνεται υπ’ όψιν είναι πως ακόμα και τα μουσικά

¹²¹ Nicholas Kenyon, *Authenticity and Early Music: A Symposium*, Oxford University Press, Oxford, 1988, σελ. 12.

¹²² Malcom Bilson, *The Viennese fortepiano of the late 18th century*, *Early Music* 8/2, σελ. 158-162.

όργανα μπορούν να αξιολογηθούν με βάση τη «Δαρβίνεια Θεωρία»,¹²³ εφόσον αλλάζουν συνεχώς με διάφορους τρόπους, ώστε να μπορούν οι μουσικοί να εκτελούν πιο εύκολα τη μουσική της εποχής τους ή τη μουσική που είναι εκείνη τη στιγμή στη μόδα. Όπως γράφει και ο Harnoncourt:

“Η κάθε περίοδος έχει ακριβώς το φάσμα των οργάνων που ταιριάζει καλύτερα στη μουσική της. Οι συνθέτες ακούν μέσα στο μυαλό τους τα όργανα της εποχής τους και συνήθως γράφουν έχοντας κατά νου συγκεκριμένους μουσικούς εκτελεστές.”¹²⁴

Η εξέλιξη των οργάνων από το 1760 έως το 1840 με τη μετάβαση από το «style galant» στο Ρομαντισμό, υπήρξε θεαματική: τα έγχορδα ανακατασκευάστηκαν, τα πνευστά ξανασχεδιάστηκαν, ενώ το γενικό σύστημα κουρδίσματος άλλαξε σε πιο υψηλό και έγινε ίδιο για όλα. Δε θα πρέπει όμως να κρίνει κανείς αυτήν την εξέλιξη ως μια τεράστια πρόοδο, διότι σύμφωνα με τον B.Haynes

“τα μουσικά όργανα μιας περιόδου δεν είναι «καλύτερα» από τα όργανα μιας άλλης[...]παρ’ όλ’ αυτά, τα ιστορικά όργανα πρέπει να προσεγγίζονται με τους δικούς τους όρους[...] (Για παράδειγμα,) το να παίζει κανείς Bach με όργανα της εποχής του, του δίνει την εντύπωση ότι η μουσική «ολοκληρώνει» τα όργανα αυτά χρησιμοποιώντας όλες τις δυνατότητές τους[...] (Γι’ αυτό) δε χρειαζόμαστε ένα όργανο σχεδιασμένο και κατασκευασμένο να παίζει όσο το δυνατόν «καλύτερα», χωρίς ψεγάδια...”¹²⁵

Από την άλλη μεριά, αρκετοί είναι αυτοί που διαφωνούν με τη χρήση ιστορικών οργάνων, όπως για παράδειγμα ο Charles Rosen, ο οποίος υποστηρίζει τη θέση του Adorno, μιλάει για μια ζωντανή και αναπόσπαστη μουσική γλώσσα του παρελθόντος, του οποίου ο ήχος μεταφράζεται σε καινούριους ήχους σύγχρονων οργάνων.¹²⁶ Μια «μετα-Adorno» άποψη που βασίζεται ουσιαστικά στην Αγγλοαμερικανική αναλυτική φιλοσοφία είναι αυτή του Ludwig Finscher, ο οποίος θεωρεί πως η ερμηνεία σε μοντέρνα μουσικά όργανα μπορεί κάποιες φορές να επιτρέψει να έρθουμε πιο κοντά σε μια «αληθινή» ερμηνεία του έργου,¹²⁷ εννοώντας

¹²³ Haynes, *The End of Early Music*, σελ. 151.

¹²⁴ Nikolaus Harnoncourt, *Baroque Music Today Music as Speech*, ed. Reinhard G. Pauly, trans. Mary O’ Neil, Portland and Oregon, 1988, σελ. 17.

¹²⁵ Haynes, *The End of Early Music*, σελ. 152, 154-155, 161

¹²⁶ Charles Rosen, *The Benefits of Authenticity*, Critical Entertainments, 2000, σελ. 211.

¹²⁷ Ludwig Finscher, “Historisch getreue Interpretation – Möglichkeiten und Probleme”, *Alte Musik in unsere Zeit – Referate und Diskussionen der Kasseler Tagung 1967*, ed. Walter Wiora, Kassel, 1968, σελ. 25-34.

πιθανότατα την προσέγγιση του έργου σύμφωνα με τα δεδομένα της σύγχρονης εποχής. Ίσως όμως να μας προϊδεάζει και για αυτό που ειπώθηκε μερικές δεκαετίες αργότερα από τον Donington, ο οποίος έχει σχολιάσει πως:

“μια καλύτερη εκτέλεση με σύγχρονα όργανα μπορεί στην πραγματικότητα να είναι πιο αυθεντική από μια αδύναμη εκτέλεση με μπαρόκ όργανα”.¹²⁸

Πράγματι, σύμφωνα με τον M. Bukofzer η χρήση των κατάλληλων οργάνων δε διαβεβαιώνει από μόνη της μια σωστή και μουσικά καλή εκτέλεση.¹²⁹ Ακόμα και ο A. Dolmetsch, ο οποίος χρησιμοποιούσε όργανα εποχής, πίστευε περισσότερο στο πρότυπο του μουσικού ερμηνευτή ενθαρρύνοντας τους εκτελεστές να δίνουν περισσότερη έμφαση στο συναίσθημα, την εκφραστικότητα και το μουσικό πνεύμα, κάτι που μερικές δεκαετίες αργότερα, το 1980 βρίσκει σύμφωνο και τον Harnoncourt, που προτείνει στον ερμηνευτή ν' ακολουθήσει πρώτα απ' όλα το μονοπάτι του μουσικού και όχι του επιστήμονα σημειώνοντας ότι τα όργανα από μόνα τους δεν εγγυώνται μια καλή ερμηνεία.¹³⁰

3.1.2 Το ζήτημα των προθέσεων του συνθέτη

Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, η προσέγγιση της παλαιάς μουσικής με στόχο την αυθεντική εκτέλεσή της, συνδέεται με τη χρήση ιστορικών οργάνων και τεχνικών εκτέλεσής τους, όπως επίσης και ιστορικών πηγών, από όπου αντλούνται οι πληροφορίες αυτές σε σχέση με τη σύνθεση και εκτέλεση της μουσικής. Πολλοί είναι αυτοί όμως που στο παρελθόν έχουν αναρωτηθεί κατά πόσο η χρήση των κατάλληλων οργάνων και τεχνικών, όπως και η βάση σε αξιόπιστες μουσικές πηγές, μπορούν να εγγυηθούν μια «αυθεντική» μουσική ερμηνεία του έργου ενός συνθέτη που δε ζει πια και κατά πόσο δηλαδή είναι ενδείξεις που μεταφράζονται τελικά πολύ διαφορετικά από αυτό που θα ταίριαζε στο στυλ της εποχής ή θα επιθυμούσε ο συνθέτης. Όταν ένας μουσικός εκτελεστής έρχεται αντιμέτωπος με ένα έργο της Αναγέννησης ή του Μπαρόκ, αντιλαμβάνεται πως οι μουσικές πληροφορίες που εμπεριέχονται σε αυτό είναι πολύ λιγότερες και ίσως διαφορετικές από ένα έργο του 19^{ου} αιώνα. Αυτό βέβαια

¹²⁸ Robert Donington, *Baroque Music: Style and Performance: A Handbook*, London, 1982, σελ. 166-167.

¹²⁹ Manfred Bukofzer, *On the Performance of Renaissance Music*, Proceedings of the Music Teachers National Association, 1941, σελ. 225-235.

¹³⁰ Harnoncourt, *Baroque Music Today Music as Speech*, σελ. 72-73, 90-97.

ισχύει, διότι ανακαλύπτει πως τα διαφορετικά ιστορικά, κοινωνικά και αισθητικά πλαίσια της εκάστοτε εποχής αλλάζουν και τον τρόπο αντίληψης, σκέψης, κατανόησης, χρήσης και εκτέλεσης της μουσικής.

Ο Taruskin θεωρεί πως

“εφόσον η ιδανική εκτέλεση συμπίπτει με τις προθέσεις του συνθέτη, τότε θα πρέπει να λάβουμε υπ’ όψιν πως δεν μπορούμε να ξέρουμε τις προθέσεις του για πολλούς λόγους και πολλές φορές δεν ξέρουμε αν όντως τις ξέρουμε. Οι συνθέτες άλλωστε δεν τις εκφράζουν πάντα και όταν τις εκφράζουν, το κάνουν τόσο πολύπλοκα ή απλά κάνουν λάθος”.¹³¹

Η άποψη που προσεγγίζει την «αυθεντικότητα» μέσα από της προθέσεις του συνθέτη, αποτελεί ουσιαστικά τη βάση του ιδεώδους της «*Werktreue*», όπου η πιστότητα στις προθέσεις του συνθέτη, ταυτίζεται με την πιστότητα στο έργο, όπως έχει χαρακτηριστικά αναφερθεί.

Για την Goehr, το ιδεώδες της «*Werktreue*» μπορεί να γίνει αντιληπτό με τρεις τρόπους:

- “Ως πιστότητα στις αυθεντικές συνθήκες εκτέλεσης - ιδιαίτερα όσον αφορά τα όργανα –
- Ως πιστότητα στη μουσική
- Ως πιστότητα στο έργο”¹³²

Παρόλο που τις περισσότερες φορές ο συνθέτης δεν κάνει σε αρκετά ικανοποιητικό βαθμό ξεκάθαρες τις προθέσεις του, θα πρέπει να αναφερθεί πως ακόμα και σε αυτό το επίπεδο υπάρχουν διαβαθμίσεις. Η προθετικότητα ενός συνθέτη συναντιέται σε δύο μορφές¹³³:

- Ως ενεργή πρόθεση - προθετικότητα -, όπου ο συνθέτης έχει αποφασίσει με ακρίβεια να διαχειριστεί θέματα ενορχήστρωσης, tempo, δυναμικής, διανθισμού και άλλων.
- Και ως παθητική πρόθεση - προθετικότητα -, όπου ο συνθέτης έχει λιγότερο έλεγχο σε ζητήματα όπως τα παραπάνω, τα οποία ωστόσο θεώρησε συνειδητά ή ασυνειδητά.

¹³¹ Taruskin, *Text and Act*, σελ. 97.

¹³² Goehr, *Το Φανταστικό Μουσείο των Μουσικών Έργων*, σελ. 500-501.

¹³³ Butt, *Playing with History*, σελ. 89-90.

Ακόμη και στην περίπτωση όμως ενός προθετικού συνθέτη, όπως είναι για παράδειγμα ο Bach, ο Kivy δείχνει να διαφοροποιείται ριζοσπαστικά σε σχέση με πολλούς σύγχρονους του περί προθέσεων του συνθέτη σχολιάζοντας στο βιβλίο του:

Γιατί θα πρέπει να πιστεύουμε ότι ένα πλάνο του συνθέτη για την ερμηνεία του έργου του είναι απαραίτητα το καλύτερο;”¹³⁴

3.1.3 Η «πολύτιμη» παρτιτούρα

Ο νομιναλιστής J. Goodman τη δεκαετία του 1970 τοποθετεί την παρτιτούρα ως το βασικό στοιχείο της ταυτότητας του μουσικού έργου, χωρίς να το συνδέει με το ιστορικό και κοινωνικό υπόβαθρο του συνθέτη, όπως κάνει αργότερα ο J. Levinson το 1990.¹³⁵ Για τον Goodman, το μουσικό κείμενο δεν καθορίζει το έργο, αλλά το περιγράφει και συνεχίζει λέγοντας πως:

“το μόνο που απαιτείται για να έχουμε μια γνήσια περίπτωση έργου είναι η πλήρης συμμόρφωση με την παρτιτούρα[...]Έτσι, ενώ μια παρτιτούρα μπορεί να μη συμπεριλαμβάνει πολλά από τα χαρακτηριστικά μιας εκτέλεσης και σε άλλα χαρακτηριστικά να αφήνει ευρύ περιθώριο παραλλαγής εντός καθορισμένου πλαισίου, απαιτείται κατηγορηματικά η πλήρης συμμόρφωση με ό,τι αναγράφεται σε αυτήν”.¹³⁶

Σ’ αυτό το σημείο όμως εντοπίζεται και το πρόβλημα να σταθεί ο παραπάνω πλατωνικός ισχυρισμός, διότι σε δεδομένη χρονική στιγμή υπήρχαν άγραφοι κανόνες που αφορούσαν τον τρόπο με τον οποίο παρτιτούρες που περιείχαν πολύ λιγότερα σημειογραφικά στοιχεία καθόριζαν και τον τρόπο συμμόρφωσης του εκτελεστή σε αυτές. Σύμφωνα με τον Fr. W. Marprung,

¹³⁴ Kivy, *Authenticities*, σελ. 161, 170.

¹³⁵ Steven Davies, “Philosophy of music: Anglo-American philosophy of music, 1960-2000”, Grove Music Online, ed. L. Macy, (Accessed 10 March 2010), <http://www.grovemusic.com>

¹³⁶ N. Goodman, *Languages of Art: An approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, 1968, σελ.263-264.

“είναι αδύνατον (ακόμα και σε σύγχρονες προσδιοριστικές παρτιτούρες, πόσο μάλλον σε προκλασικές) να επινοήσει κανείς κανόνες για να καλύψει όλες τις πιθανές περιπτώσεις εκτέλεσης”.¹³⁷

Για να επιτευχθεί κάτι τέτοιο, γράφει η Goehr,

“θα πρέπει οι μουσικές παρτιτούρες να ορίζουν κατά τρόπο μοναδικό, αν θέλει κανείς να διατηρηθεί η ταυτότητα του έργου[...]η «παραμόρφωση» λοιπόν της μουσικής του προκλασικού συνθέτη είναι αναμενόμενη (εφόσον) οι εκτελεστές σήμερα δεν έχουν να ακολουθήσουν παρά μόνο περιορισμένες υποδείξεις χωρίς μάλιστα να γνωρίζουν πλήρως τους άγραφους ερμηνευτικούς κανόνες της τότε εποχής”.¹³⁸

Ο Πολωνός φιλόσοφος Roman Ingarden απορρίπτει και αυτός την περίπτωση που το μουσικό κείμενο καθορίζει την «αυθεντικότητα» της εκτέλεσης εξαιτίας της έλλειψης ακρίβειας που υπάρχει σ' αυτό. Αντιθέτως, θεωρεί πως το μουσικό έργο είναι ένα «αγνό προθετικό αντικείμενο», το οποίο κρύβει πολύ περισσότερα στοιχεία από αυτά που είναι καταγεγραμμένα, στοιχεία συναισθηματικά και εκφραστικά, τα οποία γίνονται αντιληπτά από έναν εκπαιδευμένο ακροατή. Αντίθετα με τον Goodman λοιπόν, το χειρόγραφο, η παρτιτούρα δηλαδή, για τον Ingarden, δεν υπάρχει για να καθορίζει το μουσικό έργο, αλλά για να κάνει την ερμηνεία του εφικτή.¹³⁹ Ακόμα και αν δεχτούμε την παραπάνω άποψη, δημιουργείται το εξής πρόβλημα: ακριβώς επειδή δεν υπάρχει πάντα αυθεντικό χειρόγραφο του συνθέτη ή ακόμα και αν υπάρχει είναι δύσκολο να βρεθεί, ο εκτελεστής αναγκάζεται να ανατρέξει στην πρωτότυπη έκδοση, μέσω της οποίας δεν μπορεί να γνωρίζει πάντα τι ακριβώς έχει καταγράψει ο ίδιος ο συνθέτης. Αυτό ισχύει, διότι η προσπάθεια παρουσίασης των στοιχείων μιας αυθεντικής πηγής χωρίς εκδοτικές προσθήκες (π.χ. φραζαρίσματα, επιπλέον δυναμικές και στολίδια) είναι σχεδόν σπάνια περίπτωση. Παρόλο που υπάρχουν βέβαια εκδόσεις πιστές στην αυθεντική πηγή, η επεξεργασία που μπορεί να έχει υποστεί το χειρόγραφο, κάνει πολλές φορές δυσδιάκριτη την ερμηνεία των αυθεντικών στοιχείων του έργου. Έτσι λοιπόν, ούτε και σ' αυτήν την περίπτωση μπορεί το μουσικό κείμενο να εγγυηθεί μία απόλυτα αυθεντική προσέγγιση.¹⁴⁰

¹³⁷ Donington, *Baroque Music*, σελ. 109.

¹³⁸ Goehr, *Το Φανταστικό Μουσείο των Μουσικών Έργων* σελ. 62-63.

¹³⁹ Taruskin, *Text and Act*, σελ. 206,208-209.

¹⁴⁰ Vincent Duckles, “Musicology:Disciplines of Musicology:Textual Scholarship”, Grove Music Online, ed. L. Macy, (Accessed 10 March 2010), <http://www.grovemusic.com>

3.1.4 Η πρώτη εκτέλεση και ακρόαση

Σχετικά με τη σύνδεση της «αυθεντικότητας» με την πρώτη εκτέλεση του έργου, υπάρχουν σίγουρα αρκετές ενστάσεις από τη στιγμή που θα πρέπει κάποιος να γνωρίζει όχι μόνο τις ακριβείς προθέσεις του συνθέτη, αλλά να διαθέτει και τις αποδείξεις εκείνες που θα μπορούν να διασφαλίσουν μια πανομοιότυπη εκτέλεση. Κάτι τέτοιο λοιπόν προϋποθέτει γνώση βασικών μουσικών παραμέτρων¹⁴¹ της πρώτης εκτέλεσης, όπως ο αριθμός των εκτελεστών, το ακριβές tempo, η χρήση ιστορικών οργάνων, το κούρδισμα, η ενορχήστρωση, καθώς και οι συγκεκριμένες συνθήκες ακουστικής, πράγμα αδύνατο στις περιπτώσεις του προκλασικού ρεπερτορίου από τη στιγμή που τέτοιες παράμετροι δεν ήταν ποτέ σταθερές. Ακόμα όμως και σε λίγες περιπτώσεις, όπου η γνώση τέτοιων, όπως και άλλων παραμέτρων είναι εφικτή, κυρίως λόγω ύπαρξης γραπτών ντοκουμέντων ή και προφορικών μαρτυριών, όπως υποστηρίζει και ο Ingarden,

“η πανομοιότυπη αναβίωση της πρώτης εκτέλεσης είναι αδύνατη εξαιτίας της υπερβολικής πιθανολογίας απρόβλεπτων γεγονότων στη δεδομένη στιγμή.”¹⁴²

Πολλοί όμως είναι και εκείνοι που θεωρούν πως η προσέγγιση στην «αυθεντικότητα» μέσω του αυθεντικού ακροατηρίου υπάγεται στην προσέγγιση στην «αυθεντικότητα» μέσω της πρώτης εκτέλεσης του έργου. Αυτό βέβαια είναι λογικό, εφόσον μέσα από τη γνώση των μουσικών συνθηκών και παραμέτρων της πρώτης εκτέλεσης, δίνονται ταυτόχρονα και πολλά στοιχεία σε σχέση με την ακρόασή της. Ο ίδιος ο Kivy, αναρωτιέται για το τι συνέβαινε στο μυαλό και στα αυτιά του τότε ακροατηρίου, όμως κατά πόσο μπορεί κάτι τέτοιο να είναι εφικτό; Η απάντηση είναι μάλλον αποθαρρυντική, από τη στιγμή που μία τέτοια συνθήκη είναι πολύ δύσκολο να αναβιωθεί. Σίγουρα έχουν υπάρξει απόπειρες, όπως η ηχογράφηση των «Κατά Ματθαίον Παθών» του Bach από τον Paul McCreesh, η οποία, όπως θα δούμε και στη συνέχεια, αποτελεί ένα αρκετά αξιόλογο παράδειγμα τέτοιας προσέγγισης στην «αυθεντικότητα». Ωστόσο, δε θα πρέπει να ξεχνά κανείς πως ο τρόπος με τον οποίο αντιλαμβάνονταν παλαιότερα οι άνθρωποι τη μουσική εκτέλεση και ακρόαση ήταν τελείως διαφορετική απ' ό,τι σήμερα. Ακόμα και στη περίπτωση της βοήθειας μέσω της προφορικής παράδοσης, παρόλο που μπορεί να επιτευχθεί μέχρι έναν βαθμό η μερική

¹⁴¹ Βλ. παράρτημα, σελ.84

¹⁴² Taruskin, *Text and Act*, σελ. 206.

κάλυψη κάποιων κενών, παρ' όλ' αυτά, η πεποίθηση μιας συνεχούς και αδιάρρηκτης ερμηνευτικής παράδοσης δεν μπορεί να σταθεί για οποιοδήποτε μουσικό ρεπερτόριο πριν το 1750.¹⁴³ Παρ' όλ' αυτά, όπως ισχυρίζεται η Margaret Bent, ακόμα και οι «νεκρές» γλώσσες μπορούν να ανακατασκευαστούν ως προς την ερμηνεία και την εκφορά τους ακόμα και χωρίς να γνωρίζει κανείς πώς ακούγονταν.¹⁴⁴ Οπότε, το μόνο που μπορεί να κάνει τελικά κάποιος είναι να στηριχθεί σε αυτά που ξέρι συμπληρώνοντας τα κενά μέσω της φαντασίας και της μουσικής του διαίσθησης.

3.1.5 Προσεγγίζοντας την «άλλη» αυθεντικότητα

Η προσωπική ερμηνεία και ελευθερία του εκτελεστή ή αλλιώς η «άλλη αυθεντικότητα», όπως την ονομάζει ο πλατωνιστής P. Kivy, είναι για πολλούς ίσως η πιο ουσιαστική προσέγγιση στην «αυθεντικότητα», η οποία όμως απειλείται τόσο από τις επιταγές της ιστορικής πρακτικής εκτέλεσης, όσο και από την ακραία εξειδίκευση, όπως θεωρεί και στον τομέα αυτόν.¹⁴⁵ Για τον Roger Scruton,

“ο αυθορμητισμός, η έμπνευση και η τέχνη του αυτοσχεδιασμού δεν εμπεριέχονται στα πλαίσια της ιστορικής αυθεντικότητας, από τη στιγμή που το κίνημα αποτελεί μια πουριτανική τέχνη φιλολογικής ανακατασκευής και τίποτα άλλο”¹⁴⁶.

Αναμφίβολα, μια πιο προσωπική προσέγγιση αυθεντικής ερμηνείας είναι δύσκολο να επιτευχθεί μέσα στα πλαίσια του αυστηρού μοντέλου της κυρίαρχης τάσης. Η κατάρρευση του εκτελεστή έναντι του έργου, όπως υποστηρίζει ο Kivy, η ανέκφραστη παρουσία του κοινού χωρίς δικαίωμα συμμετοχής εστιάζοντας στην ακρόαση του έργου και όχι στους εκτελεστές του, αλλά ακόμα και η θέση του μαέστρου με την πλάτη του σε αυτό είναι καλά εδραιωμένες συνήθειες στον τομέα της ιστορικής αναβίωσης. Αυτό που ανακαλύπτει λοιπόν κανείς είναι πως η διαδικασία της μουσικής

¹⁴³ Βλ. ό. π., σελ. 181.

¹⁴⁴ Margaret Bent, «Authentic» Listening?, *Early Music* 25, 1997, σελ. 567.

¹⁴⁵ Lawson and Stowell, *The Historical Performance of Music*, σελ. 156-157, 159.

¹⁴⁶ Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, Oxford, 1997, σελ. 445.

εκτέλεσης και ακρόασης σταδιακά παραγκώνισε πολλά από τα στοιχεία της κοινωνικής διαδραστικότητας μεταξύ συνθέτη, εκτελεστή και ακροατή. Όταν το σωζόμενο υλικό θεωρείται επαρκές για να αναβιωθεί ένα μουσικό έργο σύμφωνα με τα πρότυπα της αυθεντικής ερμηνείας, ο ρόλος του μουσικού εκτελεστή μπορεί να είναι καθοριστικός από τη στιγμή που ο ίδιος αποτελεί το μέσο της ανάπλασης του παρελθόντος στο παρόν. Η μη εμπλοκή λοιπόν του εκτελεστή με το ιδεώδες της «*Werktreue*» φαίνεται να είναι αδύνατη, εφόσον με το διαχωρισμό των ρόλων του συνθέτη και του εκτελεστή μετά τον Ρομαντισμό, διαμορφώνεται ένα συγκεκριμένο πρότυπο μουσικού εκτελεστή που να υπηρετεί πιστά τις προθέσεις του συνθέτη, ο λεγόμενος «διεκπεραιωτικός εκτελεστής» («*transparent performer*»), κάτι βέβαια που υιοθέτησαν από την αρχή οι υποστηρικτές της ιστορικά ενημερωμένης ερμηνείας. Η απαίτηση για εξειδικευμένες όμως γνώσεις για την έρευνα, την ανάλυση και την εκτέλεση των ιστορικών έργων δεν είχε μόνο ως αποτέλεσμα την ολοένα πληρέστερη μουσική κατάρτιση των εκτελεστών ανεβάζοντας ταυτόχρονα το ερμηνευτικό επίπεδο της ιστορικής εκτέλεσης, αλλά και τη συνδρομή ακαδημαϊκών και μουσικολόγων στον τομέα αυτόν, καθ' ότι οι γνώσεις τους καθορίζονταν πλέον το λιγότερο αναγκαίες για την εξασφάλιση της «ορθής» ερμηνευτικής προσέγγισης. Δεν είναι τυχαίο βέβαια, που πολλοί ιστορικοί μουσικολόγοι που ασχολούνται με το είδος της παλαιάς μουσικής στη θέλησή τους να κάνουν πράξη τις εξειδικευμένες γνώσεις τους για να διαπιστώσουν αν και κατά πόσο αυτές λειτουργούν, εμπλέκονται ταυτόχρονα και με τον τομέα της πρακτικής εκτέλεσης. Αλλά και αντίστροφα στην προσπάθειά τους πολλοί ιστορικοί εκτελεστές να «μεταφράσουν» το οποιοδήποτε υπάρχον ιστορικό υλικό και καλούμενοι να βρουν τις «σωστές» απαντήσεις που θα καλύψουν τα κενά της γραπτής και προφορικής παράδοσης, αναγκάζονται να ενημερώνονται και να εκπαιδεύονται σε θεωρητικό επίπεδο. Αυτό που ουσιαστικά απαιτείται από τους μουσικούς εκτελεστές είναι η κατάρτισή τους τόσο σε τεχνικό, όσο και σε θεωρητικό επίπεδο, από τη στιγμή που η χρήση των παλαιών οργάνων απαιτεί και την απαραίτητη γνώση εκτέλεσής τους σύμφωνα με το στυλ της εποχής, κάτι που προσφέρεται μέσα από τη μελέτη των αντίστοιχων συγγραμμάτων.

Ακόμα και σήμερα, οι εκτελεστές της παλαιάς μουσικής δείχνουν να έχουν αρκετά κοινά με τους εκτελεστές της σύγχρονης μουσικής, καθότι και οι μεν και οι δε, με βάση πάντα την «κλασική» μουσική τους παιδεία, εξειδικεύονται σε συγκεκριμένες σημειογραφικές και εκτελεστικές πρακτικές μεταφράζοντας «ιδιαιτέρη» μουσική σημειογραφία και όχι τόσο συνήθως προσδιοριστική παρτιτούρα, αλλά και χρησιμοποιώντας εξειδικευμένες τεχνικές εκτέλεσης των μουσικών οργάνων. Βέβαια, όπως είναι αναμενόμενο, λόγω της μη

πλήρους παρτιτούρας στην περίπτωση του ιστορικού εκτελεστή, η δυνατότητα αυτοσχεδιασμού και διανθισμού δίνει κάποια περιθώρια ελευθερίας, τα οποία όμως σύμφωνα με τα πρότυπα της αυθεντικής εκτέλεσης κατά το ιδεώδες της πιστότητας είναι αρκετά ελεγχόμενα, γεγονός που φαίνεται να αλλάζει μετά το 1980 σε συνδυασμό με την εξέλιξη των μεταμοντέρνων προσεγγίσεων, όπως έχει ήδη αναφερθεί.

Σύμφωνα με το «Harvard Dictionary of Music»,

“η πρακτική εκτέλεσης είναι το κενό μεταξύ αυτού που καταγράφηκε και αυτού που θεωρήθηκε απαραίτητο να παιχτεί κατά την εκτέλεση”.¹⁴⁷

Η λέξη «interpret» («ερμηνεύω») ως ορισμός του «βγάζω το νόημα μιας μουσικής σύνθεσης εκτελώντας την», πρωτοεμφανίστηκε το 1888, αλλά πιο πρόσφατα συνήθως σήμαινε ότι ο εκτελεστής «παιρνει πρωτοβουλίες» («taking liberties») ή κάνει υποθέσεις όχι βασιζόμενες απαραίτητα σε εξειδικευμένες ενδείξεις.¹⁴⁸ Η έννοια λοιπόν αυτή, έρχεται σε αντίθεση με την αυστηρή έννοια του «transparent performer» της ρομαντικής ιδεολογίας. Παρ’ όλ’ αυτά, μέσα από το ζήτημα της «αυθεντικότητας» πολλοί είναι αυτοί που κατέθεσαν την άποψή τους σε σχέση με το ρόλο του μουσικού εκτελεστή και του ερμηνευτή. Πολύ ενδιαφέρων είναι και ο ορισμός που δίνει ο Stravinsky, επισημαίνοντας στο βιβλίο του «Μουσική Ποιητική» την καθοριστική διαφορά που υπάρχει μεταξύ εκτελεστή και ερμηνευτή, η οποία ανάγεται περισσότερο σε ηθικό παρά σε αισθητικό επίπεδο. Γράφει λοιπόν, πως

“ενώ από τη μια μεριά αυτό που ζητάει κανείς από τον εκτελεστή είναι να μεταφράζει το μουσικό κείμενο απλώς σε ήχο, ο ερμηνευτής είναι εκείνος που πέρα από την αρτιότητα της μετάφρασης αυτής καλείται να το περιβάλλει με αγάπη και μέριμνα”.

Ο Stravinsky, βέβαια, χωρίς να ξεχνάει την «αρχή της υποταγής» του εκτελεστή στο δημιουργό, θεωρώντας πως φέρει ηθική ευθύνη απέναντι στο κοινό εφόσον αποτελεί τον διαμεσολαβητή μεταξύ τους, προτείνει πως

“το μουσικό βρίσκεται στην ισορροπία της σχέσης μεταξύ δημιουργού και εκτελεστή, η οποία βασίζεται στην ακρίβεια της ελευθερίας που και οι δύο αναζητούν, στη σεμνότητα και σοβαρότητα έκφρασης των ιδεών τους και στον αληθινό στοχασμό που αρμόζει σε έναν καλλιτέχνη”.¹⁴⁹

¹⁴⁷ “Performance”, The Harvard Dictionary of Music, 2003, σελ. 648.

¹⁴⁸ Haynes, *The End of Early Music*, σελ. 111.

¹⁴⁹ Igor Stravinsky, *Μουσική Ποιητική*, Εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 1980, 1^η έκδ. 1942, σελ. 138-143.

Αναμφίβολα παρατηρεί κανείς ότι ο διαχωρισμός μεταξύ «διεκπεραιωτικού εκτελεστή» και «ερμηνευτή», δηλώνει ταυτόχρονα τη δέσμευση ή όχι του ιδεώδους της αυθεντικότητας, κάτι το οποίο συνδέεται κατ' επέκταση και με τα παλαιά όργανα, των οποίων η χρήση κάποτε αποτελούσε μια ενδιαφέρουσα, αλλά όχι απαραίτητη συνθήκη. Ο R. Taruskin από την άλλη, διαχωρίζει τους μουσικούς εκτελεστές σε «ορθούς» και σε «αντισυμβατικούς», όπου ο «ορθός» - σωστός εκτελεστής διαθέτει άψογη μουσική κατάρτιση ως προς την ανάγνωση της παρτιτούρας και τη διεκπεραίωση της εκτέλεσής της, ενώ ο «αντισυμβατικός» διαθέτει υπερβατικότητα και διεισδυτικότητα αφήνοντας το προσωπικό του στίγμα.

Οι περισσότεροι σήμερα θεωρούν πως το μοντέλο του «διεκπεραιωτικού εκτελεστή» αρκείται στις επιταγές του ιδεώδους της πιστότητας, ενώ το μοντέλο του ερμηνευτή στην απόρριψή του. Αν και η τελευταία θέση του Kivy περί «προσωπικής αυθεντικότητας» δίνει την εντύπωση πως υποστηρίζει κάτι τέτοιο, αυτό δε σημαίνει πως ισχύει απαραίτητα. Για παράδειγμα, η εκτέλεση της σονάτας σε ντο μείζονα του J. S. Bach (BWV 1033) από την Michala Petri¹⁵⁰ (flauto dolce) και τον Keith Jarrett (τσέμπαλο) δε γίνεται με ιστορικούς όρους. Η Petri ουσιαστικά ενδιαφέρεται να προσεγγίσει το έργο χωρίς να εμπλέκεται στα «γρανάζια» της αυθεντικής εκτέλεσης σύμφωνα με το ιδεώδες της πιστότητας και δείχνει να επαφίεται σε αυτήν ακριβώς την «απόρριψη», πιστεύοντας πως έτσι υποστηρίζει μία πιο σύγχρονη μουσική πρόταση. Παρ' όλ' αυτά, η εκτέλεσή της αποδεικνύεται αδύναμη, όχι επειδή απορρίπτει την ιστορική προσέγγιση, αλλά γιατί δε δίνει βάρος στην προσωπική της ερμηνεία, με αποτέλεσμα να εκτελεί το έργο διεκπεραιωτικά.

Στον αντίποδα ανήκει η περίπτωση της αντίστοιχης ηχογράφησης από τον Frans Brüggen¹⁵¹ (flauto dolce) μαζί με τους Gustav Leonhardt (τσέμπαλο) και Anner Bylisma (τσέλο),¹⁵² η οποία και αποτελεί ένα εξαιρετικό δείγμα ιστορικά ενημερωμένης ερμηνείας. Η δυνατή ερμηνεία του Brüggen δε στηρίζεται απαραίτητα στην επιλογή του να προσεγγίσει το έργο ιστορικά. Παρόλο που φροντίζει να είναι αρκετά «συνεπής» με το μπαρόκ στυλ, καταφέρνει να παραμένει πρωτότυπος, χωρίς να εγκλωβίζεται σε δοκιμασμένες συνταγές ιστορικής εκτελεστικής πρακτικής, δίνοντας βαρύτητα στο ιδιάζον προσωπικό του στυλ. Καταλήγουμε λοιπόν, πως η «προσωπική αυθεντικότητα» είναι εφικτή είτε προσεγγίζει κανείς τη μουσική

¹⁵⁰ Βλ. παράρτημα, σελ.87

¹⁵¹ Βλ. παράρτημα, σελ.88

¹⁵² Μία συνεργασία που έχει επισφραγιστεί πολλές φορές μέσω της δισκογραφικής εταιρείας «Teldec».

αυτή με ιστορικούς όρους είτε όχι, αρκεί να αναδεικνύει την προσωπική δημιουργικότητά του.

3.2 ΑΝΑΒΙΩΣΗ Η ΑΝΑΠΛΑΣΗ; ΜΙΑ ΣΥΝΕΧΗΣ ΔΙΑΜΑΧΗ

3.2.1 1950: Τα δύο στρατόπεδα

Το 1950 υπήρξε μία ιδιαίτερα σημαντική χρονολογία για τους εμπλεκόμενους της αναβίωσης. Το λεγόμενο «έτος Bach», 200 χρόνια από το θάνατό του, έφερε στο προσκήνιο διαφορετικές απόψεις περί εκτέλεσης της μουσικής του στους κόλπους της ιστορικής εκτέλεσης δημιουργώντας δύο στρατόπεδα: τους υποστηρικτές της πιστής αναπαραγωγής του αυθεντικού ιστορικού πλαισίου της μουσικής παραγωγής και τους επικριτές της ή με άλλα λόγια τους υποστηρικτές και τους επικριτές του ζητήματος της ιστορικής αυθεντικότητας. Οι δύο αυτοί πόλοι αντιπροσωπεύτηκαν ουσιαστικά από δύο σπουδαίες προσωπικότητες της εποχής: τον πρωτοπόρο συνθέτη Paul Hindemith και το μουσικό κοινωνιολόγο Theodor Adorno. Το 1951 λοιπόν, ο Hindemith, υποστηρίζοντας το ιδεώδες της πιστότητας σε σχέση με την εκτέλεση έργων του Bach, δήλωσε πως:

“αν θέλουμε να εκτελέσουμε τη μουσική του Bach σύμφωνα με τις προθέσεις του, τότε οφείλουμε να αναβιώσουμε τις συνθήκες εκτέλεσης της εποχής του”.¹⁵³

Η αντίθετη άποψη εκφράστηκε το 1951 από τον Adorno, ο οποίος τόνισε πως μόνο οι μοντέρνες προσεγγίσεις του στυλ και των έργων του Bach μέσα από σύγχρονες διασκευές όπως του Schönberg και του Webern μπορούσαν να αποκαλύψουν πραγματικά την αλήθεια της μουσικής του.¹⁵⁴ Έτσι, με γνώμονα το διαχωρισμό αυτόν, τέθηκαν οι βάσεις που θα ενέπλεκαν τους φορείς της παλαιάς μουσικής σε μία επί δεκαετιών μουσική διαμάχη.

Στα τέλη του 1960, με την εδραίωση του διαχωρισμού της πρακτικής εκτέλεσης, οι K. Blaukopf, C. Dahlhaus, L. Finscher, N. Harnoncourt, E. Melkus και άλλοι, συναντήθηκαν με σκοπό αναφέρουν τον προβληματισμό

¹⁵³ Paul Hindemith, “Johann Sebastian Bach” (a speech delivered on 12 September 1950 at the Bach commemoration of the city of Hamburg, Germany), Haven, 1952, σελ. 16-19.

¹⁵⁴ Butt, *Playing with History*, σελ. 4.

τους για εξειδικευμένα θέματα σε σχέση με τη χρήση των παλαιών οργάνων, τη χρησιμότητα των ιστορικών γνώσεων στην ερμηνεία της παλαιάς μουσικής, το ρόλο των δισκογραφικών εταιρειών και την έννοια της παλαιάς μουσικής. Στα τέλη του 1978 στα πλαίσια ενός συμποσίου για την έρευνα και ερμηνεία του Bach στο Marburg, τέθηκε προς συζήτηση η διαφωνία των Harnoncourt και Rilling για τη χρήση των ιστορικών οργάνων, με τον πρώτο να τίθεται υπέρ και τον δεύτερο κατά.¹⁵⁵ Ερωτήματα και απόψεις, όπως: «Πρέπει να γίνεται χρήση ιστορικών οργάνων ή όχι;», «ποιος θα πρέπει να είναι ο ρόλος του εκτελεστή;» και «πόση ελευθερία ερμηνείας έχει;», «θα πρέπει να είναι πλήρως συνεπής με την παρτιτούρα;», «τι αριθμό εκτελεστών και τραγουδιστών είχε ο Bach στο μυαλό του όταν συνέθετε;», φαίνεται να απασχόλησαν για αρκετά χρόνια μουσικολόγους, εκτελεστές, μαέστρους και μουσικοκριτικούς, όπως επίσης αρθογράφους και αναγνώστες, οι οποίοι αναζητούσαν τις σωστές απαντήσεις.

3.2.2 1980: Η εποχή των «debates»

Με διάθεση αναστοχασμού, η δεκαετία του 1980 θέτει τις βάσεις ανανέωσης του πεδίου της Μουσικολογίας και του επαναπροσδιορισμού της ιστορικά ενημερωμένης ερμηνείας, όπου έντονες μουσικολογικές και φιλοσοφικές ανησυχίες γύρω από το ζήτημα της «αυθεντικότητας» αναζωπυρώνονται ή βρίσκουν διέξοδο μέσα από διάφορες μουσικές διαμάχες γνωστές και ως «musical debates». Τη μεγαλύτερη βέβαια «τροφή» για την μουσική αυτή κόντρα αποτελούσε πάντα ο ρόλος των δισκογραφικών εταιρειών, οι οποίες εκμεταλλευόμενες το ολοένα και αυξανόμενο ενδιαφέρον των εκτελεστών για ιστορική προσέγγιση, του κοινού για την παλαιά μουσική, αλλά και των διαφωνιών περί «αυθεντικότητας», ξεκίνησαν μεταξύ τους έναν αγώνα δρόμου άνευ προηγούμενου. Ηχογραφήσεις μεγάλων ονομάτων του χώρου με παλαιά όργανα σε ιστορικούς καθεδρικούς ναούς, ειδικές συλλογές δίσκων από διάσημους εκτελεστές της ιστορικά ενημερωμένης ερμηνείας, αλλά και προώθηση εκτελεστών που «πουλούσαν» ακριβώς επειδή αντιτάσσονταν στιλιστικά στους όρους της ερμηνείας αυτής, αποτελούν λίγα από τα παραδείγματα στον τομέα της ακρόασης της παλαιάς μουσικής που επηρέασαν τις ευρύτερες μουσικές τάσεις.

Καθώς οι δισκογραφικές εταιρείες έδιναν πλέον σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό την επιλογή ακρόασης ανάμεσα σε μοντέρνες και παλαιού στυλ

¹⁵⁵ Dorothy Fabian, *Bach Performance Practice: A Comprehensive Review of Sound Recordings and Literature*, Ashgate, England & USA, 2003, σελ.55,59.

ηχογραφήσεις έργων του Bach και άλλων, πλήθος φεστιβάλ, σεμιναρίων και θερινών ακαδημιών παλαιάς μουσικής ικανοποιούσαν την ολοένα και αυξανόμενη όρεξη του κοινού για ενεργή συμμετοχή στην αναβίωση της παλαιάς μουσικής. Αναγνώστες πολλών πλέον και κυρίως αγγλοαμερικανικών μουσικολογικών περιοδικών παλαιάς μουσικής¹⁵⁶ έδειχναν να απολαμβάνουν το πλούσιο υλικό μέσα από άρθρα εξειδικευμένων ιστορικών μουσικολόγων και μουσικοκριτικών, όπου σχολιάζονταν ζωντανές εκτελέσεις και ηχογραφήσεις συνόλων και ορχηστρών παλαιάς μουσικής, αλλά και αναλύονταν ζητήματα ιστορικής εκτέλεσης που για πολλούς μέχρι και σήμερα δεν έχουν κλείσει. Εξάλλου, η μεγάλη λίστα των περιοδικών αυτών έχει σίγουρα καταφέρει μέσα από τις πολυετείς διαφωνίες των αρθρογράφων της να κρατήσει ζωντανό το ενδιαφέρον των αναγνωστών της μέχρι και σήμερα προσφέροντας γραπτώς τις απόψεις επιφανών ακαδημαϊκών και κριτικών με κεντρικό θέμα συνήθως τα ζητήματα της ιστορικής αυθεντικότητας.

Εκτός από το φλέγον θέμα της χρήσης ή όχι παλαιών οργάνων, εξίσου μεγάλο ενδιαφέρον εκδηλώθηκε για τον αριθμό των φωνών. Η αλήθεια είναι πως ο τομέας της παλαιάς φωνητικής μουσικής υστερούσε σε επίπεδο ιστορικής προσέγγισης έναντι της οργανικής. Για παράδειγμα, ο Stravinsky νωρίτερα είχε αποδοκιμάσει την προσπάθεια πολλών να εκτελέσουν τα «Κατά Ματθαίον Πάθη» χωρίς να λαμβάνουν υπόψιν θέματα «αυθεντικότητας», λέγοντας κατηγορηματικά:

“Τα «Κατά Ματθαίον Πάθη» του Bach έχουν γραφτεί για ένα σύνολο μουσικής δωματίου. Η πρώτη τους εκτέλεση στα χρόνια του πραγματοποιήθηκε άφογα από ένα συνολικό δυναμικό τριαντατεσσάρων μουσικών, στους οποίους συμπεριλαμβάνονταν και οι σολίστες και η χορωδία. Αυτό είναι γνωστό. Κι όμως, στις μέρες μας, δε διστάζουν να παρουσιάζουν το έργο, αδιαφορώντας τελείως για τις επιθυμίες του συνθέτη, με εκατοντάδες εκτελεστές, που συχνά φτάνουν και τους χίλιους.”¹⁵⁷

Σχετικά λοιπόν με το ζήτημα αυτό λοιπόν, εκτιλήχθηκε τη δεκαετία αυτή ένα από τα πιο αξιοσημείωτα μουσικά «debates» στο χώρο της πρακτικής εκτέλεσης, το λεγόμενο «One - to - a - Part Issue» σε σχέση με τον αριθμό των τραγουδιστών στα φωνητικά έργα του Bach. Αφορμή υπήρξε ένα σχετικό άρθρο του Joshua Rifkin στο περιοδικό «*American Musicological Society*» το Νοέμβριο του 1981. Στο άρθρο αυτό ο Rifkin υποστήριξε πως ο αριθμός των τραγουδιστών που χρησιμοποιούσε ο Bach κάθε εβδομάδα στις καντάτες του ήταν ένας για κάθε φωνή. Ο ίδιος λοιπόν επιχειρηματολογώντας έθεσε τις εξής τρεις απόψεις επί του θέματος:

¹⁵⁶ Βλ. παράρτημα, σελ.85

¹⁵⁷ Stravinsky, *Μουσική Ποιητική*, σελ. 140.

- “Θεώρησε πως γίνονταν λάθος εικασίες έως τότε βασιζόμενες σε μεταγενέστερες πρακτικές
- Η παλαιότερη πρακτική που κληρονόμησε ο Bach και πιο σύγχρονοί του αναφέρεται σε χρήση ενός τραγουδιστή ανά μέρος φωνής
- Σε έργα του η χρήση του όρου «chorus» (χορωδία) δε σήμαινε αυτό που σήμερα θεωρείται χορωδία, αλλά ένα σύνολο από διαθέσιμες φωνές που μπορούσαν ανά βδομάδα να καλύπτουν τις ανάγκες του έργου, οι οποίες έφταναν το πολύ τις 12 συνολικά.”

Παρόλο που δεν έχει ακόμα διευκρινιστεί ο ακριβής αριθμός των φωνών που χρησιμοποίησε ο Bach σε αυτό το έργο, άρχισαν κάμποιοι δειλά να αποδέχονται τη θέση του Rifkin και με το πέρασμα του χρόνου όλο και περισσότεροι μαέστροι και μουσικολόγοι ακολούθησαν τον ίδιο δρόμο. Ακόμα και εκείνοι που δεν πείστηκαν από τις απόψεις του, όπως ο Marshall και ο Koorman, άρχισαν σιγά σιγά να μειώνουν τον αριθμό των τραγουδιστών. Ενώ δηλαδή κατά το 1960 και 1970 οι χορωδίες απαρτιζόνταν από 30-40 τραγουδιστές (πολύ λιγότεροι απ’ ότι στις αρχές του 20^{ού} αιώνα), από το 1980 και μετά, μαέστροι όπως οι Suzuki, Koorman, Gardiner, Parrot και άλλοι, άρχισαν να χρησιμοποιούν από 12 έως 20. Με πρωτεργάτη τον Rifkin λοιπόν, ο οποίος το 1982 ηχογράφησε τη Λειτουργία σε σι ελάσσονα του Bach με το «The Bach Ensemble» χρησιμοποιώντας για πρώτη φορά την εκτελεστική πρακτική «One - to - a - Part» («ένας ανά φωνή»), ακολούθησαν και άλλοι τα επόμενα χρόνια πειραματιζόμενοι με την ίδια λειτουργία, όπως ο A. Parrott με το «Taverner Consort and Players», ο G. E. Gardiner χρησιμοποιώντας την τεχνική αυτή μόνο για το μέρος «Crucifixus» και ο P. McCreesh με το «Gabrieli Consort and Players» με τη δισκογραφική ετικέτα της «Archiv» και με τον τίτλο «Bach Epiphany Mass».¹⁵⁸

Αν και τόσο ο Rifkin όσο και ο Parrot έχουν πραγματοποιήσει αρκετές εκτελέσεις των «Κατά Ματθαίον Παθών» σύμφωνα με την πρακτική «One - to - a - Part», κανένας μέχρι το 2003 δεν τα είχε ηχογραφήσει με την εκτελεστική αυτή τεχνική. Ο McCreesh¹⁵⁹ λοιπόν, έτυχε να είναι ο πρώτος που επιχείρησε να ηχογραφήσει το έργο αυτό με όσο το δυνατόν πιο πλήρεις ιστορικούς όρους, περικλείοντας βέβαια και το μουσικολογικό «εύρημα» του Rifkin. Βέβαια, κατά τη διάρκεια του 20^{ού} αιώνα πολλοί ήταν οι

¹⁵⁸ Robin A. Leaver, *Performing Bach: One or Many?*, The Choral Scholar, Vol.1, No.1, Spring 2009, σελ. 6, 8, 11.

¹⁵⁹ Βλ. παράρτημα, σελ.88.

μαέστροι που επιχείρησαν να προσεγγίσουν το έργο με ιστορικούς όρους κάνοντας χρήση παλαιών οργάνων και διαφόρων άλλων αντίστοιχων εκτελεστικών τεχνικών. Μεγάλα ονόματα της εποχής, όπως οι Harnoncourt (δύο ηχογραφήσεις με διαφορά περίπου 20 ετών), Leonhardt, Kuijken, Cleobury, Herrewewege, Gardiner, Suzuki και Parrott, ασχολήθηκαν διεξοδικά με την ιστορικά ενημερωμένη εκτέλεση και ηχογραφήσή του, προσπαθώντας ο καθένας να αποδώσει με το δικό του αισθητικό κριτήριο το έργο που σηματοδότησε την αναβίωση της παλαιάς μουσικής. Ωστόσο, η ηχογράφηση του McCreesh με τους «Gabrielli Consort and Players» στην εκκλησία Roskilde Cathedral θεωρείται σήμερα η καλύτερη όσον αφορά την ατμόσφαιρα που προσδίδει στο έργο, η οποία δεν οφείλεται μόνο στις τεχνικές ιστορικής εκτέλεσης που χρησιμοποιεί, αλλά και σε ιδιαίτερες λεπτομέρειες που την κάνουν ξεχωριστή.

Πριν προχωρήσει κανείς σε μια πιο διεξοδική κριτική της συγκεκριμένης ηχογράφησης του McCreesh, θα πρέπει να εισχωρήσει πρώτα στον μουσικό κόσμο ενός μαέστρου γενικότερα, προσπαθώντας να καταλάβει τον τρόπο με τον οποίο διαχειρίζεται την προσέγγισή του στην «αυθεντικότητα». Ένα από τα κατάλοιπα της ρομαντικής ιδεολογίας των «μουσικών κανόνων» στον τομέα της παλαιάς μουσικής, εκτός από τα μοντέλα του συνθέτη σε ρόλο θεού - δημιουργού, του εκτελεστή σε ρόλο πιστού υπηρέτη και του ακροατή σε ρόλο σιωπηλού θαυμαστή, είναι και του μαέστρου σε ρόλο ιερού διαμεσολαβητή μεταξύ συνθέτη και εκτελεστή. Πριν τον κλασικισμό, το να είναι ένας συνθέτης νεκρός, αποτελούσε μειονέκτημα. Από τον 19^ο αιώνα όμως και μετά, κάτι τέτοιο θεωρούνταν προϋπόθεση για να θεωρηθεί ο συνθέτης μουσική ευφυΐα. Περιλαμβάνοντας κατά τη ρομαντική εποχή ρεπερτόριο συνθετών που δε βρίσκονταν πλέον στη ζωή, έγινε αναγκαία η ύπαρξη ενός μαέστρου, ο οποίος θα λειτουργούσε ως μεσολαβητής του νεκρού συνθέτη. Ο Bowen θεωρεί πως το πρότυπο του «μαέστρου ως ερμηνευτή» εμφανίστηκε την ίδια εποχή με τον «διεκπεραιωτικό εκτελεστή», όπου το ιδεώδες της «Werktreue», ενώ αποκτούσε από τον εκτελεστή την πλήρη συμμόρφωσή του με την παρτιτούρα, διασφάλιζε ταυτόχρονα κάτι τέτοιο μέσα από την πλήρη συμμόρφωσή του κάτω από τις οδηγίες του μαέστρου, ο οποίος ωστόσο, παρά τη δέσμευσή του απέναντι στο κείμενο και τις προθέσεις του συνθέτη, διέθετε τα προσόντα περισσότερο ενός μουσικού ερμηνευτή.¹⁶⁰ Για τον Houle,

“Ο σύγχρονος βιρτουόζος μαέστρος διακρίνεται από ισχυρή τεχνική, αίσθηση του ρυθμού, των δυναμικών, του tempo, των τονισμών και

¹⁶⁰ Haynes, *The End of Early Music*, σελ. 96-97.

γενικότερα από ικανότητες που επίσημα ελέγχονται από ολοκληρωμένους μουσικούς εκτελεστές.”¹⁶¹

Παρ’ όλ’ αυτά, τα πράγματα δείχνουν να είναι πιο πολύπλοκα για την Goehr:

”Οι σύγχρονοι διευθυντές ορχήστρας, έχουν βρεθεί σε μια άβολη θέση[...]διότι τους ζητείται να παραμείνουν πιστοί στα έργα και την ίδια στιγμή να παρουσιάσουν ανεξάρτητες, καινοτόμες και προσωπικές ερμηνείες[...]Ακολουθώντας λοιπόν το κυρίαρχο ρεύμα, λειτουργούν συνήθως κάτω από το ιδεώδες της πιστότητας στους συνθέτες και τα έργα τους συνδυάζοντας δύο έννοιες που έχουν χρησιμοποιηθεί σχετικά με τη διεύθυνση της ορχήστρας: την ερμηνεία και την ορθή εκτέλεση.”¹⁶²

Ο Berlioz συνόπισε αυτήν τη θέση όταν έγραψε ότι κύρια ευθύνη των διευθυντών ορχήστρας είναι

”η τήρηση των οδηγιών που έχει δώσει ο συνθέτης (και) η μετάδοση της προσωπικής άποψης, του πάθους και του αυθορμητισμού”.

Αυτό που ουσιαστικά υποστηρίχθηκε με σαφήνεια μέσα από τη θέση του γάλλου συνθέτη, είναι το ρομαντικό πρότυπο του «μαέστρου ως ερμηνευτής» («interpretive conductor»), κάτι που προωθήθηκε βέβαια αρκετά μέσα από το ιδεώδες της «Werktreue». Υπάρχουν ωστόσο, ποικίλες απόψεις συνθετών και μαέστρων γύρω από το θέμα αυτό. Ο Toscanini για παράδειγμα, ως κειμενοκεντρικός μαέστρος, πίστευε παθιασμένα στην αλήθεια της μουσικής παρτιτούρας.¹⁶³ Παρόμοια, αλλά λίγο πιο ακραία φαίνεται και η στάση του Leonard Bernstein, ο οποίος έχει γράψει:

”Η σπουδαιότερη ίσως προϋπόθεση όλων είναι (ο διευθυντής της ορχήστρας) να μην παρεμβαίνει ανάμεσα στη μουσική και το κοινό, να καταβάλλει κάθε προσπάθεια, όσο κόπο ή αίγλη και αν αυτή περιέχει, να υπηρετήσει το συνθετικό νόημα, την ίδια τη μουσική, η οποία εξάλλου είναι και ο μοναδικός λόγος ύπαρξης του διευθυντή ορχήστρας”.¹⁶⁴

Ακόμα και ο Liszt υποστήριξε πως

”το πραγματικό καθήκον του διευθυντή ορχήστρας είναι να καταστήσει τον εαυτό του εντελώς περιπτώ”.¹⁶⁵

Ο Stravinsky είναι μια περίπτωση συνθέτη-μαέστρου που άλλαζε συχνά άποψη καταλήγοντας όμως στο τέλος να πιστεύει στο πρότυπο ενός

¹⁶¹ George Houle, *Meter in Music, 1600 – 1800*, Indiana University Press, 1987, σελ. 34.

¹⁶² Goehr, *Το Φανταστικό Μουσείο των Μουσικών Έργων*, σελ. 488,492.

¹⁶³ Taruskin, *Text and Act*, σελ. 167.

¹⁶⁴ Leonard Bernstein, *The Joy of Music*, London, 1959, σελ.156.

¹⁶⁵ Franz Liszt, “A Letter on Conducting”, 1853, in *Gesammelte Schriften*, v, ed. L. Ramann, Leipzig, 1880-1883, σελ. 232.

μαέστρου-ερμηνευτή που φιλτράρεται μέσα από τη διεκπεραιωτική υπηρεσία του απέναντι στο συνθέτη. Ο ίδιος θεωρεί το διευθυντή ορχήστρας

“ένα «ιδιόρρυθμο» είδος σολίστα που απολαμβάνει την απόλυτη και διακριτική εξουσία του πάνω στο «rodium» επιβάλλοντας τις δικές του κινήσεις, τις δικές του αποχρώσεις πάνω στη σύνθεση που διευθύνει ὅλοι οι βιρτουόζοι όμως θα ἔπρεπε να ξέρουν πως ὅποιος επιζητεί το βαρύγδουπο τίτλο του ερμηνευτή, πρέπει να είναι πρώτα ένας ἀμεμπτος εκτελεστής”.¹⁶⁶

Ο Stokowski από την άλλη μεριά, αποτελεί μία περίπτωση μαέστρου που δίνει μεγαλύτερη σημασία στη φαντασία και την προσωπική έκφραση.¹⁶⁷ Υπάρχει βέβαια ακόμα η απορία πώς μπορεί να οριστεί η δημιουργικότητα των μαέστρων και μέχρι ποιου σημείου θα εξακολουθούν να περιορίζονται από τις παρτιτούρες των συνθετών. Το ερώτημα αυτό δυστυχώς δε μπορεί να απαντηθεί εφόσον, σύμφωνα με την άποψη της Goehr, μέχρι τώρα δεν έχουν οριστεί ικανοποιητικά τα όρια και η σημασία της πιστότητας¹⁶⁸. Ωστόσο, μια αρκετά νεωτεριστική άποψη έχει εκφραστεί από τον R. Levin:

“ὅταν ἔχεις ἀπέναντί σου ἕναν μαέστρο, παραδίνεις ξαφνικά την ευθύνη της εκτέλεσης στα χέρια του. Αντίθετα, ὅταν ερμηνεύεις χωρίς μαέστρο και ἔχεις το πρώτο βιολί ἢ ἕνα πιάνο - σολίστ, τότε το ἀποτέλεσμα είναι πιο δημιουργικό, πιο σφιχτό, πιο δεμένο, διότι υπάρχει συλλογική υπευθυνότητα”.¹⁶⁹

Σε κάποιες μπαρόκ ορχήστρες βέβαια, η συλλογική υπευθυνότητα δεν οφείλεται μόνο στην απουσία του μαέστρου, όπου το πρώτο βιολί ἢ ο σολίστας συνεργάζεται αρμονικά με την υπόλοιπη ορχήστρα, αλλά και στην περίπτωση ύπαρξης ενός μαέστρου που εμβόλιμα αναλαμβάνει και χρέη εκτελεστή. Ἐτσι λοιπόν επιτυγχάνεται ὄχι μόνο μία πιο ισότιμη και στενή σχέση μεταξύ εκτελεστών και μαέστρου, αλλά και η υιοθέτηση ενός προρομαντικού μοντέλου ορχηστρικής διάρθρωσης και θέσεων ισχύος που φαίνεται να λειτουργεί καλύτερα στο προκλασικό ρεπερτόριο.

Με αφορμή τη διαμάχη λοιπόν, ας δούμε κατά πόσο ο μαέστρος και μουσικός ερευνητής P. McCreesh ανταποκρίνεται στο παραπάνω πρότυπο. Προσπαθώντας να δημιουργήσει ατμόσφαιρα, ο γνωστός μαέστρος χρησιμοποιεί διάφορα εφέ που παραπέμπουν σε αυθεντική προσέγγιση, ὅπως για παράδειγμα η ηχογράφηση από καμπάνες πριν την έναρξη μιας λειτουργίας του Bach με στόχο τη δημιουργία μίας «εικονικής και ηχητικής προσομοίωσης» της τότε εκτέλεσης του έργου, κάτι που δεν επιχειρείται στα

¹⁶⁶ Stravinsky, *Μουσική Ποιητική*, σελ. 136-138.

¹⁶⁷ Lawson and Stowell, *The Historical Performance of Music*, σελ. 11.

¹⁶⁸ Goehr, *Το Φανταστικό Μουσείο των Μουσικών Ἔργων*, σελ. 495-496.

¹⁶⁹ Robert Levin, interv. August 1988, in Bernard D. Sherman, *Inside Early Music: Conversations with Performers*, Oxford University Press, 1997, σελ. 327.

«Κατά Ματθαίον Πάθη». Ωστόσο, όσον αφορά τη διάρθρωση και τον αριθμό των εκτελεστών, ο McCreesh φαίνεται να βασίζει την προσέγγισή του στις παρτιτούρες που χρησιμοποιήθηκαν από τον ίδιο τον Bach το 1736, γεγονός που επιβεβαιώνει και την ιδιαιτερότητα της εκτέλεσης. Πιο συγκεκριμένα δηλαδή, οι δύο χορωδίες που απαιτεί το έργο απαρτίζονται από έναν τραγουδιστή ανά φωνή, οπότε δημιουργούνται δύο μικρότερα χορωδιακά σύνολα σε σχέση με παλαιότερες αντίστοιχες ηχογραφήσεις, των 4 ατόμων (σύνολο 8), ενώ ανάλογα μικρές είναι και οι δύο ορχήστρες, οι οποίες αποτελούνται από 2 βιολιά ανά φωνή, μία βιόλα, ένα τσέλο και ένα βιολόνε. Εκτός από τον όγκο των φωνητικών και οργανικών συνόλων, γίνεται χρήση ενός αρκετά μεγάλου εκκλησιαστικού οργάνου κατασκευασμένου στα πρότυπα των οργάνων της μπαρόκ εποχής, σε αντίθεση με τη συνήθη χρήση μικρών «positif», κάτι που, όπως υποστηρίζεται, συμφωνεί και με τον κυρίαρχο ρόλο που έδινε ο ίδιος στο όργανο αυτό. Τέλος, το αρκετά πιο γρήγορο tempo, ιδιαίτερα κάποιων χορωδιακών μερών, αποκλίνει από το συνηθισμένο, αποτελώντας μία απαραίτητη ίσως επιλογή που δε σχετίζεται με την ανάλογη τάση που υπάρχει για κάποιους μαέστρους να θέλουν με αυτόν τον τρόπο να διαφοροποιηθούν από άλλους, αλλά με τη συνειδητή ανάγκη να υποστηριχθεί ο μικρότερος χορωδιακός όγκος.

Αναμφίβολα η παραπάνω εκτέλεση και ηχογράφηση του McCreesh, που επάξια συγκαταλέγεται στο «Πάνθεον» των σημαντικών ιστορικά ενημερωμένων ηχογραφήσεων του έργου, αποτελεί μία πολύ αξιόλογη ιστορική προσέγγιση τόσο μουσικολογικά όσο αισθητικά και φιλοσοφικά, εμπιρεύοντας πολλά από τα βασικά στοιχεία που συνθέτουν την «ιδανική ερμηνεία» ενός μαέστρου στα πρότυπα του «musical canon». Από τη μια μεριά, η όσο το δυνατόν πιο πιστή αναπαραγωγή του μουσικού υλικού σύμφωνα με τις προθέσεις του Bach και τα πρότυπα της εποχής του και από την άλλη, διάφοροι μουσικοί νεωτερισμοί, που μπορεί αφενός να μην εγγυώνται απαραίτητα το «αυθεντικό» της εκτέλεσης, αλλά σίγουρα προσφέρουν μία διαφορετική και εμπνευσμένη μουσική πρόταση και ταυτόχρονα μία ενδιαφέρουσα εμπειρία ακρόασης. Αν λοιπόν το πρότυπο του «μαέστρου ως ερμηνευτής» προτρέπει το διευθυντή της ορχήστρας να παραμένει πιστός στο μουσικό έργο και ταυτόχρονα να προσδίδει δικά του ερμηνευτικά στοιχεία και ευρήματα στην εκτέλεση, τότε σίγουρα ο Paul McCreesh ανταποκρίνεται σε αυτό και με το παραπάνω.

3.2.3 1990: Η κατάρριψη του ιδεώδους της «Werktreue»

Η διαμάχη γύρω από το κίνημα και το ευρύτερο θεωρητικό ζήτημα της «αυθεντικότητας» δείχνει να ανατροφοδοτείται με την έκδοση δύο ανατρεπτικών φιλοσοφικών βιβλίων το 1995: του «Text and Act» του R. Taruskin και του «Authenticities» του P. Kivy.¹⁷⁰ Ο Taruskin, διαπιστώνει το θετικό ρόλο που παίζει η ιστορία στη μουσική εκτέλεση, εφόσον μπορεί να υπηρετεί τη ζωή με δυναμικό τρόπο ανοίγοντας νέες δυνατότητες και πιθανότητες, συμφωνώντας με την άποψη του Nietzsche.¹⁷¹ Με βάση λοιπόν αυτό, σχολιάζει:

“το ζήτημα της αναβίωσης της παλαιάς μουσικής, ως συμπτωματικά μοντέρνο φαινόμενο, δεν είναι ουσιαστικά ιστορικό, αλλά αυθεντικό και αυτό είναι ένα μήνυμα που δυσκολεύονται να κατανοήσουν οι μουσικοί πιστεύοντας πως η αυθεντικότητα πηγάζει μέσα από την ιστορική «ορθότητα»”.¹⁷²

Θεωρώντας πως με το άνοιγμα της ιστορίας μέσω της παλαιάς μουσικής δημιουργήθηκε ένας ωκεανός πιθανοτήτων στον τομέα της πρακτικής εκτέλεσης, η στάση των εμπλεκόμενων με την ιστορική εκτέλεση φάνηκε πως διευρύνθηκε περνώντας σε άλλο επίπεδο, διασπώντας έτσι το διμερή διαχωρισμό των προηγούμενων δεκαετιών.¹⁷³

- “Η 1^η ομάδα περιλαμβάνει εκείνους που για τον έναν ή τον άλλο λόγο δεν τους αρέσει η εκτέλεση σε παλαιά όργανα
- Στη 2^η ομάδα ανήκουν αυτοί που, με κύριο εκπρόσωπο τον Taruskin, υποστηρίζουν τις πρακτικές της ιστορικής εκτέλεσης, αλλά συγχρόνως κατηγορούν κάποιους εκτελεστές της για αδικαιολόγητη αφέλεια.
- Τέλος, στην 3^η ομάδα, ανήκουν όσοι είναι αφοσιωμένοι στην ιστορική εκτέλεση και συγχρόνως παραμένουν απροβλημάτιστοι από ζητήματα φιλοσοφικού περιεχομένου που σχετίζονται με το κίνημα, ειδικά σε περιπτώσεις που διαφέρουν από τις δικές τους απόψεις.”

Ο Bernard Sherman υποδεικνύει επίσης τρεις τύπους εκτελεστών παλαιάς μουσικής:

¹⁷⁰ Peter Kivy, *Authenticities*

¹⁷¹ Friedrich Nietzsche, *On the Uses and Disadvantages of History for Life*, 1874, *Untimely Meditation*, trans. R. J. Hollingdale, Cambridge, 1983, σελ. 67.

¹⁷² Taruskin, *Text and Act*, σελ. 175.

¹⁷³ Walls, *History, Imagination and the Performance of Music*, σελ. 4-6.

- “Αυτούς που πρωτίστως πιστεύουν πως πρέπει να ερμηνεύεται η μουσική αυτή όσο το δυνατόν πιο κοντά στα δεδομένα της εποχής του συνθέτη
- Αυτούς έχουν ασχοληθεί με την ιστορική εκτέλεση, αλλά αποφάσισαν στην πορεία να ακολουθήσουν έναν διαφορετικό δρόμο αμφισβητώντας το ιδεώδες της ιστορικής αυθεντικότητας
- Αυτούς που χρησιμοποιούν την ιστορία ανορθόδοξα, ώστε να θέσουν υπό αμφισβήτηση τις δύο παραπάνω κυρίαρχες τάσεις. Αυτούς δηλαδή που επωφελούνται από τις αυτοσχεδιαστικές πρακτικές μιας εποχής με στόχο να υπονομεύσουν το ιδεώδες της «Werktreue» και εκείνους που χρησιμοποιούν την ιστορία για να επαναστατήσουν ενάντια στην τελειότητα της μοντέρνας, απεγάδιαστης εκτέλεσης.”¹⁷⁴

Το βιβλίο όμως που την ίδια εποχή αναζωπύρωσε τη διαμάχη αλλάζοντας τα δεδομένα της σκέψης γύρω από το μουσικό έργο και τους συντελεστές του, ήταν αυτό της Lydia Goehr το 1992. Στο βιβλίο αυτό, η Goehr, ισχυρίζεται πως ο διαχωρισμός των εκτελεστών συντελέστηκε με βάση την παραδοχή της αποτυχίας του ιδεώδους της πιστότητας να διασφαλίσει έναν εγγυημένα ορθό τρόπο ερμηνείας ο οποίος να είναι κοινά αποδεκτός. Έτσι λοιπόν,

- “Κάποιοι, επέλεξαν να συμμορφωθούν σε κάποιες και όχι σε όλες τις συμβάσεις της αυθεντικής εκτελεστικής πρακτικής
- Κάποιοι άλλοι προτίμησαν να εκτελούν την παλαιά μουσική με τρόπο που να σέβεται την ιστορία, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι αναπαράγουν ακριβώς τις συνθήκες του παρελθόντος και
- Κάποιοι τέλος, πρότειναν μια έννοια αυθεντικότητας από την οποία απουσίαζε η ιστορική παράμετρος.”

Από τη στιγμή που τα όρια της πιστότητας δεν μπορούν να προκύψουν ποτέ ικανοποιητικά, τότε θεωρεί η ίδια πως θα πρέπει οι μουσικοί να αναζητήσουν μια εναλλακτική, εφόσον κανένας μουσικός δεν είναι υποχρεωμένος να περιορίζεται από το ιδεώδες της «Werktreue», όσο κυρίαρχο και αν είναι ακόμα και σήμερα.¹⁷⁵ Ακόμα και μετά τον καθορισμό των παραμέτρων της αυθεντικής προσέγγισης της παλαιάς μουσικής, είναι σε μεγάλο βαθμό αμφίβολο το πώς μπορούν να καθοριστούν επακριβώς τα όριά τους ή μέχρι ποιο βαθμό θα πρέπει να υιοθετούνται. Οπωσδήποτε, ο μουσικός στην προσπάθειά του να αναβιώσει όσες το δυνατόν

¹⁷⁴ Bernard Sherman, *Inside Early Music*, σελ. 393.

¹⁷⁵ Goehr, *Το Φανταστικό Μουσείο των Μουσικών Έργων*, σελ. 498, 503-504.

περισσότερες συνθήκες αυθεντικότητας, αργά ή γρήγορα συνειδητοποιεί πως δε μπορεί να τις αναβιώσει όλες. Σίγουρα δεν μπορεί να θεωρηθεί πως η έρευνα στον τομέα της εκτέλεσης, παρόλο που παρουσιάζει αρκετές δυσκολίες λόγω των κενών που υπάρχουν μεταξύ των γεγονότων, είναι ανώφελη. Τουναντίον, θεωρείται ιδιαίτερος χρήσιμη, από τη στιγμή που οποιαδήποτε απόπειρα αναδημιουργίας του παρελθόντος δημιουργεί αναπόφευκτα την ανάγκη για δημιουργική διερεύνηση. Εξάλλου, σχολιάζει ο Davies,

“όσο πιο παλαιό είναι ένα μουσικό έργο, τόσο πιο ‘σιωπηλό’ είναι και το κείμενό του, ή περιέχει ενδείξεις μόνο για λεπτομέρειες που πρέπει να γίνονται αντιληπτές κατά την εκτέλεση.”¹⁷⁶

Όσο λεπτομερειακά και αν είναι γραμμένο ένα μουσικό έργο, πάντα θα περιέχει κρυμμένα στοιχεία που θα ξεφεύγουν, εφόσον τότε πλαισιώνονταν από τελείως διαφορετικούς κοινωνικούς, αισθητικούς και μουσικούς παράγοντες, οι οποίοι επηρέαζαν σε πολύ μεγάλο βαθμό όλη τη διαδικασία παραγωγής του, από τη σύνθεση και εκτέλεση έως και την ακρόασή του. Αν παραδεχτούμε λοιπόν το γεγονός αυτό, τότε θα κατανοήσουμε και το παράδοξο της όλης υπόθεσης, όπως πολύ στοχευμένα έχει περιγραφεί από τον Taruskin:

“Δεν είναι δίκαιο, όσο πιο κοντά ερχόμαστε στην παλαιά μουσική, τόσο πιο πολύ φαίνεται αυτή να μας αποφεύγει. Όσο πιο πολύ προσπαθούμε να το κάνουμε σωστά, τόσο φαίνεται να το παραποιούμε. Όσο πιο πολύ εξωθούμαστε να ασχολούμαστε με την αυθεντικότητα, τόσο αυτή μας αποτρέπει να την κατακτήσουμε”.¹⁷⁷

Αναμφίβολα, όταν η πιστή αναπαραγωγή, η πιστή αναβίωση του παρελθόντος γίνεται αυτοσκοπός, τότε είναι πολύ πιθανό να χάνεται στην πορεία το πραγματικό νόημα του εγχειρήματος. Εκείνο στο οποίο χρειάζεται να είναι κανείς πιστός, είναι η ίδια η μουσική. Πολύ καυστικό δείχνει να είναι το σχόλιο του μουσικοκριτικού Joshua Kosman, ο οποίος σχολιάζοντας τις διαμάχες της προηγούμενης δεκαετίας, δήλωσε χαρακτηριστικά στο μουσικό συμπόσιο στο Μπέρκλεϊ της Καλιφόρνια το 1990:

“Ξοδεύουν 10 χρόνια διαφωνώντας για το αν ο Händel ακούγεται καλύτερα όταν παίζεται σε 200 χρόνων ξύλινα πνευστά[...]και οι απαντήσεις περιορίζονται σε σχόλια του τύπου «νομίζω» ή «είμαι σχεδόν σίγουρος»[...]η κοινή λογική οδηγεί κάποιον που επιχειρεί «ενημερωμένα» να παίζει παλαιά μουσική στο συμπέρασμα πως αυτό θα τον φέρει πιο κοντά στο παρελθόν

¹⁷⁶ Steven Davies, *Musical Works and Performances*, σελ. 212.

¹⁷⁷ Taruskin, *Text and Act*, σελ. 353.

από το να παραμένει ανενημέρωτος ή να βασίζεται μόνο σε στοιχεία μιας προφορικής παράδοσης[...] Αυτό που δεν αντιλαμβάνεται όμως κανείς είναι πως η δημιουργικότητα των εκτελεστών είναι εκείνη που φέρνει ζωή σε οποιαδήποτε εκτέλεση.”¹⁷⁸

Πολύ σωστά σχολιάζει ο Kosman, αν και οι διαμάχες αυτές δεν περιορίζονταν μέχρι το 1990 μόνο σε 10 χρόνων προβληματισμό, αλλά σε πολύ περισσότερο και αν λάβει κανείς υπόψιν του πως το θέμα αυτό δεν έχει ακόμα κλείσει, τότε το σίγουρο είναι πως αυτές θα συνεχίζονται επ’ άπειρον. Κατά πόσο όμως θα επιθυμούσαμε κάτι τέτοιο; Αν τελικά καταλήγουν κάποιοι να προβληματίζονται τόσα χρόνια για το αν η χρήση των ιστορικών οργάνων ή ο ακριβής αριθμός τους εξασφαλίζει την αυθεντικότητα μιας ερμηνείας ή όχι χωρίς να καταλήγουν ουσιαστικά κάπου, τότε μήπως αυτό σημαίνει πως το ζήτημα έχει πάρει λάθος κατεύθυνση; Ο Taruskin για παράδειγμα, θεωρεί πως όλο αυτό το ζήτημα περί αυθεντικότητας έχει μετατραπεί τελικά σε ένα οικονομικό και πολιτικό παιχνίδι¹⁷⁹ χωρίς τελειωμό, κάτι που ολοφάνερα κατά τη γνώμη μου οφείλεται σε ένα μεγάλο ποσοστό στην προώθηση της ταμπέλας της «αυθεντικότητας» από τις δισκογραφικές εταιρείες.

Αν αποδεχτούν οι περισσότεροι την άποψη της Goehr, πως

“η διαμάχη που υπάρχει μεταξύ πιστότητας και απεριόριστης ερμηνείας είναι υγιής, εφόσον μέσα από αυτή προκύπτει πλούτος εκπληκτικών και απολύτως ξεχωριστών εκτελέσεων των μουσικών έργων”,

τότε ίσως η διαφωνία ως προς την αξία των εκτελέσεων με κριτήριο τον μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό αυθεντικότητάς τους¹⁸⁰ καταλήξει να είναι λιγότερο επιζήμια ή στείρα και περισσότερο εποικοδομητική. Αδιαμφισβήτητα, στα πλαίσια της αναβίωσης της παλαιάς μουσικής μέσα από οποιαδήποτε προσέγγιση, έχει προκύψει πλήθος μουσικών εκτελέσεων της. Πολύ σωστά λοιπόν, οι εκτελεστές έχουν την ελευθερία να πράξουν όπως επιθυμούν ` αν θέλουν να παίξουν Bach σε τσέμπαλο, σε Steinway ή σε μαρίμπα, δεν μπορεί να κάνει κανείς τίποτα και ούτε και θα πρέπει να κάνει για να τους σταματήσει.¹⁸¹ Το ζήτημα κατά τη γνώμη μου έχει να κάνει με το κατά πόσο συνειδητή είναι η προσέγγιση του μουσικού αυτού είδους. Οποιαδήποτε κατεύθυνση και να επιλέξει κανείς, είτε την αναβίωση είτε την ανάπλασή του, θα πρέπει να την υποστηρίζει και να την τεκμηριώνει. Δεν

¹⁷⁸ Kosman, *The Early music Debate Ancients, Moderns, Postmoderns*, σελ. 118.

¹⁷⁹ Taruskin, *Text and Act*, σελ. 34-35.

¹⁸⁰ Goehr, *Το Φανταστικό Μουσείο των Μουσικών Έργων*, σελ. 497-506.

¹⁸¹ Walls, *History, Imagination and the Performance of Music*, σελ. 51.

υπάρχει λάθος εκτέλεση της μουσικής του Bach· υπάρχει έλλειψη συνειδητής ερμηνευτικής πρόθεσης απέναντι σ' αυτήν είτε παίζεται στο τσέμπλαλο είτε στο Steinway είτε στη μαρίμπα. Μία εμπνευσμένη και πειστική ερμηνεία ενός έργου του Bach εκτιμάται στον ίδιο βαθμό, όπως και αν αυτό προσεγγιστεί. Το ποια κατεύθυνση θα ακολουθήσει τελικά κανείς έγκειται στην προσωπική του κρίση. Η απενοχοποίηση άλλωστε μιας υποτιθέμενα «παρακινδυνευμένης» (σύμφωνα με το ρομαντικό ιδεώδες) απόφασης, πλήρως εξαρτημένης από το προσωπικό γούστο του καθενός, συντελείται από τον επαναπροσδιορισμό του ανθρώπινου παράγοντα που φέρνει σε πρώτη θέση την ενεργή προθετικότητα του εκτελεστή, έναντι του συνθέτη, δίνοντάς του την ελευθερία και το χώρο για προσωπική δημιουργική σκέψη και έκφραση. Ο χώρος που υπάρχει σήμερα για οποιαδήποτε ερμηνευτική προσέγγιση αυτής της μουσικής είναι τεράστιος και αυτό αποτελεί γεγονός που καλό θα ήταν να γίνει αποδεκτό, για να μπορεί ταυτόχρονα να υφίσταται μέσα σε πλαίσια εποικοδομητικής μουσικής κριτικής. Διαφορετικές απόψεις και προσεγγίσεις εξάλλου πάντα θα υπάρχουν. Το πρόβλημα κατά τη γνώμη μου δημιουργείται στο σημείο όπου η «διαφορετικότητα» λαμβάνεται ως «απειλή» ενός καλά εδραιωμένου μουσικού «συστήματος», το οποίο δεν ανέχεται οποιαδήποτε απόκλιση πέρα από αυτό. Η μόνη μου ένσταση απέναντι σε οποιαδήποτε ερμηνευτική προσέγγιση της παλαιάς μουσικής πηγάζει μέσα από την πλήρη απουσία προθετικότητας του εκτελεστή. Ακόμα και την περίπτωση ενός διεκπεραιωτικού εκτελεστή δεν τη θεωρώ κατακριτέα. Κρύβει και αυτή εξάλλου μια μορφή προθετικότητας, που μπορεί όμως να λειτουργήσει σε περιορισμένα ερμηνευτικά πλαίσια.

Αν η M. Petri από τη μια μεριά θεωρείται «διεκπεραιωτική», επειδή ακολουθεί μία πιο εμπορική μουσική γραμμή που δε βασίζεται ούτε σε πρακτικές ιστορικής εκτέλεσης, αλλά ούτε και σε μουσικό πειραματισμό, και ο Fr. Brüggen από την άλλη χαρακτηρίζεται ως «ερμηνευτής», διότι επιλέγει μία πιο ιστορικά ενημερωμένη προσέγγιση με στόχο πάντα την ανάδειξη της μουσικής του δημιουργικότητας, τότε είναι αυτοί οι δύο οι πιο αντιπροσωπευτικοί δρόμοι που καλείται κανείς να ακολουθήσει; Αν η ηχογράφιση των «Κατά Ματθαίον Παθών» του Bach από τον P. McCreesh με όσο το δυνατόν πιο πιστούς ιστορικούς όρους και μουσικούς νεωτερισμούς, χάριν αυθεντικότητας, θεωρείται ένα ιδιαίτερος αξιόλογο δείγμα ιστορικής αναβίωσης από έναν μαέστρο που αποτελεί αντιπροσωπευτικό παράδειγμα ενός «μαέστρου-ερμηνευτή», τότε πάλι καταλήγουμε στο ίδιο συμπέρασμα; Σίγουρα όχι, ακριβώς επειδή δεν υπάρχει μία και μοναδική, αλλά ούτε και «ιδανική» εκτέλεση ενός έργου. Εξάλλου, το ερώτημα που πάντα θα παραμένει ανοιχτό είναι κατά πόσο μπορούν τα παραπάνω πρότυπα-παραδείγματα να ανταποκριθούν τόσο

στις απαιτήσεις της τότε εποχής όσο και στις σημερινές. Με άλλα λόγια, προσπαθώντας να προσεγγίσουμε ιστορικά ένα έργο, όσο έγκυρες και αν είναι οι πηγές, όσο λεπτομερειακά και αν αναπαράγουμε το στυλ της τότε εποχής, πάντα θα υπάρχουν στοιχεία άγνωστα για εμάς, που αναπόφευκτα θα καλούμαστε να συμπληρώνουμε με βάση τη μουσική δημιουργικότητά μας.

Πολλά ζητήματα της ιστορικά ενημερωμένης εκτέλεσης δεν έχουν ακόμα κλείσει. Αρκετές συζητήσεις και διαμάχες έπονται. Ωστόσο, μετά τη διεξαγωγή τόσων πολλών ερευνών και την κατάθεση εξίσου πολυάριθμων κριτικών απόψεων στον τομέα της ιστορικής εκτέλεσης, δεν μπορεί κανείς παρά να καταλήξει στο εξής αδιαμφισβήτητο και αναπόφευκτο συμπέρασμα: ότι η αναβίωση της παλαιάς μουσικής είτε γίνεται με ιστορικούς όρους είτε όχι, δεν παύει ποτέ να χάνει στοιχεία του παρελθόντος, αλλά ούτε και του παρόντος και ότι από τη στιγμή που ο ανθρώπινος παράγοντας είναι εκείνος που «εξουσιάζει» τελικά τις δύο πιο σημαντικές παραμέτρους στον τομέα της ιστορικής πρακτικής εκτέλεσης, την αυθεντία του συνθέτη και τη δύναμη του κειμένου, οι αποκλίσεις που μπορούν να υπάρξουν περισσότερο προς τη μία ή την άλλη κατεύθυνση είναι τόσες, που δεν μπορούν ούτε να καταγραφούν ούτε και να περιγραφούν. Μπορούν όμως και οφείλουν κατά τη γνώμη μου να γίνουν κατανοητές, εφόσον η Μουσικολογία του 21^{ου} αιώνα, ανοιχτή πλέον στο «καινούργιο» και το «διαφορετικό», υπόσχεται μία εποχή άπειρων ερμηνευτικών προσεγγίσεων και μουσικών εμπειριών.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Όσο διεξοδικά και αν επιχειρήθηκε να προσεγγιστεί το παραπάνω ζήτημα της ιστορικής αυθεντικότητας και στα τρία κεφάλαια της διπλωματικής αυτής εργασίας, δεν παύει να ισχύει το γεγονός πως το πεδίο του ζητήματος αυτού θεωρείται ιδιαίτερος εκτενές και με αρκετές ιδιαιτερότητες, αφήνοντας πιθανότατα «εκτεθειμένα» αρκετά σημεία του. Ωστόσο, αυτό που κατανόησα και η ίδια, τόσο κατά τη διάρκεια της έρευνας όσο και της συγγραφής και που επισημαίνω με έμφαση, είναι πως ο τομέας της παλαιάς μουσικής με όλα όσα ζητήματα φέρει, θα αποτελεί πάντα έναν τομέα επίκαιρο και ζωντανό, όχι τόσο εξαιτίας της γοητείας που ασκεί μέσω των στοιχείων της μουσικής παράδοσης που κουβαλά, όσο της ιδιαίτερης δυνατότητας που έχει να μπορεί να «μεταμορφώνεται» σε κάθε του εκτέλεση σε κάτι διαφορετικό και ταυτόχρονα καινούργιο. Η φαινομενική αντιφατικότητα της διττής αυτής ταυτότητας που διαθέτει, του παλαιού και του σύγχρονου, είναι τελικά το στοιχείο εκείνο που τον κρατά μέχρι και σήμερα στο επίκεντρο της μουσικής εκτέλεσης στη δυτική ακαδημαϊκή μουσική. Η υπόσταση βέβαια αυτή, δεν κατάφερε να βγει πραγματικά στην επιφάνεια παρά μόνο μετά από πολλά χρόνια, μέσα από τη φρέσκια και ανανεωμένη ματιά της Νέας Μουσικολογίας. Η ερμηνευτική και ακροαματική διαδικασία ενός μουσικού έργου της εποχής του Palestrina, του Bach ή του Beethoven μπορεί και αυτή πλέον να αποτελέσει μία δραστηριότητα που να αντανakλά και να μορφοποιεί την προσωπική, κοινωνική και πολιτισμική ταυτότητα ενός εκτελεστή και ακροατή αντίστοιχα. Η ιστορική αυτή προσέγγιση, που κατάφερε επιτυχώς να εισχωρήσει στον τομέα της μουσικής αντίληψης και κατανόησης κατά τα τέλη του 20ού αιώνα, δημιούργησε τελείως διαφορετικές προϋποθέσεις αναβίωσης και ανάπλασης του μουσικού αυτού είδους. Ο μουσικολόγος έχει τη δυνατότητα πια να μην περιορίζεται στο ρόλο ενός απρόσωπου μουσικού αναλυτή, ο ερμηνευτής να μην επαναπαύεται απαραίτητα στο ρόλο ενός διεκπεραιωτικού εκτελεστή και ο ακροατής να μη στέκεται στο ρόλο ενός παθητικού δέκτη. Όλοι τους έχουν πλέον το έναυσμα να κάνουν ένα βήμα παραπέρα και απελευθερωμένοι πια, με βάση την προσωπική τους μουσική αντίληψη, διαίσθηση και κρίση, να προσπαθήσουν να κατανοήσουν τι κρύβεται αληθινά μέσα στο μουσικό έργο.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Aldrich Richard, *Concert Life in New York 1902-23*, New York, 1941
- Anderson Nicholas, "Harnoncourt, Nikolaus", Grove Music Online, ed. L. Macy, (Accessed 8 June, 2011), <http://www.grovemusic.com>
- Arlt Wulf, *Musicology and the Practice of Music: Thoughts from the Work of the Schola Cantorum Basiliensis*, Current Musicology 14, 1972
- Babbitt Milton, "Who cares if you listen?", *The American composer speaks A historical anthology, 1770-1965*, ed. G. Chase, Louisiana State University Press, 1966
- Bainbridge Timothy, *Wanda Landowska and Her Repertoire*, Early Music, 1975, 3,39-41
- Beard David & Gloag Kenneth, *Musicology, The Key Concepts*, Routledge, New York, 2005
- Bent Margaret, «Authentic» Listening?, Early Music, 1997, XXV(4), 567
- Bernstein Leonard, *The Joy of Music*, London, 1959
- Berger Karol, *Contemplating Musical Archaeology*, Journal of Musicology, vol. 13, 1995
- Brown Clive, *Classical and Romantic performing practice*, Oxford University Press, 1999
- Brown Howard Mayer, in *The New Grove*, vol.IX, p.17, art. "Iconography"
- Bukovzer Manfred, "On the Performance of Renaissance Music", *Proceedings of the Music Teachers National Association*, 1941, 225-235
- Butt John, *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance*, Cambridge University Press, Cambridge & New York, 2002
- "Authenticity", Grove Music Online, ed. L. Macy, (Accessed 10 March 2011), <http://www.grovemusic.com>

Chung Chou-Wen, *Varèse: A Sketch of the Man and His Music*, *Musical Quarterly*, 52, 1965, 151-176

Crutchfield Will, *A report from the Musical Battlefield*, *The New York Times*, 28 July 1985, sect. II.

Dahlhaus Carl, *Αισθητική της Μουσικής*, Εκδ. Στάχυ, Αθήνα, 2000

-*Foundations of Music History*, (*Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln, 1977), trans. J. B. Robinson, Cambridge, 1983

Dart Thurston, *The Interpretation of Music*, London, 1954

David H. T. and Mendel A., eds. *The Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*, New York, 1966

Davies Laurence, *Cesar Franck and his Circle*, London and Boston, 1971

Davies Steven, *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*, Clarendon Press, Oxford, 2001

Dolmetsch Arnold, *The interpretation of the music of the XVIIth and XVIIIth centuries revealed by contemporary evidence*, London, 1915, repr. Seattle, 1969

Donington Robert, *The Interpretation of Early Music*, London, 1963

-*Baroque Music: Style and Performance: A Handbook*, New York, 1982

Dowes Olin, *A Modern Version of Poppea*, *The New York Times*, 7

-*Interview with Varèse*, *The New York Times*, 25 July, 1948

Dreyfus Laurence, *Early Music Defended against its Devotees: A Theory of Historical Performance in Twentieth Century*, *The Musical Quarterly*, Vol. 69, No 3, Summer 1983, 297-332

Duckles Vincent, Pasler Jann, "Musicology", *Grove MusicOnline*, ed.L. Macy (Accessed 10 March 2010), <http://www.grovemusic.com>

Duckles Vincent, "Musicology: Disciplines of Musicology: Textual Scholarship", *Grove Music Online*, ed. L. Macy, (Accessed 10 March 2010), <http://www.grovemusic.com>

Fabian Dorothy, *Bach Performance Practice: A Comprehensive Review of Sound Recordings and Literature*, Ashgate, England & USA, 2003

Finscher Ludwig, "Historisch getreue Interpretation – Möglichkeiten und Probleme", *Alte Musik in unsere Zeit* – Referate und Diskussionen der Kasseler Tagung 1967, ed. Walter Wiora, Kassel, 1968

Fortune Nigel, "The rediscovery of 'Orfeo'", in John Whenham, ed., *Claudio Monteverdi: Orfeo*, Cambridge, 1986

Freeman-Attwood Jonathan, "McCreesh, Paul", Grove Music Online, ed. L. Macy, (Accessed 8 June 2011), <http://www.grovemusic.com>

Furtwängler Wilhelm, *Ton und Wort :Aufsaetze und Vortraege 1918 bis 1954*, Wiesbaden, 1954

Gay W. Harry, *Kagel's Musik für Renaissance-Instrumente*, Journal of the Viola da Gamba Society of America 9, 1972

Goehr Lydia, *Το Φανταστικό Μουσείο των Μουσικών Έργων*, μτφρ – επιμ. Κορομπίδη Κατερίνα, Βλαγκόπουλος Πάνος, εκδ. Εκκρεμές, Αθήνα, 2005

Goodman Nelson, *Languages of Art: An approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, 1968

Harnoncourt Nikolaus, *Baroque music today: Music as speech*, (trans. of *Musik als Klangrede*, Salzburg, 1982), Amadeus Press, 1988

Haskell Harry, *The Early Music Revival: A History*, Dover Publications, inc, Mineola, New York, 1996

-*Early Music*", Grove Music Online, ed. L. Macy, (Accessed 10 March 2011), <http://www.grovemusic.com>

Haynes Bruce, *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the twenty - first Century*, Oxford University Press, Oxford, 2007

Hill Robert, "Overcoming Romanticism: On the modernization of 20th century performance practice" in *Music and performance during the Weimar Republic*, ed. B. R. Gilliam, 37-58, Cambridge University Press

Hindemith Paul, "Johann Sebastian Bach" (a speech delivered on 12 September 195 George Houle, "Meter in Music, 1600 – 1800", Indiana

University Press, 19870 at the Bach commemoration of the city of Hamburg, Germany), Haven, 1952

Homburg Herfried, *Louis Spohr und die Bach-Renaissance*, Bach-Jahrbuch 47, 1960

Kenyon Nicholas (ed), *Authenticity and Early Music: A Symposium*, Oxford University Press, Oxford, 2001

Kernfeld Barry, “(Eugene), *Dolmetsch Arnold*”, Grove Music Online, ed. L. Macy, (Accessed 8 June 2011), <http://www.grovemusic.com>

Kosman Joshua, *The Early Music Debate: Ancients, Moderns, Postmoderns*, auths. Joseph Kerman, Laurence Dreyfous, Joshua Kosman, John Rockwell, Ellen Rosand, Richard Taruskin, Nicholas McGegan, *The Journal of Musicology*, vol. 10, no 1, Winter, 1992, 113 -130

Kozinn Alan, *Christopher Hogwood Takes on the Modern Orchestra*, *Symphony* 35, December 1984, 80, Rockwell, op. cit., sect. II, 26

Kramer Laurence, *The Musicology of the Future*, *Repercussions*, vol.1, 1992,.5 -8

Lasocki David, “Petri, Michala”, Grove Music Online, ed. L. Macy, (Accessed 8 June 2011), <http://www.grovemusic.com>

Lawson Colin & Stowell Robin, *The History Performance of Music: An Introduction*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999

Leaver A. Robin, *Performing Bach: One or Many?*, *The Choral Scholar*, vol.1, no.1, Spring 2009

Leonhardt Marie, *The Present State of Early Music in Northern Europe, in particular Netherlands*, *Early Music*, 4, 1976

Leppard Raymond, *Cavalli's Operas*, *Proceedings of the Royal Musical Association* 93, 1966, 67-76

Levin Robert, interv. August 1988, in Bernard D. Sherman, *Inside Early Music: Conversations with Performers*, Oxford University Press, 1997

Liszt Franz, “A Letter on Conducting”, 1853, in *Gesammelte Schriften*, v, ed. L. Ramann, Leipzig, 1880-1883

- Little Meredith, *Recent Research in European Dance, 1400-1800*, Early Music 14, 1986
- Lonchamp Jacques, *The Private World of Gustav Leonhardt*, The Manchester Guardian Weekly, 21 July 1985
- Lovell Percy, *Ancient Music in Eighteenth Century England*, Music & Letters, vol. 60, 1979
- Marty Andre, *La Société Bach*, S.I.M. Revue musicale, 15 March 1912, 57-61
- McComb Todd, *What is Early Music*, Early Music Faq, July, 1999, (<http://www.medieval.org/emfaq/misc/whatis.htm>, Accessed 17 May 2010)
- Morgan P. John, *Anton Rubinstein: A Conversation on Music*, New York, 1892
- Nicks Frederick, *Historical Concerts*, The Monthly Musical Record 12 (1882)
- Nietzsche Friedrich, *On the Uses and Disadvantages of History for Life*, 1874, *Untimely Meditation*, trans. R. J. Hollingdale, Cambridge, 1983
- Pasler Jann, "Postmodernism", *Grove Music Online* ed. L. Macy, (Accessed 10 March 2011), <http://www.grovemusic.com>
- Restout Denise, *Landowska on music*, Stein and Day, 1964
- Rosen Charles, *The Benefits of Authenticity*, Critical Entertainments, 2000
- Samson Jim, "The Musical Work and Nineteenth-Century History", in *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, ed. Jim Samson, Cambridge University Press, 2004
- Schott Howard, "Leonhardt, Gustav (Maria)", *Grove Music Online*, ed. L. Macy, (Accessed 8 June 2011), <http://www.grovemusic.com>
- Schwartz Hillel, *The culture of the Copy – Striking, Likenesses, Unreasonable Facsimiles*, New York, 1996.
- Scruton Roger, *The Aesthetics of Music*, Oxford, 1997

Searle Humphrey and Layton Robert, *Twentieth Century Composers: Britain, Scandinavia and the Netherlands*, New York, 1972

Sherman Bernard, *Performing Bach's St. Matthew Passion*, Early Music America, Fall, 2001

Small Christopher, *Musicking: The meanings of performing and listening*, Wesleyan University Press, 1998

Solokowski Robert, "Εισαγωγή στη Φαινομενολογία", μτφρ.- σχολ. Παύλος Κόντος, εκδ. Πανεπιστημίου Πατρών, Πάτρα, 2003

Stravinsky Igor, *Μουσική Ποιητική*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 1980, 1^η έκδ. 1942

Stravinsky Igor and Craft Robert, *Memories and Commentaries*, London and Garden City, N. J., 1960

Taruskin Richard, *Text and Act: Essays on Music and Performance*, Oxford University Press, Oxford & New York, 1995

Thompson Virgil, New York Herald Tribune, 22 February 1942

Thomson J. M., "Brüggen, Frans", Grove Music Online, ed. L. Macy, (Accessed 13 June, 2011), <http://www.grovemusic.com>

Veilhan Jean – Claude, *The Rules of Musical Interpretation in the Baroque Era (17th – 18th centuries)*, Alphonse Leduc, Paris, 1977

Walls Peter, *History, Imagination and The Performance of Music*, The Boydell Press, Woodbridge, 2003

Weber William, "The History of Musical Canon", in Nicholas Cook & Mark Everist, *Rethinking Music*, Oxford University Press, Oxford & New York, 1995, pp. 345-346

Wierzbicki James, *Authenticity and Early Music: The Early Music Movement*, August 1988 & January 1989

Wikipedia online, <http://www.en.wikipedia.org>, (Accessed 9 June 2011)

http://earlymusicchicago.org/publications_journals.htm, (Accessed 13 June 2011)

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

1) Μουσικά όργανα:¹⁸²

Μεσαίωνας-Αναγέννηση:

Κατά την εποχή του Μεσαίωνα, συναντιέται πλήθος εγχόρδων, πνευστών και κρουστών μουσικών οργάνων, ενώ μετέπειτα, κατά την Αναγέννηση, πολλά από τα όργανα αυτά συνεχίζουν να χρησιμοποιούνται, κάποια γνωρίζουν ιδιαίτερη άνθηση, όπως το εκκλησιαστικό όργανο, το λαούτο και το φλάουτο με ράμφος, ενώ καινούργια κάνουν την εμφάνισή τους, όπως το σπινέττο-virginal, η viola da gamba και η viola da braccio.

Έγχορδα

άρπα
λύρα
κιθάρα
ψαλτήριο
βιέλλα
βιέλλα με τροχό
μονόχορδο
λαούτο με μακρύ μπράτσο

Πνευστά

κόρνο
σάλπιγγα
σαλμέλι
βομβάρδη
ευθύαυλος
φλάουτο ντόλτσε
πλαγίαυλος
διπλός αυλός
αυλός του ενός χεριού

Κρουστά

τύμπανο
ντέφι
μικρό τύμπανο
πιάτα
κύμβαλα
τρίγωνο
καμπάνες
κρόταλα
σειίστρα

¹⁸²Ulrich Michels, “Ατλας της μουσικής”, σελ. 246, 261, 263.

Μπαρόκ:

Τα μουσικά όργανα στο Μπαρόκ προέρχονται από την πλούσια συλλογή οργάνων της Αναγέννησης. Στην εποχή αυτή συναντά κανείς όμως για πρώτη φορά ολοκληρωμένη την οικογένεια των βιολιών, που μαζί με το τσέμπαλο, το λαούτο, το φλάουτο και το φλάουτο με ράμφος χρησιμοποιούνται ιδιαίτερα.

Έγχορδα

άρπα
λαούτο
θεόρβη
κιθάρα
σαντούρι
βιολί
(*treble ή descant viol*)
βιόλα
(*alto viol*)
tenor viol
βιολοντσέλλο
(*bass viol ή cello*)
κοντραμπάσσο
(*contrabass viol*
ή *violone*)

Πληκτροφόρα

τσέμπαλο
κλαβίχορδο
εκκλησιαστικό όργανο
φορτεπιάνο
(*fortepiano*)

Πνευστά

φλάουτο
φλάουτο ντόλτσε
(*sopranino*
soprano
alto
tenor
bass
contrabass)
όμποε
φαγκότο
κορνέττο
κόρνο
τρομπέτα
σαλμέλη
κρουμόρνη

Κρουστά

τύμπανα
καστανιέτες
ξυλόφωνο
κουδούνια
ξύστρες
τρίγωνο
καμπάνες
κρόταλα
ντέφι
πιάτα

2)Μερικά ενδεικτικά συγγράμματα:¹⁸³

- Michael Praetorius, “Syntagma Musicum” (1614-1620)
- Martin Mersenne, “Traite de l’ Harmonie Universelle “ (1627)
- Johann Johachim Quantz, “Versuch einer Anweisung die Floete traversiere zu spielen” (1752)
- Karl Philipp Emanuel Bach, “Versuch uber das wahre Art das Klavier zu spielen” (1753-1762)
- Leopold Mozart, “Versuch einer grundlichen Violinschule” (1756)
- Sebastien de Brossard, “Dictionaire de musique” (1703)
- Francois Couperin, “L’ Art de toucher le clavesin” (1717)
- Jacques Hotteterre, “L’ Art de prelude sur la flute traversiere, sur la flute a bec, sur le hautbois et autres instruments de dessus”, (1719)
- Jean-Jacques Rousseau, “Dictionaire de musique” (1767)
- Michel Pinalet de Monteclair, “Principes de musique” (1736)

¹⁸³ Jean-Claude Veilhan, “The Rules of musical interpretation in the baroque era”, Alphonse Leduc, Paris, 1977.

3) Μουσικές παράμετροι που δεν είναι συνήθως σαφώς προσδιορισμένες στην προκλασική μουσική:¹⁸⁴

- Performing Practice (Εκτελεστικά μέσα)

Προτεινόμενα είδη Φωνών

Προτεινόμενα είδη Μουσικών οργάνων

Αριθμός Φωνών

Αριθμός Μουσικών οργάνων

- Performance Externals (Εκτελεστικά γνωρίσματα)

Ακριβή tempi (ταχύτητες)

Η διακύμανση του tempo (π.χ. rubato)

Τα επίπεδα των δυναμικών

Τα στοιχεία άρθρωσης (π.χ. staccato, legato...)

- Performer's additions (Προσθήκες εκτελεστή)

Η ακριβής φύση των στολιδιών

Η φύση μείωσης της έντασης

Η «διάρθρωση» των συγχορδιών

Η στιγμιαία ρύθμιση του ρυθμού (π.χ. ρυθμικό rubato)

- Technical Aspects (Τεχνικές όψεις)

Το τονικό ύψος

Το κούρδισμα

¹⁸⁴ Roland John Jackson, "Performance Practice A Dictionary-guide for musicians", Routledge, Great Britain, 2005, intr., σελ. ix

4)Μερικά από τα πιο γνωστά περιοδικά παλαιάς μουσικής:¹⁸⁵

- Early Music
- The musical Quaterly
- Early Music Today
- Early Music America Magazine
- Early Music Chicago
- Early Music Colorado Quaterly
- Early Music Review
- Early Music Performer
- Early Music News Magazine
- Journal of the VdGSA (Viola da Gamba Society of America)
- Plainsong and Medieval Music
- Journal of the Lute Society of America
- Historic Brass Society Journal
- Eighteenth-Century Music
- Seventeenth-Century Music
- Recorder Education Journal
- Galpin Society Journal
- American Recorder Society

¹⁸⁵http://earlymusicchicago.org/publications_journals.htm , (Accessed 13 June 2011)

5)Βιογραφικά στοιχεία:

Arnold Dolmetsch¹⁸⁶

Γεννημένος το 1858 σε μουσική οικογένεια, θεωρείται από τις πρώτες μουσικές φυσιογνωμίες που αναβίωσε την παλαιά μουσική με όρους ιστορικούς ως προς το στυλ εκτέλεσης και τη χρήση των κατάλληλων οργάνων και αυθεντικών χειρόγραφων παρτιτούρων. Ως λάτρης των παλαιών οργάνων κατάφερε γρήγορα να κατασκευάσει δική του επιχείρηση θέτοντας για πρώτη φορά κατά τον 19^ο αιώνα ζητήματα αυθεντικότητας δίνοντας μία νέα ώθηση στο τότε ρεύμα αναβίωσης της παλαιάς μουσικής.

Gustav Leonhardt¹⁸⁷

Γεννημένος το 1928 ο Ολλανδός τσεμπάλιστας, οργανίστας και μαέστρος έχει ασχοληθεί διεξοδικά με την εκτέλεση της παλαιάς μουσικής και έχει διακριθεί για το ιδιαίτον στιλιστικό του παίξιμο, μέσα από το οποίο έγινε παγκόσμια γνωστός. Η υιοθέτηση του λεγόμενου «eloquent style» στις εκτελέσεις του σε συνεργασία με τους Harnocourt και Brüggen και η προτίμησή του για τα παλαιά όργανα, τις τεχνικές τους και τις ιστορικές πηγές τον έκαναν ιδιαίτερα αγαπητό δισκογραφικά ηχογραφώντας τα περισσότερα έργα από κάθε άλλο τσεμπάλιστα μέχρι στιγμής.

Nikolaus Harnocourt¹⁸⁸

Ο Αυστριακός μαέστρος, τσελίστας και βιολονίστας γεννήθηκε το 1929 στο Βερολίνο. Με έντονο ενδιαφέρον για την παλαιά μουσική ίδρυσε το 1953 το σύνολο «Concentus Musicus of Vienna» χρησιμοποιώντας παλαιά όργανα. Εκτός όμως από το μουσικό του σύνολο, πολύ σημαντική υπήρξε η συνεργασία του με τον τσεμπάλιστα Gustav Leonhardt ηχογραφώντας όλες τις καντάτες του Bach από το 1971 ως το 1990 για τη δισκογραφική εταιρεία «Teldec». Πιο πρόσφατα ο Harnocourt επιδόθηκε στην ηχογράφιση κλασικού και ρομαντικού ρεπερτορίου με το «Concentus Musicus» και την

¹⁸⁶ Barry Kernfeld, "(Eugene), Dolmetsch Arnold, Grove Music Online, ed. L. Macy, (Accessed 8 June, 2011), <http://www.grovemusic.com>

¹⁸⁷ Howard Schott, "Leonhardt, Gustav (Maria), Grove Music Online, ed. L. Macy, (Accessed 8 June, 2011), <http://www.grovemusic.com>

¹⁸⁸ Nicholas Anderson, "Harnocourt, Nikolaus", Grove Music Online, ed. L. Macy, (Accessed 8 June, 2011), <http://www.grovemusic.com>

«Chamber Orchestra of Europe». Επίσης η έρευνά του και η έκδοση άρθρων και βιβλίων πάνω σε θέματα εκτέλεσης και χρήσης παλαιών οργάνων έχει παίξει γενικότερα πολύ σημαντικό ρόλο στην αναβίωση της παλαιάς μουσικής. Ο Harmoncourt ήταν από τους πρώτους που ηχογράφησαν τα «Κατά Ματθαίον Πάθη» του Bach με ιστορικά όργανα και με ιστορικά ενημερωμένες πρακτικές ερμηνείες και ως πρωτοπόρος στον τομέα της ιστορικής εκτέλεσης πραγματοποίησε το 1970 μία ηχογράφιση που θεωρείται μέχρι και σήμερα επιστημονικό επίτευγμα για την τότε εποχή.

Michala Petri¹⁸⁹

Γεννημένη το 1958 στην Κοπεγχάγη, η Δανή φλογερίστρια Michala Petri κατάφερε να καταστήσει παγκοσμίως γνωστό το flauto dolce μέσα από τις αναρίθμητες ηχογραφήσεις της, κυρίως για την εταιρεία «Phillips», με πολύ γνωστές ορχήστρες, όπως η «Academy of St Martin-in-the-fields» σε έργα baroque και με συνεργασίες της με πολύ σημαντικούς μουσικούς εκτελεστές. Η ιδιαίτερα υψηλή δεξιολογική της αρτιότητα και η ισχυρή της πεποίθηση πως ένα τόσο απλό κατασκευαστικά όργανο μπορεί να σταθεί επάξια δίπλα σε οποιοδήποτε άλλο όργανο ορχήστρας, υπήρξαν πολύ ισχυρά κίνητρα ώστε να καταφέρει να δημιουργήσει από μόνη της ένα άλλο επίπεδο εκτέλεσης στο όργανο αυτό. Οι ανεπανάληπτες βιρτουοζικές της εμφανίσεις και οι αναρίθμητες διασκευές της πολύ γνωστών έργων και «εμπορικών χιτ» προκλασικής, αλλά και μεταγενέστερης εποχής, την έκαναν ιδιαίτερα δημοφιλή στο παγκόσμιο μουσικό κοινό. Πολύ ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της αποτελεί η ευχέρειά της να παίζει με «απόλυτο κούρδισμα» σε ένα όργανο που από τη φύση του δεν παρέχει αυτήν τη δυνατότητα, κάτι στο οποίο βοηθάει τόσο η χρήση φλάουτων ντόλτσε σύγχρονου κουρδίσματος (440 Hz), όσο και η εύρεση ειδικών εκτελεστικών τεχνικών που να βοηθάνε στη διατήρηση του τονικού ύψους.

¹⁸⁹ David Lasocki, "Petri, Michala", Grove Music Online, ed. L. Macy, (Accessed 8 June, 2011), <http://www.grovemusic.com> και <http://www.bruceduffie.com/petri2.html> (Accessed, 1 May 2011)

Frans Brüggen¹⁹⁰

Ο Ολλανδός φλογερίστας, φλαουτίστας και μαέστρος Frans Brüggen, γεννήθηκε στο Άμστερνταμ το 1934. Ως ένας από τους πρωτεργάτες της «χρυσής δεκαετίας» 1965-75 και μόνιμος συνεργάτης σπουδαίων ονομάτων που στιγμάτισαν το χώρο, όπως οι Gustav Leonhardt, Nikolaus Harnoncourt και Anner Bylsma, αποτελεί τον άνθρωπο που ουσιαστικά αναβίωσε το φλάουτο με ράμφος μετά τις προσπάθειες που είχαν γίνει από τον A. Dolmetsch, ηχογραφώντας πάρα πολλά έργα για την «Teldec» με τον τίτλο «Das alte Werk». Ο γνωστός ολλανδός εκτελεστής, μέσα από την πολυετή του ενασχόληση με την παλαιά μουσική, δημιούργησε ένα δικό του στυλ απaráμιλλης εκτελεστικής πρακτικής στηριζόμενο κυρίως σε στοιχεία του «Eloquent style» και στην τάση του για μουσικό πειραματισμό, κάτι που προσπάθησαν πολλοί μετέπειτα να μιμηθούν. Από το 1981 ξεκίνησε να κάνει καριέρα ως μαέστρος δημιουργώντας την ορχήστρα «Orchestra of the Eighteenth Century», αποτελούμενη από παλαιά όργανα γνωρίζοντας τεράστια επιτυχία παγκοσμίως. Έχει διευθύνει πολύ μεγάλες και γνωστές ορχήστρες δίνοντας έμφαση σε ζητήματα ιστορικής αυθεντικότητας.

Paul McCreesh¹⁹¹

Γεννημένος το 1960 στο Λονδίνο, ο μαέστρος P. MacCreesh ίδρυσε το «Gabrieli Consort and Players», ένα μουσικό σύνολο γνωστό για τις ιστορικά ενημερωμένες εκτελέσεις του βασιζόμενες σε αυθεντικές μουσικές πηγές. Οι ηχογραφημένες εκτελέσεις του μουσικού του συνόλου σε συνθέτες όπως Gabrieli, Grandi και Monteverdi έχουν αποσπάσει εξαιρετικές κριτικές και βραβεία για την προσπάθεια εκτέλεσης των έργων τους με βάση τις συνθήκες εκτέλεσης της τότε εποχής λαμβάνοντας υπόψιν παράγοντες ακουστικής και ηχοχρώματος.

¹⁹⁰ J. M. Thomson, "Brüggen, Frans", Grove Music Online, ed. L. Macy, (Accessed 13 June, 2011), <http://www.grovemusic.com>

¹⁹¹ Jonathan Freeman-Attwood, "McCreesh, Paul", Grove Music Online, ed. L. Macy, (Accessed 8 June, 2011), <http://www.grovemusic.com>