



ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Διπλωματική Εργασία

***Η επιρροή της διεύθυνσης ορχήστρας στον ήχο της ορχήστρας και
στην ερμηνεία***

*Στο πλαίσιο του 5^{ου} Διεθνούς Σεμιναρίου και
Διαγωνισμού Διεύθυνσης Ορχήστρας σε συνεργασία με την «Φιλαρμόνια Ορχήστρα
Αθηνών» και διοργανωτή τον μαέστρο Μιχάλη Οικονόμου και Γεώργιο Μαλλιάρα.*

Φοιτήτρια: Σοφία Παρασκευή Πατσιούρα
Επιβλέπων Καθηγητής: Καθ. Γεώργιος Παπαδέλης

Θεσσαλονίκη, Φεβρουάριος 2024

Ευχαριστίες

Η παρούσα εργασία ολοκληρώθηκε με την υποστήριξη και την επιμέλεια του επιβλέποντα καθηγητή Γ. Παπαδέλη και του Βιοστατιστικού Α. Σαλώνη.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά, όλους τους συμμετέχοντες μαέστρους και μουσικούς της ορχήστρας του 5^{ου} Σεμιναρίου και Διαγωνισμού Διεύθυνσης Ορχήστρας, καθώς και τους διοργανωτές μαέστρους Μ. Οικονόμου και Γ. Μαλλιάρρα για τη συνεργασία και τη βοήθειά τους.

Περίληψη

Το αντικείμενο της παρούσας μελέτης επικεντρώνεται στον τρόπο επικοινωνίας του μαέστρου με το μουσικό σύνολο. Αποτελεί ένα θέμα που απασχολεί τον κλάδο της διεύθυνσης ορχήστρας με την αλληλεπίδραση των μαέστρων και των μουσικών της ορχήστρας. Πιο συγκεκριμένα, ο τρόπος επικοινωνίας του διευθυντή ορχήστρας αναλύεται σε δυο κατηγορίες: τη λεκτική επικοινωνία και τη μη λεκτική. Στην πρώτη συμπεριλαμβάνονται σχολιασμοί και λεκτικές ή τραγουδιστικές διορθώσεις του μαέστρου, ενώ η τελευταία αφορά τις χειρονομίες, τις εκφράσεις προσώπου, τη στάση σώματος, τις εκφραστικές λειτουργίες δυναμικών και άρθρωσης κ.α. Όλα τα παραπάνω, συνεπάγονται την ποιότητα της ηχητικής αποτύπωσης, η οποία χαρακτηρίζεται ως «απόηχος». Η παρούσα μελέτη επιχειρεί να αναδείξει τη λειτουργικότητα του τρόπου επικοινωνίας μεταξύ διαφορετικών μαέστρων στο πλαίσιο ενός σεμιναρίου – διαγωνισμού διεύθυνσης ορχήστρας, αλλά και τη σημαντικότητα εύρεσης άμεσων επικοινωνιακών μέσων προς την ορχήστρα. Σύμφωνα με αντίστοιχες έρευνες, (Gallops, 2005), δημιουργήθηκε ένα συγκριτικό μοντέλο ανάλυσης διαφορετικών επικοινωνιακών μέσων μεταξύ των επιλεγμένων μαέστρων που διηύθυναν συγκεκριμένα έργα στο πλαίσιο του σεμιναρίου. Τα έργα αυτά είναι τα ακόλουθα: Beethoven - Egmont Overture Op.84, Schubert Symphony No.8 (πρώτο μέρος της Συμφωνίας) και Tchaikovsky Symphony No.5, (πρώτο μέρος της Συμφωνίας). Η διερεύνηση του τρόπου με τον οποίο διερευνώνται αυτά τα στοιχεία, έγινε με τη συμμετοχή μιας ομάδας μουσικών ορχήστρας και μαέστρων με τη χρήση έξι πρωτογενών ερωτηματολογίων που δημιουργήθηκαν για τις ανάγκες της έρευνας. Η ανάλυση των αποτελεσμάτων ανέδειξε σημαντικές διαφορές ανάμεσα στις απαντήσεις των μουσικών ορχήστρας και των μαέστρων που συμμετείχαν στην έρευνα. Στους πρώτους, αναδείχθηκε η προτίμηση στην απλότητα και την καθαρότητα, ενώ για τους δεύτερους σημαντικό ρόλο φαίνεται να διαδραματίζει η εκφραστικότητα και η τεχνική της διεύθυνσης. Ανάμεσα στις επιπρόσθετες παραμέτρους που ανέδειξε η έρευνα και που φαίνεται να επηρεάζουν την άποψη των μουσικών της ορχήστρας και των μαέστρων συγκαταλέγονται ειδικότερες παράμετροι που σχετίζονται με τις ανάγκες του εκάστοτε έργου, τα επικοινωνιακά μέσα που λειτουργούν διαφορετικά στον κάθε μαέστρο, καθώς εντοπίζεται και ο διαφορετικός ρόλος της οργανολογίας των μουσικών ομάδων.

Abstract

The topic of this study focuses on the orchestra conductor's communication behavior with the ensemble. In the field of orchestral conducting, the interaction between conductor and orchestral musicians is a topic of major interest. Related literature suggests that the orchestra conductor's communication behavior is divided into two categories: verbal communication and non-verbal communication. The former includes comments and verbal or singing corrections by the conductor, while the latter concerns gestures, facial expressions, posture, expressive functions of dynamics and articulation, etc. The present study attempts to highlight the functionality of the mode of communication between different conductors in the context of an orchestral conducting seminar/competition and the importance of exploring direct means of communication with the orchestra. Following similar research (Gallop, 2005), a comparative model was created to analyze the different communication media between the selected conductors who conducted specific works during the seminar. These works are the following: Beethoven Egmont Overture Op. 84, Schubert Symphony No. 8 (first movement of the symphony) and Tchaikovsky Symphony No. 5, (first movement of the symphony). The study of how these elements is conveyed was conducted with a group of orchestral musicians and conductors using six questionnaires created specifically for the research. Analysis of the results showed clear differences between the responses of the orchestral musicians and conductors who took part in the research. For the former, a preference for simplicity and clarity was evident, while for the latter, expressiveness and conducting technique seemed to play an important role. Additional parameters revealed by the research that seem to influence the opinions of orchestral musicians and conductors include more specific parameters related to the needs of each work, the means of communication that work differently for each conductor, and the different role of the instrumentation of each musical group in the orchestra.

Λέξεις κλειδιά

Λεκτική επικοινωνία, Μη λεκτική επικοινωνία, Takete and Maluma, Προεναρκτήρια κίνηση, (Levare), Μετρική ένδειξη, Κάθετος και οριζόντιος άξονας διεύθυνσης, Άρθρωση, Δυναμικές Εντάσεις, Μουσικό ύφος έργου, Στάση του σώματος, Οπτική επαφή, Legato, Staccato, Crescendo, Diminuendo, Forte, Fortissimo, Sforzando, Piano, Pianissimo, Marcato, Stringendo.

Περιεχόμενα

Περίληψη	iii
Abstract	iv
Λέξεις κλειδιά	v
Ευρετήριο σχημάτων και εικόνων	ix
Εισαγωγή	1
Κεφάλαιο 1. Ιστορική αναδρομή στη διεύθυνση ορχήστρας	4
1.1 Σημαντικοί μαέστροι	6
Κεφάλαιο 2 Επικοινωνιακά μέσα που σχετίζονται με την	9
διεύθυνση ορχήστρας	9
2.1 Μη λεκτική επικοινωνία του μαέστρου	9
Α. Χρήση Χεριών	11
Β. Χρήση σώματος	14
Γ. Χρήση οπτικής επαφής και προσώπου	15
2.2 Λεκτική επικοινωνία του μαέστρου	16
Κεφάλαιο 3. Προεργασία του μαέστρου σε σχέση	18
με τα επικοινωνιακά μέσα	18
Α. Ιστορική αναζήτηση	19
Β. Αρμονική, μορφολογική και ενορχηστρωτική ανάλυση του έργου	19
3.1 Ερευνητικά ερωτήματα	21
Ερώτημα Α. Πώς ο μαέστρος επηρεάζει τον ήχο της ορχήστρας;	21
Ερώτημα Β. Πως συμβάλει η λεκτική και η μη λεκτική επικοινωνία στη διαμόρφωση συγκεκριμένου ήχου ερμηνείας;	24
Ερώτημα Γ. Ποιο από τα σήματα και τη στάση του σώματος του μαέστρου επιδρά στην εκάστοτε ποιότητα του ήχου. Υπάρχει απόηχος;	28
Κεφάλαιο 4 : Πειραματική έρευνα και μεθοδολογία	35
4.1 Γενικός σχεδιασμός πειράματος έρευνας	35
4.2 Ερωτηματολόγια	37
4.3 Στάδια Μεθοδολογίας	41
4.3.1 Μουσικολογική ανάλυση έργων	42
4.3.2 Παρατήρηση άλλων μαέστρων στα εξεταζόμενα έργα	42
4.3.3 Ανασκόπηση βιβλιογραφίας	45
4.3.4 Κατασκευή ερωτηματολογίων της έρευνας	49
4.4 Δείγμα συμμετεχόντων μουσικών ορχήστρας και μαέστρων	53
Κεφάλαιο 5: Ανάλυση αποτελεσμάτων έρευνας	54
5.1 Δημογραφικά χαρακτηριστικά συμμετεχόντων στην έρευνα	55
5.2 Tchaikovsky Συμφωνία Νο.5 (Πρώτο μέρος)	58
Ερώτηση 5. Σε τι βαθμό η μετρική ένδειξη του μαέστρου επηρεάζει την σταθερότητα	

της ερμηνείας;	58
Ερώτηση 6. Πώς θα χαρακτηρίζατε την λεκτική τεχνική του μαέστρου (περιγραφικός λόγος/τραγουδι) όσον αφορά την κατανόηση και διόρθωση του ήχου στο έργο;	59
Ερώτηση 7. Κατά πόσο ο μαέστρος καθοδήγησε την προετοιμασία της έναρξης των κλαρινέτων στο Andante με γνώμονα την αναπνοή του για επιθυμητό ήχο;	62
Ερώτηση 8. Βαθμολογείτε κατά πόσο ο μαέστρος έφερε εις πέρας την σημειογραφία του συνθέτη όσον αφορά την άρθρωση στα πρώτα μέτρα μέχρι και πριν το γράμμα «C» στο allegro con anima.	66
Ερώτηση 9. Πώς θα χαρακτηρίζατε την είσοδο με τα pizzicato στο «Un Pochettino più animato», μέτρο 152;	71
Ερώτηση 10. Molto più tranquillo γράμμα «H»: Κατά πόσο εξυπηρετεί η έκφραση του προσώπου του μαέστρου στην αλλαγή ατμόσφαιρας και ανάδειξης της φράσης;	74
Ερώτηση 11. Πώς θα χαρακτηρίζατε την καθοδήγηση του μαέστρου στο stringendo (μέτρο 188);	76
Ερώτηση 12. Κατά πόσο θεωρείτε πως η τοποθέτηση των χεριών στο κλείσιμο του έργου επηρεάζει την ύπαρξη του απόηχου;	80
5.3 Schubert Συμφωνία No.8 (Πρώτο Μέρος).....	83
Ερώτηση 5. Σε τι βαθμό η μετρική ένδειξη του μαέστρου επηρεάζει την σταθερότητα της ερμηνείας;	83
Ερώτηση 6. Πώς θα χαρακτηρίζατε την λεκτική τεχνική του μαέστρου (περιγραφικός λόγος/τραγουδι) όσον αφορά την κατανόηση και διόρθωση του ήχου μέσα στο έργο;	85
Σχήμα 23.Ραβδογράμματα συχνοτήτων Μαέστρων για την Ερώτηση 6. (Πώς θα χαρακτηρίζατε την λεκτική τεχνική του μαέστρου (περιγραφικός λόγος/τραγουδι) όσον αφορά την κατανόηση και διόρθωση του. α) Μαέστρος I , β) Μαέστρος.....	86
Ερώτηση 7. Ήταν σημαντική η οπτική σας επαφή με τον μαέστρο στην προεναρκτήρια κίνηση;	86
Ερώτηση 8. Κατά πόσο η μετρική ένδειξη του Μαέστρου επηρεάζει την έκφραση και τις δυναμικές του έργου;	89
Ερώτηση 9. Κατά πόσο η ένδειξη της έκφρασης του προσώπου στην προεναρκτήρια κίνηση (Levare) καθοδηγεί το ύφος και τον ήχο της έναρξης;	91
Ερώτηση 10. Πόσο έντονες υφολογικά είναι οι εναλλαγές μεταξύ fz και p στο πρώτο μέρος της Συμφωνίας;	93
Ερώτηση 11. Κατά πόσο διαφοροποιείται η ποιότητα των fz στην επανάληψη που υπάρχει στο πρώτο μέρος;	97
Ερώτηση 12. Πώς αποτυπώνεται το κλείσιμο του τρέμολο;	99
Ερώτηση 13. Πώς θα θέλατε να δείτε το αριστερό χέρι να οδηγεί τις φράσεις από το μέτρο 85 - 93 (C) στην πτώση;	101
Ερώτηση 14. Πώς θεωρείτε πως ο μαέστρος οδήγησε το crescendo από το μέτρο 122 – 146 ;	104
Ερώτηση 15. Υπάρχει διαφοροποίηση στον χαρακτήρα των εναλλαγών σχετικά με τις δυναμικές ff και p στα μέτρα 146 - 170;	108
Ερώτηση 16. Στο μέρος D (μέτρο 170-194) το ύφος ήταν :	110
Ερώτηση 17. Κατά πόσο διαφέρει η έκθεση και η επανέκθεση του πρώτου μέρους ως προς το ύφος;	113
Ερώτηση 18. Βαθμολογείτε το κλείσιμο του πρώτου μέρους.	115
5.4 Beethoven-Egmont Overture Op.84.....	118
Ερώτηση 5. Βαθμολογείτε την προσπάθεια του μαέστρου να αποδώσει περιγραφικά το	

μουσικό γεγονός;	118
Ερώτηση 6. Οι δυναμικές και η ερμηνεία του μαέστρου καθοδηγήθηκαν ξεκάθαρα από: i) τη θέση και τη στάση του σώματος ii) το rebound των χεριών iii) τις εκφράσεις του προσώπου iv) τα δάχτυλα (ανοιχτά/ κλειστά/μπουνιά)	121
Ερώτηση 7. Σε τι βαθμό ο μαέστρος ανέδειξε τη συνθετική επιθυμία του Beethoven; ..	123
Ερώτηση 8. Σε τι βαθμό η μετρική ένδειξη του μαέστρου επηρεάζει την σταθερότητα της ερμηνείας;	125
Ερώτηση 9. Πώς θα χαρακτηρίζατε τη λεκτική τεχνική του μαέστρου (περιγραφικός/λόγος/τραγούδι) όσον αφορά την κατανόηση και διόρθωση του ήχου μέσα στο έργο;	127
Ερώτηση 10. Πόσο σας επηρεάζει η έκφραση του προσώπου κατά τη διάρκεια της προεναρκτήριας κίνησης (levare) ;	129
Ερώτηση 11. Πώς θα χαρακτηρίζατε τον ήχο που προκύπτει από την προεναρκτήρια κίνηση (Levare) και το forte των πρώτων μέτρων :	
i) Βαρύγδουπο ii) Γεμάτο iii) Με ένταση iv) Με στόμφο	131
Ερώτηση 12. Ποια ποιότητα θα λέγατε ότι έχει το ff στο μέτρο 9 :	
i) Βαρύγδουπο ii) Γεμάτο iii) Με έμφαση iv) Με στόμφο	134
Ερώτηση 13. Πόσο καλά λειτούργησε η κινησιολογία και η στάση του σώματος στο Allegro ώστε να αποδοθεί η ερμηνεία των πρώτων 33 μέτρων που οδηγούν στο ff;	136
Ερώτηση 14. Κατά πόσο διαφορετικές είναι οι ερωτοπανταντήσεις εγχόρδων και πνευστών στο γράμμα B, μέτρο 82;	140
Ερώτηση 15. Στο μέτρο 278 πώς είναι το κλείσιμο της κορώνας;	
i) Αιωρούμενο ii) Δραματικό iii) Απότομο	142
Ερώτηση 16. Κατά πόσο οι ενδείξεις του χεριού ήταν η καθοδήγησή σας από τον μαέστρο, στην προετοιμασία για το ff στα μέτρα του Allegro con brio;	148
Ερώτηση 17. Κατά πόσο σας επηρεάζει η ένδειξη της έκφρασης του προσώπου και η τοποθέτηση των χεριών στον άξονα του σώματος του μαέστρου τον ήχο στα μέτρα 307 - 312 στο γράμμα «H»;	151
Ερώτηση 18. Πώς θα χαρακτηρίζατε το κλείσιμο του έργου :	
i) Θριαμβευτικό ii) Απότομο iii) Με απόηχο iv) Δε γνωρίζω	154
Ερώτηση 19. Κατά πόσο θεωρείτε πως η τοποθέτηση των χεριών στο κλείσιμο επηρεάζει την ύπαρξη του απόηχου;	156
Ερώτηση 20. Κατά πόσο λειτούργησε ο συντονισμός στα τελευταία μέτρα πριν το κλείσιμο;	158
Κεφάλαιο 6. Ερμηνεία και σχολιασμός συμπερασμάτων	160
6.1 Χαρακτηριστικά των μαέστρων	162
6.2 Ερμηνεία κοινών ερωτήσεων των έργων	163
6.3 Ειδικές ερωτήσεις ανά έργο	167
Συμφωνία No. 8 (Ημιτελής) Schubert	168
«Egmont Overture» Beethoven	171
6.4 Σύγκριση με άλλες μελέτες:	175
6.5 Περιορισμοί και τρόποι ελαχιστοποίησης σφαλμάτων	177

Ευρετήριο σχημάτων και εικόνων

ΣΧΗΜΑ 1. ΣΥΧΝΟΤΙΚΗ ΚΑΤΑΜΕΤΡΗΣΗ ΑΝΑ ΦΥΛΟ. Α) ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ, Β) ΜΑΕΣΤΡΟΙ.....	38
ΣΧΗΜΑ 2. ΣΥΧΝΟΤΙΚΗ ΚΑΤΑΜΕΤΡΗΣΗ ΕΠΙΠΕΔΟΥ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ. Α) ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ, Β) ΜΑΕΣΤΡΟΙ.....	38
ΣΧΗΜΑ 3. ΣΥΧΝΟΤΙΚΗ ΚΑΤΑΜΕΤΡΗΣΗ ΗΛΙΚΙΑΣ. Α) ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ, Β) ΜΑΕΣΤΡΟΙ.....	39
ΣΧΗΜΑ 4. ΡΑΒΔΟΓΡΑΜΜΑ ΣΥΧΝΟΤΗΤΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΡΩΤΗΣΗ 5. (ΣΕ ΤΙ ΒΑΘΜΟ Η ΜΕΤΡΙΚΗ ΕΝΔΕΙΞΗ ΤΟΥ ΜΑΕΣΤΡΟΥ ΕΠΗΡΕΑΣΕ ΤΗΝ ΣΤΑΘΕΡΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ). Α) ΜΑΕΣΤΡΟΣ Ι, Β) ΜΑΕΣΤΡΟΣ ΙΙ.....	40
ΣΧΗΜΑ 5. ΡΑΒΔΟΓΡΑΜΜΑ ΣΥΧΝΟΤΗΤΩΝ ΜΑΕΣΤΡΩΝ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΡΩΤΗΣΗ 5.(ΣΕ ΤΙ ΒΑΘΜΟ Η ΜΕΤΡΙΚΗ ΕΝΔΕΙΞΗ ΤΟΥ ΜΑΕΣΤΡΟΥ ΕΠΗΡΕΑΣΕ ΤΗΝ ΣΤΑΘΕΡΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ). Α) ΜΑΕΣΤΡΟΣ Ι, Β) ΜΑΕΣΤΡΟΣ ΙΙ.....	41
ΣΧΗΜΑ 6. ΡΑΒΔΟΓΡΑΜΜΑ ΣΥΧΝΟΤΗΤΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΡΩΤΗΣΗ 6. (ΠΩΣ ΘΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΖΑΤΕ ΤΗΝ ΛΕΚΤΙΚΗ ΤΕΧΝΙΚΗ ΤΟΥ ΜΑΕΣΤΡΟΥ (ΠΕΡΙΓΡΑΦΙΚΟΣ ΛΟΓΟΣ/ΤΡΑΓΟΥΔΙ) ΟΣΟΝ ΑΦΟΡΑ ΤΗΝ ΚΑΤΑΝΟΗΣΗ ΚΑΙ ΔΙΟΡΘΩΣΗ ΤΟΥ. Α) ΜΑΕΣΤΡΟΣ Ι, Β) ΜΑΕΣΤΡΟΣ ΙΙ.....	42
ΣΧΗΜΑ 7. ΡΑΒΔΟΓΡΑΜΜΑ ΣΥΧΝΟΤΗΤΩΝ ΜΑΕΣΤΡΩΝ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΡΩΤΗΣΗ 6. (ΠΩΣ ΘΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΖΑΤΕ ΤΗΝ ΛΕΚΤΙΚΗ ΤΕΧΝΙΚΗ ΤΟΥ ΜΑΕΣΤΡΟΥ (ΠΕΡΙΓΡΑΦΙΚΟΣ ΛΟΓΟΣ/ΤΡΑΓΟΥΔΙ) ΟΣΟΝ ΑΦΟΡΑ ΤΗΝ ΚΑΤΑΝΟΗΣΗ ΚΑΙ ΔΙΟΡΘΩΣΗ ΤΟΥ ΗΧΟΥ ΜΕΣΑ ΣΤΟ ΕΡΓΟ;). Α) ΜΑΕΣΤΡΟΣ Ι, Β) ΜΑΕΣΤΡΟΣ ΙΙ.....	42
ΣΧΗΜΑ 8. ΡΑΒΔΟΓΡΑΜΜΑ ΣΥΧΝΟΤΗΤΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΡΩΤΗΣΗ 7. (ΚΑΤΑ ΠΟΣΟ Ο ΜΑΕΣΤΡΟΣ ΚΑΘΟΔΗΓΗΣΕ ΤΗΝ ΠΡΟΕΤΟΙΜΑΣΙΑ ΤΗΣ ΕΝΑΡΞΗΣ ΤΩΝ ΚΛΑΡΙΝΕΤΩΝ ΣΤΟ ANDANTE ΜΕ ΓΝΩΜΟΝΑ ΤΗΝ ΑΝΑΠΝΟΗ ΤΟΥ ΓΙΑ ΕΠΙΘΥΜΗΤΟ ΗΧΟ;). Α) ΜΑΕΣΤΡΟΣ Ι, Β) ΜΑΕΣΤΡΟΣ ΙΙ.....	45
ΣΧΗΜΑ 9. ΡΑΒΔΟΓΡΑΜΜΑ ΣΥΧΝΟΤΗΤΩΝ ΜΑΕΣΤΡΩΝ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΡΩΤΗΣΗ 7.(ΚΑΤΑ ΠΟΣΟ Ο ΜΑΕΣΤΡΟΣ ΚΑΘΟΔΗΓΗΣΕ ΤΗΝ ΠΡΟΕΤΟΙΜΑΣΙΑ ΤΗΣ ΕΝΑΡΞΗΣ ΤΩΝ ΚΛΑΡΙΝΕΤΩΝ ΣΤΟ ANDANTE ΜΕ ΓΝΩΜΟΝΑ ΤΗΝ ΑΝΑΠΝΟΗ ΤΟΥ ΓΙΑ ΕΠΙΘΥΜΗΤΟ ΗΧΟ;). Α) ΜΑΕΣΤΡΟΣ Ι, Β) ΜΑΕΣΤΡΟΣ ΙΙ.....	45
ΣΧΗΜΑ 10. ΡΑΒΔΟΓΡΑΜΜΑ ΣΥΧΝΟΤΗΤΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΡΩΤΗΣΗ 8. (ΒΑΘΜΟΛΟΓΕΙΣΤΕ ΚΑΤΑ ΠΟΣΟ Ο ΜΑΕΣΤΡΟΣ ΕΦΕΡΕ ΕΙΣ ΠΕΡΑΣ ΤΗΝ ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΣΥΝΘΕΤΗ ΟΣΟΝ ΑΦΟΡΑ ΤΗΝ ΑΡΘΡΩΣΗ ΣΤΑ ΠΡΩΤΑ ΜΕΧΡΙ ΚΑΙ ΠΡΙΝ ΤΟ ΓΡΑΜΜΑ C ΣΤΟ ALLEGRO CON ANIMA. Α) ΜΑΕΣΤΡΟΣ Ι Β) ΜΑΕΣΤΡΟΣ ΙΙ.....	50
ΣΧΗΜΑ 11. ΡΑΒΔΟΓΡΑΜΜΑ ΣΥΧΝΟΤΗΤΩΝ ΜΑΕΣΤΡΩΝ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΡΩΤΗΣΗ 8. (ΒΑΘΜΟΛΟΓΕΙΣΤΕ ΚΑΤΑ ΠΟΣΟ Ο ΜΑΕΣΤΡΟΣ ΕΦΕΡΕ ΕΙΣ ΠΕΡΑΣ ΤΗΝ ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΣΥΝΘΕΤΗ ΟΣΟΝ ΑΦΟΡΑ ΤΗΝ ΑΡΘΡΩΣΗ ΣΤΑ ΠΡΩΤΑ ΜΕΤΡΑ ΜΕΧΡΙ ΚΑΙ ΠΡΙΝ ΤΟ ΓΡΑΜΜΑ C ΣΤΟ ALLEGRO CON ANIMA. Α) ΜΑΕΣΤΡΟΣ Ι, Β) ΜΑΕΣΤΡΟΣ ΙΙ.....	50
ΣΧΗΜΑ 12. ΡΑΒΔΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΣΥΧΝΟΤΗΤΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΡΩΤΗΣΗ 9. (ΠΩΣ ΘΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΖΑΤΕ ΤΗΝ ΕΙΣΟΔΟ ΜΕ ΤΑ ΡΙΖΖΙΚΑΤΟ ΣΤΟ «UN ROCHETTINO PIU ANIMATO», ΜΕΤΡΟ 152). Α) ΜΑΕΣΤΡΟΣ Ι, Β) ΜΑΕΣΤΡΟΣ ΙΙ.....	52
ΣΧΗΜΑ 13. ΡΑΒΔΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΣΥΧΝΟΤΗΤΩΝ ΜΑΕΣΤΡΩΝ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΡΩΤΗΣΗ 9. (ΠΩΣ ΘΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΖΑΤΕ ΤΗΝ ΕΙΣΟΔΟ ΜΕ ΤΑ ΡΙΖΖΙΚΑΤΟ ΣΤΟ «UN ROCHETTINO PIU ANIMATO», ΜΕΤΡΟ 152). Α) ΜΑΕΣΤΡΟΣ Ι, Β) ΜΑΕΣΤΡΟΣ ΙΙ.....	52
ΣΧΗΜΑ 14. ΡΑΒΔΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΣΥΧΝΟΤΗΤΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΡΩΤΗΣΗ 10. (10.ΜΟΛΤΟ ΡΙU TRANQUILLO ΓΡΑΜΜΑ «Η»: ΚΑΤΑ ΠΟΣΟ ΕΞΥΠΗΡΕΤΕΙ Η ΕΚΦΡΑΣΗ ΤΟΥ ΠΡΟΣΩΠΟΥ ΤΟΥ ΜΑΕΣΤΡΟΥ ΣΤΗΝ ΑΛΛΑΓΗ ΑΤΜΟΣΦΑΙΡΑΣ ΚΑΙ ΑΝΑΔΕΙΞΗΣ ΤΗΣ ΦΡΑΣΗΣ). Α) ΜΑΕΣΤΡΟΣ Ι, Β) ΜΑΕΣΤΡΟΣ ΙΙ.....	54
ΣΧΗΜΑ 15. ΡΑΒΔΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΣΥΧΝΟΤΗΤΩΝ ΜΑΕΣΤΡΩΝ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΡΩΤΗΣΗ 10.	

(10.ΜΟΛΤΟ ΡΙΥΤΡΑΝΚΙΛΛΟ ΓΡΑΜΜΑ «Η»: ΚΑΤΑ ΠΟΣΟ ΕΞΥΠΗΡΕΤΕΙ Η ΕΚΦΡΑΣΗ ΤΟΥ ΠΡΟΣΩΠΟΥ ΤΟΥ ΜΑΕΣΤΡΟΥ ΣΤΗΝ ΑΛΛΑΓΗ ΑΤΜΟΣΦΑΙΡΑΣ ΚΑΙ ΑΝΑΔΕΙΞΗΣ ΤΗΣ ΦΡΑΣΗΣ). Α) ΜΑΕΣΤΡΟΣ Ι, Β) ΜΑΕΣΤΡΟΣ ΙΙ.....	54
ΣΧΗΜΑ 16. ΡΑΒΔΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΣΥΧΝΟΤΗΤΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΡΩΤΗΣΗ 11(ΠΩΣ ΘΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΖΑΤΕ ΤΗΝ ΚΑΘΟΔΗΓΗΣΗ ΤΟΥ ΜΑΕΣΤΡΟΥ ΣΤΟ STRINGENDO (ΜΕΤΡΟ 188). Α) ΜΑΕΣΤΡΟΣ Ι, Β) ΜΑΕΣΤΡΟΣ ΙΙ.....	57
ΣΧΗΜΑ 17.ΡΑΒΔΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΣΥΧΝΟΤΗΤΩΝ ΜΑΕΣΤΡΩΝ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΡΩΤΗΣΗ 11(ΠΩΣ ΘΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΖΑΤΕ ΤΗΝ ΚΑΘΟΔΗΓΗΣΗ ΤΟΥ ΜΑΕΣΤΡΟΥ ΣΤΟ STRINGENDO (ΜΕΤΡΟ 188). Α) ΜΑΕΣΤΡΟΣ Ι, Β) ΜΑΕΣΤΡΟΣ ΙΙ.....	57
ΣΧΗΜΑ 18. ΡΑΒΔΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΣΥΧΝΟΤΗΤΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΡΩΤΗΣΗ 12 (ΚΑΤΑ ΠΟΣΟ ΘΕΩΡΕΙΤΕ ΠΩΣ Η ΤΟΠΟΘΕΤΗΣΗ ΤΩΝ ΧΕΡΙΩΝ ΣΤΟ ΚΛΕΙΣΙΜΟ ΕΠΗΡΕΑΖΕΙ ΤΗΝ ΥΠΑΡΞΗ ΤΟΥ ΑΠΟΗΧΟΥ). Α) ΜΑΕΣΤΡΟΣ Ι, Β) ΜΑΕΣΤΡΟΣ ΙΙ.....	59
ΣΧΗΜΑ 19. ΡΑΒΔΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΣΥΧΝΟΤΗΤΩΝ ΜΑΕΣΤΡΩΝ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΡΩΤΗΣΗ 12 (ΚΑΤΑ ΠΟΣΟ ΘΕΩΡΕΙΤΕ ΠΩΣ Η ΤΟΠΟΘΕΤΗΣΗ ΤΩΝ ΧΕΡΙΩΝ ΣΤΟ ΚΛΕΙΣΙΜΟ ΕΠΗΡΕΑΖΕΙ ΤΗΝ ΥΠΑΡΞΗ ΤΟΥ ΑΠΟΗΧΟΥ). Α) ΜΑΕΣΤΡΟΣ Ι, Β) ΜΑΕΣΤΡΟΣ ΙΙ.....	60
ΣΧΗΜΑ 20. ΡΑΒΔΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΣΥΧΝΟΤΗΤΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΡΩΤΗΣΗ 5. (ΣΕ ΤΙ ΒΑΘΜΟ Η ΜΕΤΡΙΚΗ ΕΝΔΕΙΞΗ ΤΟΥ ΜΑΕΣΤΡΟΥ ΕΠΗΡΕΑΣΕ ΤΗΝ ΣΤΑΘΕΡΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ). Α) ΜΑΕΣΤΡΟΣ Ι, Β) ΜΑΕΣΤΡΟΣ ΙΙ.....	61
ΣΧΗΜΑ 21. ΡΑΒΔΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΣΥΧΝΟΤΗΤΩΝ ΜΑΕΣΤΡΩΝ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΡΩΤΗΣΗ 5.(ΣΕ ΤΙ ΒΑΘΜΟ Η ΜΕΤΡΙΚΗ ΕΝΔΕΙΞΗ ΤΟΥ ΜΑΕΣΤΡΟΥ ΕΠΗΡΕΑΣΕ ΤΗΝ ΣΤΑΘΕΡΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ). Α) ΜΑΕΣΤΡΟΣ Ι, Β) ΜΑΕΣΤΡΟΣ ΙΙ.....	62
ΣΧΗΜΑ 22. ΡΑΒΔΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΣΥΧΝΟΤΗΤΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΡΩΤΗΣΗ 6 (ΠΩΣ ΘΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΖΑΤΕ ΤΗΝ ΛΕΚΤΙΚΗ ΤΕΧΝΙΚΗ ΤΟΥ ΜΑΕΣΤΡΟΥ (ΠΕΡΙΓΡΑΦΙΚΟΣ ΛΟΓΟΣ/ΤΡΑΓΟΥΔΙ) ΟΣΟΝ ΑΦΟΡΑ ΤΗΝ ΚΑΤΑΝΟΗΣΗ ΚΑΙ ΔΙΟΡΘΩΣΗ ΤΟΥ. Α) ΜΑΕΣΤΡΟΣ Ι, Β) ΜΑΕΣΤΡΟΣ ΙΙ.....	63
ΣΧΗΜΑ 23. ΡΑΒΔΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΣΥΧΝΟΤΗΤΩΝ ΜΑΕΣΤΡΩΝ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΡΩΤΗΣΗ 6 (ΠΩΣ ΘΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΖΑΤΕ ΤΗΝ ΛΕΚΤΙΚΗ ΤΕΧΝΙΚΗ ΤΟΥ ΜΑΕΣΤΡΟΥ (ΠΕΡΙΓΡΑΦΙΚΟΣ ΛΟΓΟΣ/ΤΡΑΓΟΥΔΙ) ΟΣΟΝ ΑΦΟΡΑ ΤΗΝ ΚΑΤΑΝΟΗΣΗ ΚΑΙ ΔΙΟΡΘΩΣΗ ΤΟΥ. Α) ΜΑΕΣΤΡΟΣ Ι, Β) ΜΑΕΣΤΡΟΣ ΙΙ.....	64
ΣΧΗΜΑ 24 . ΡΑΒΔΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΣΥΧΝΟΤΗΤΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΡΩΤΗΣΗ 7. (ΗΤΑΝ ΣΗΜΑΝΤΙΚΗ Η ΟΠΤΙΚΗ ΣΑΣ ΕΠΑΦΗ ΜΕ ΤΟΝ ΜΑΕΣΤΡΟ ΣΤΗΝ ΠΡΟΕΝΑΡΚΤΗΡΙΑ ΚΙΝΗΣΗ). Α) ΜΑΕΣΤΡΟΣ Ι, Β) ΜΑΕΣΤΡΟΣ ΙΙ.....	65
ΣΧΗΜΑ 25. ΡΑΒΔΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΣΥΧΝΟΤΗΤΩΝ ΜΑΕΣΤΡΩΝ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΡΩΤΗΣΗ 7. (ΗΤΑΝ ΣΗΜΑΝΤΙΚΗ Η ΟΠΤΙΚΗ ΣΑΣ ΕΠΑΦΗ ΜΕ ΤΟΝ ΜΑΕΣΤΡΟ ΣΤΗΝ ΠΡΟΕΝΑΡΚΤΗΡΙΑ ΚΙΝΗΣΗ). Α) ΜΑΕΣΤΡΟΣ Ι, Β) ΜΑΕΣΤΡΟΣ ΙΙ.....	65
ΣΧΗΜΑ 26. ΡΑΒΔΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΣΥΧΝΟΤΗΤΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΡΩΤΗΣΗ 8. (ΚΑΤΑ ΠΟΣΟ Η ΜΕΤΡΙΚΗ ΕΝΔΕΙΞΗ ΤΟΥ ΜΑΕΣΤΡΟΥ ΕΠΗΡΕΑΖΕΙ ΤΗΝ ΕΚΦΡΑΣΗ ΚΑΙ ΤΙΣ ΔΥΝΑΜΙΚΕΣ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ).Α) ΜΑΕΣΤΡΟΣ Ι, Β) ΜΑΕΣΤΡΟΣ ΙΙ.....	66
ΣΧΗΜΑ 27. ΡΑΒΔΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΣΥΧΝΟΤΗΤΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΡΩΤΗΣΗ 9. (ΚΑΤΑ ΠΟΣΟ Η ΕΝΔΕΙΞΗ ΤΗΣ ΕΚΦΡΑΣΗΣ ΤΟΥ ΠΡΟΣΩΠΟΥ ΣΤΗΝ ΠΡΟΕΝΑΡΚΤΗΡΙΑ ΚΙΝΗΣΗ (LEVARE) ΚΑΘΟΔΗΓΕΙ ΤΟ ΥΦΟΣ ΚΑΙ ΤΟΝ ΗΧΟ ΤΗΣ ΕΝΑΡΞΗΣ). Α) ΜΑΕΣΤΡΟΣ Ι, Β) ΜΑΕΣΤΡΟΣ ΙΙ.....	68
ΣΧΗΜΑ 28. ΡΑΒΔΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΣΥΧΝΟΤΗΤΩΝ ΜΑΕΣΤΡΩΝ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΡΩΤΗΣΗ 9. (ΚΑΤΑ ΠΟΣΟ Η ΕΝΔΕΙΞΗ ΤΗΣ ΕΚΦΡΑΣΗΣ ΤΟΥ ΠΡΟΣΩΠΟΥ ΣΤΗΝ ΠΡΟΕΝΑΡΚΤΗΡΙΑ ΚΙΝΗΣΗ (LEVARE) ΚΑΘΟΔΗΓΕΙ ΤΟ ΥΦΟΣ ΚΑΙ ΤΟΝ ΗΧΟ ΤΗΣ ΕΝΑΡΞΗΣ). Α) ΜΑΕΣΤΡΟΣ Ι, Β) ΜΑΕΣΤΡΟΣ ΙΙ.....	68
ΣΧΗΜΑ 29. ΡΑΒΔΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΣΥΧΝΟΤΗΤΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΡΩΤΗΣΗ 10. (ΠΟΣΟ ΕΝΤΟΝΕΣ ΥΦΟΛΟΓΙΚΑ ΕΙΝΑΙ ΟΙ ΕΝΑΛΛΑΓΕΣ ΜΕΤΑΞΥ FZ ΚΑΙ	

Ρ ΣΤΟ ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ ΤΗΣ ΣΥΜΦΩΝΙΑΣ). Α) ΜΑΕΣΤΡΟΣ Ι, Β) ΜΑΕΤΡΟΣ ΙΙ.....	71
ΣΧΗΜΑ 30. ΡΑΒΔΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΣΥΧΝΟΤΗΤΩΝ ΜΑΕΣΤΡΩΝ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΡΩΤΗΣΗ 10. (ΠΟΣΟ ΕΝΤΟΝΕΣ ΥΦΟΛΟΓΙΚΑ ΕΙΝΑΙ ΟΙ ΕΝΑΛΛΑΓΕΣ ΜΕΤΑΞΥ FZ ΚΑΙ Ρ ΣΤΟ ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ ΤΗΣ ΣΥΜΦΩΝΙΑΣ). Α) ΜΑΕΣΤΡΟΣ Ι, Β) ΜΑΕΤΡΟΣ ΙΙ.....	72
ΣΧΗΜΑ 31. ΡΑΒΔΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΣΥΧΝΟΤΗΤΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΡΩΤΗΣΗ 11. (ΚΑΤΑ ΠΟΣΟ ΔΙΑΦΟΡΟΠΟΙΕΙΤΑΙ Η ΠΟΙΟΤΗΤΑ ΤΩΝ FZ ΣΤΗΝ ΕΠΑΝΑΛΗΨΗ ΠΟΥ ΥΠΑΡΧΕΙ ΣΤΟ ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ). Α) ΜΑΕΣΤΡΟΣ Ι, Β) ΜΑΕΣΤΡΟΣ ΙΙ	73
ΣΧΗΜΑ 32. ΡΑΒΔΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΣΥΧΝΟΤΗΤΩΝ ΜΑΕΣΤΡΩΝ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΡΩΤΗΣΗ 11. (ΚΑΤΑ ΠΟΣΟ ΔΙΑΦΟΡΟΠΟΙΕΙΤΑΙ Η ΠΟΙΟΤΗΤΑ ΤΩΝ FZ ΣΤΗΝ ΕΠΑΝΑΛΗΨΗ ΠΟΥ ΥΠΑΡΧΕΙ ΣΤΟ ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ). Α) ΜΑΕΣΤΡΟΣ Ι, Β) ΜΑΕΣΤΡΟΣ ΙΙ.....	73
ΣΧΗΜΑ 33. ΡΑΒΔΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΣΥΧΝΟΤΗΤΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΡΩΤΗΣΗ 12. (ΠΩΣ ΑΠΟΤΥΠΩΝΕΤΑΙ ΤΟ ΚΛΕΙΣΙΜΟ ΤΟΥ ΤΡΕΜΟΛΟ). Α) ΜΑΕΣΤΡΟΣ Ι, Β) ΜΑΕΣΤΡΟΣ ΙΙ.....	75
ΣΧΗΜΑ 34. ΡΑΒΔΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΣΥΧΝΟΤΗΤΩΝ ΜΑΕΣΤΡΩΝ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΡΩΤΗΣΗ 12. (ΠΩΣ ΑΠΟΤΥΠΩΝΕΤΑΙ ΤΟ ΚΛΕΙΣΙΜΟ ΤΟΥ ΤΡΕΜΟΛΟ). Α) ΜΑΕΣΤΡΟΣ Ι, Β) ΜΑΕΣΤΡΟΣ ΙΙ. 75	75
ΣΧΗΜΑ 35. ΡΑΒΔΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΣΥΧΝΟΤΗΤΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΡΩΤΗΣΗ 13. (ΠΩΣ ΘΑ ΘΕΛΑΤΕ ΝΑ ΔΕΙΤΕ ΤΟ ΑΡΙΣΤΕΡΟ ΧΕΡΙ ΝΑ ΟΔΗΓΕΙ ΤΙΣ ΦΡΑΣΕΙΣ ΑΠΟ ΤΟ ΜΕΤΡΟ 85-93 (C) ΣΤΗΝ ΠΤΩΣΗ). Α) ΜΑΕΣΤΡΟΣ Ι, Β) ΜΑΕΣΤΡΟΣ ΙΙ	77
ΣΧΗΜΑ 36. ΡΑΒΔΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΣΥΧΝΟΤΗΤΩΝ ΜΑΕΣΤΡΩΝ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΡΩΤΗΣΗ 13. (ΠΩΣ ΘΑ ΘΕΛΑΤΕ ΝΑ ΔΕΙΤΕ ΤΟ ΑΡΙΣΤΕΡΟ ΧΕΡΙ ΝΑ ΟΔΗΓΕΙ ΤΙΣ ΦΡΑΣΕΙΣ ΑΠΟ ΤΟ ΜΕΤΡΟ 85-93 (C) ΣΤΗΝ ΠΤΩΣΗ). Α) ΜΑΕΣΤΡΟΣ Ι, Β) ΜΑΕΣΤΡΟΣ ΙΙ.....	78
ΣΧΗΜΑ 37. ΡΑΒΔΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΣΥΧΝΟΤΗΤΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΡΩΤΗΣΗ 14. (ΠΩΣ ΘΕΩΡΕΙΤΕ ΠΩΣ Ο ΜΑΕΣΤΡΟΣ ΟΔΗΓΗΣΕ ΤΟ CRESCENDO ΑΠΟ ΤΟ ΜΕΤΡΟ 122 – 146). Α) ΜΑΕΣΤΡΟΣ Ι, Β) ΜΑΕΣΤΡΟΣ ΙΙ.....	80
ΣΧΗΜΑ 38. ΡΑΒΔΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΣΥΧΝΟΤΗΤΩΝ ΜΑΕΣΤΡΩΝ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΡΩΤΗΣΗ 14. (ΠΩΣ ΘΕΩΡΕΙΤΕ ΠΩΣ Ο ΜΑΕΣΤΡΟΣ ΟΔΗΓΗΣΕ ΤΟ CRESCENDO ΑΠΟ ΤΟ ΜΕΤΡΟ 122 – 146). Α) ΜΑΕΣΤΡΟΣ Ι, Β) ΜΑΕΣΤΡΟΣ ΙΙ.....	80
ΣΧΗΜΑ 39. ΡΑΒΔΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΣΥΧΝΟΤΗΤΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΡΩΤΗΣΗ 15. (ΥΠΑΡΧΕΙ ΔΙΑΦΟΡΟΠΟΙΗΣΗ ΣΤΟΝ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑ ΤΩΝ ΕΝΑΛΛΑΓΩΝ ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΙΣ ΔΥΝΑΜΙΚΕΣ FF ΚΑΙ Ρ ΣΤΑ ΜΕΤΡΑ 146-170). Α) ΜΑΕΣΤΡΟΣ Ι, Β) ΜΑΕΣΤΡΟΣ ΙΙ.....	82
ΣΧΗΜΑ 40. ΡΑΒΔΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΣΥΧΝΟΤΗΤΩΝ ΜΑΕΣΤΡΩΝ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΡΩΤΗΣΗ 15. (ΥΠΑΡΧΕΙ ΔΙΑΦΟΡΟΠΟΙΗΣΗ ΣΤΟΝ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑ ΤΩΝ ΕΝΑΛΛΑΓΩΝ ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΙΣ ΔΥΝΑΜΙΚΕΣ FF ΚΑΙ Ρ ΣΤΑ ΜΕΤΡΑ 146-170). Α) ΜΑΕΣΤΡΟΣ Ι, Β) ΜΑΕΣΤΡΟΣ ΙΙ.....	82
ΣΧΗΜΑ 41. ΡΑΒΔΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΣΥΧΝΟΤΗΤΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΡΩΤΗΣΗ 16. (ΣΤΟ ΜΕΡΟΣ D (ΜΕΤΡΟ 170-194) ΤΟ ΥΦΟΣ ΗΤΑΝ). Α) ΜΑΕΣΤΡΟΣ Ι, Β) ΜΑΕΣΤΡΟΣ ΙΙ.....	84
ΣΧΗΜΑ 42. ΡΑΒΔΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΣΥΧΝΟΤΗΤΩΝ ΜΑΕΣΤΡΩΝ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΡΩΤΗΣΗ 16. (ΣΤΟ ΜΕΡΟΣ D (ΜΕΤΡΟ 170-194) ΤΟ ΥΦΟΣ ΗΤΑΝ). Α) ΜΑΕΣΤΡΟΣ Ι, Β) ΜΑΕΣΤΡΟΣ ΙΙ.....	84
ΣΧΗΜΑ 43. ΡΑΒΔΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΣΥΧΝΟΤΗΤΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΡΩΤΗΣΗ 17 (ΚΑΤΑ ΠΟΣΟ ΔΙΑΦΕΡΕΙ Η ΕΚΘΕΣΗ ΚΑΙ Η ΕΠΑΝΕΚΘΕΣΗ ΤΟΥ ΠΡΩΤΟΥ ΜΕΡΟΥΣ ΩΣ ΠΡΟΣ ΤΟ ΥΦΟΣ). Α) ΜΑΕΣΤΡΟΣ Ι, Β) ΜΑΕΣΤΡΟΣ ΙΙ.....	85
ΣΧΗΜΑ 44. ΡΑΒΔΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΣΥΧΝΟΤΗΤΩΝ ΜΑΕΣΤΡΩΝ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΡΩΤΗΣΗ 17. (ΚΑΤΑ ΠΟΣΟ ΔΙΑΦΕΡΕΙ Η ΕΚΘΕΣΗ ΚΑΙ Η ΕΠΑΝΕΚΘΕΣΗ ΤΟΥ ΠΡΩΤΟΥ ΜΕΡΟΥΣ ΩΣ ΠΡΟΣ ΤΟ ΥΦΟΣ). Α) ΜΑΕΣΤΡΟΣ Ι, Β) ΜΑΕΣΤΡΟΣ ΙΙ.....	86
ΣΧΗΜΑ 45. ΡΑΒΔΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΣΥΧΝΟΤΗΤΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΡΩΤΗΣΗ 18. (ΒΑΘΜΟΛΟΓΕΙΣΤΕ ΤΟ ΚΛΕΙΣΙΜΟ ΤΟΥ ΠΡΩΤΟΥ ΜΕΡΟΥΣ). Α)	

ΜΑΕΣΤΡΟΣ	I,	B)	ΜΑΕΣΤΡΟΣ
II.....			87
ΣΧΗΜΑ 46. ΡΑΒΔΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΣΥΧΝΟΤΗΤΩΝ ΜΑΕΣΤΡΩΝ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΡΩΤΗΣΗ 18.			
(ΒΑΘΜΟΛΟΓΕΙΣΤΕ ΤΟ ΚΛΕΙΣΙΜΟ ΤΟΥ ΠΡΩΤΟΥ ΜΕΡΟΥΣ). Α) ΜΑΕΣΤΡΟΣ I, Β)			
ΜΑΕΣΤΡΟΣ II			88
EIKONA 1. (SCHULDT-JENSEN, 2015) ΠΡΟΟΠΤΙΚΗ ΤΟΥ ΜΑΕΣΤΡΟΥ, ΔΕΞΙ ΧΕΡΙ.....			16
EIKONA 2. (SCHULDT-JENSEN, 2015) ΕΠΙΠΕΔΑ ΤΩΝ ΘΕΣΕΩΝ ΤΩΝ ΣΗΜΕΙΩΝ			
ΚΤΥΠΗΜΑΤΟΣ	(1,	2	3
ΕΠΙΠΕΔΑ).....		H	
			17
EIKONA 3. (BRAEM & BRÄM, 2000), ΤΡΑΒΩΝΤΑΣ ΕΝΑ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ, Α) ΛΕΠΤΟΣ ΗΧΟΣ Β)			
ΓΕΜΑΤΟΣ ΗΧΟΣ.....			22
EIKONA 4. (BRAEM & BRÄM, 2000), ΑΠΟΜΑΚΡΥΝΣΗ ΑΠΟ ΤΟ ΟΠΤΙΚΟ ΠΕΔΙΟ, ΤΕΛΟΣ			
ΠΑΙΞΙΜΑΤΟΣ.....			25
EIKONA 5. (ΝΑΚΡΑ, 2000), Η ΤΕΛΙΚΗ ΦΟΡΜΑ ΓΙΑ ΤΟ ΣΑΚΑΚΙ ΤΟΥ ΜΑΕΣΤΡΟΥ.....			34
EIKONA 6. (ΝΑΚΡΑ, 2000), ΣΥΛΛΟΓΗ ΔΕΔΟΜΕΝΩΝ ΜΕΣΩ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΩΝ ΜΕΣΩΝ ΑΠΟ			
ΤΟ ΣΑΚΑΚΙ ΤΟΥ ΜΑΕΣΤΡΟΥ.....			34
EIKONA 7. ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΑΠΟ ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ ΤΗΣ ΣΥΜΦΩΝΙΑΣ NO.5 ΤΣΧΑΙΚΟΒΣΚΥ,			
ΜΕΤΡΑ 1-8. (ΤΣΧΑΙΚΟΒΣΚΥ, 1888).....			43
EIKONA 8. ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ ΣΥΜΦΩΝΙΑΣ NO.5 ΤΣΧΑΙΚΟΒΣΚΥ, ΜΕΤΡΑ 9-37.			
(ΤΣΧΑΙΚΟΒΣΚΥ, 1888) SYMPHONY NO. 5.....			46
EIKONA 9. ALLEGRO CON ANIMA ΠΡΩΤΟΥ ΜΕΡΟΥΣ ΣΥΜΦΩΝΙΑΣ NO.5 ΤΣΧΑΙΚΟΒΣΚΥ,			
ΜΕΤΡΑ 38-51. (ΤΣΧΑΙΚΟΒΣΚΥ, 1888).....			47
EIKONA 10. ALLEGRO CON ANIMA ΠΡΩΤΟΥ ΜΕΡΟΥΣ ΣΥΜΦΩΝΙΑΣ NO.5 ΤΣΧΑΙΚΟΒΣΚΥ,			
ΜΕΤΡΑ 59-63.(ΤΣΧΑΙΚΟΒΣΚΥ, 1888).....			48
EIKONA 11. ALLEGRO CON ANIMA ΠΡΩΤΟΥ ΜΕΡΟΥΣ ΣΥΜΦΩΝΙΑΣ NO.5 ΤΣΧΑΙΚΟΒΣΚΥ,			
ΜΕΤΡΑ 52-58.			
(ΤΣΧΑΙΚΟΒΣΚΥ,1888).....			48
EIKONA 12. ALLEGRO CON ANIMA ΠΡΩΤΟΥ ΜΕΡΟΥΣ ΣΥΜΦΩΝΙΑΣ NO.5 ΤΣΧΑΙΚΟΒΣΚΥ,			
ΜΕΤΡΑ 59-63.(ΤΣΧΑΙΚΟΒΣΚΥ, 1888).....			49
EIKONA 13. ALLEGRO CON ANIMA ΠΡΩΤΟΥ ΜΕΡΟΥΣ ΣΥΜΦΩΝΙΑΣ NO.5 ΤΣΧΑΙΚΟΒΣΚΥ,			
ΜΕΤΡΑ 148- 155. (ΤΣΧΑΙΚΟΒΣΚΥ, 1888).....			51
EIKONA 14. ALLEGRO CON ANIMA ΠΡΩΤΟΥ ΜΕΡΟΥΣ ΣΥΜΦΩΝΙΑΣ NO.5 ΤΣΧΑΙΚΟΒΣΚΥ,			
ΜΕΤΡΑ 170- 176. (ΤΣΧΑΙΚΟΒΣΚΥ, 1888).....			53
EIKONA 15. ALLEGRO CON ANIMA ΠΡΩΤΟΥ ΜΕΡΟΥΣ ΣΥΜΦΩΝΙΑΣ NO.5 ΤΣΧΑΙΚΟΒΣΚΥ,			
ΜΕΤΡΑ 188- 197. (ΤΣΧΑΙΚΟΒΣΚΥ, 1888).....			55
EIKONA 16. ALLEGRO CON ANIMA ΠΡΩΤΟΥ ΜΕΡΟΥΣ ΣΥΜΦΩΝΙΑΣ NO.5 ΤΣΧΑΙΚΟΒΣΚΥ,			
ΜΕΤΡΑ 198- 203. (ΤΣΧΑΙΚΟΒΣΚΥ, 1888).....			56
EIKONA 17. ALLEGRO CON ANIMA ΠΡΩΤΟΥ ΜΕΡΟΥΣ ΣΥΜΦΩΝΙΑΣ NO.5 ΤΣΧΑΙΚΟΒΣΚΥ,			
ΜΕΤΡΑ 523 – 530. (ΤΣΧΑΙΚΟΒΣΚΥ, 1888).....			58
EIKONA 18. ALLEGRO CON ANIMA ΠΡΩΤΟΥ ΜΕΡΟΥΣ ΣΥΜΦΩΝΙΑΣ NO.5 ΤΣΧΑΙΚΟΒΣΚΥ,			
ΜΕΤΡΑ 531-542. (ΤΣΧΑΙΚΟΒΣΚΥ, 1888).....			58
EIKONA 19.ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΥΜΦΩΝΙΑΣ NO. 8 SCHUBERT D.759, ΜΕΤΡΑ 1-10. (SCHUBERT,			
1822).....			67
EIKONA 20. ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ ΣΥΜΦΩΝΙΑΣ NO.8 SCHUBERT, D.759, ΜΕΤΡΑ 36-47			
(SCHUBERT, 1822).....			69
EIKONA 21. ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ ΣΥΜΦΩΝΙΑΣ NO.8 SCHUBERT, D.759, ΜΕΤΡΑ 111-132			
(SCHUBERT, 1822).....			70
EIKONA 22. ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ ΣΥΜΦΩΝΙΑΣ NO.8 SCHUBERT, D.759, ΜΕΤΡΑ 146-159			
(SCHUBERT, 1822).....			70
EIKONA 23. ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ ΣΥΜΦΩΝΙΑΣ NO.8 SCHUBERT, D.759, ΜΕΤΡΑ 58-			
68(SCHUBERT, 1822).....			74
EIKONA 24. . ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ ΣΥΜΦΩΝΙΑΣ NO.8 SCHUBERT, D.759, ΜΕΤΡΑ 80-98			
(SCHUBERT, 1822).....			76
EIKONA 25. ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ ΣΥΜΦΩΝΙΑΣ NO.8 SCHUBERT, D.759, ΜΕΤΡΑ 111-132			
(SCHUBERT, 1822).....			78
EIKONA 26. ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ ΣΥΜΦΩΝΙΑΣ NO.8 SCHUBERT, D.759, ΜΕΤΡΑ 133-159			

(SCHUBERT, 1822).....	79
EIKONA 27. ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ ΣΥΜΦΩΝΙΑΣ NO.8 SCHUBERT, D.759, ΜΕΤΡΑ 146-175 (SCHUBERT, 1822).....	81
EIKONA 28. ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ ΣΥΜΦΩΝΙΑΣ NO.8 SCHUBERT, D.759, ΜΕΤΡΑ 160-181 (SCHUBERT, 1822).....	83
EIKONA 29. ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ ΣΥΜΦΩΝΙΑΣ NO.8 SCHUBERT, D.759, ΜΕΤΡΑ 182- 199 (SCHUBERT, 1822).....	83
EIKONA 30. ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ ΣΥΜΦΩΝΙΑΣ NO.8 SCHUBERT, D.759, ΜΕΤΡΑ 364-368 (SCHUBERT, 1822).....	87
EIKONA 31 (BEETHOVEN, 1810) OVERTURE TO "EGMONT", OP. 84.....	98
EIKONA 32. (BEETHOVEN, 1810) OVERTURE TO "EGMONT", OP. 84.....	100
EIKONA 33. (BEETHOVEN, 1810) OVERTURE TO "EGMONT", OP. 84.....	102
EIKONA 34 (BEETHOVEN, 1810) OVERTURE TO "EGMONT", OP. 84.....	103
EIKONA 35. (BEETHOVEN, 1810) OVERTURE TO "EGMONT", OP. 84.....	105
EIKONA 36. (BEETHOVEN, 1810) OVERTURE TO "EGMONT", OP. 84.....	107
EIKONA 37 (BEETHOVEN, 1810) OVERTURE TO "EGMONT", OP. 84.....	111
EIKONA 38. (BEETHOVEN, 1810) OVERTURE TO "EGMONT", OP. 84.....	113
EIKONA 39. (BEETHOVEN, 1810) OVERTURE TO "EGMONT", OP. 84.....	115

"If I don't become Brahms or Tchaikovsky or Stravinsky when I'm conducting their works, then it won't be a great performance."

Leonard Bernstein

Εισαγωγή

Τις τελευταίες δεκαετίες παρατηρείται σημαντική επικέντρωση της έρευνας σε ζητήματα σχετικά με πειράματα και έρευνες που αφορούν την τέχνη της διεύθυνσης ορχήστρας, και ειδικότερα τη διερεύνηση του τρόπου επικοινωνίας μεταξύ του μαέστρου και των μουσικών. Ανάμεσα στα βασικά ερωτήματα που απασχολούν το συγκεκριμένο κλάδο είναι τα ακόλουθα: *«Τι σημαίνει η διεύθυνση ορχήστρας για τους ίδιους τους μουσικούς και για τον μαέστρο, και μάλιστα ως μέσο μετάδοσης πληροφοριών;» «Τι στόχο έχει;» «Τι καλείται να πράξει τελικά ο μαέστρος;»*

Η έρευνα γύρω από τα ερωτήματα αυτά έχει συμβάλει σημαντικά στην εξέλιξη, την κατανόηση, τη γνώση του επαγγέλματος και τελικά τη διδασκαλία καθώς και την ευρύτερη επιστήμη της διεύθυνσης ορχήστρας. Η επιστήμη αυτή τοποθετείται στη σύγχρονη κοινωνική ψυχολογία και στον κλάδο των ανθρωπιστικών επιστημών, καθώς και στον ίδιο τον πολιτισμό, σε ευρύτερο επίπεδο (Gallors, 2005). Πηγές πληροφοριών των παραπάνω αποτελούν οι πειραματικές έρευνες και μαρτυρίες των μουσικών ορχήστρας, αλλά και των ίδιων των μαέστρων. Ιδιαίτερα χρήσιμες πηγές, επίσης, είναι τα εγχειρίδια διδασκαλίας για τη διεύθυνση της ορχήστρας (Kenneth H., 1997), τα οποία όμως δεν έχουν διευκρινίσεις για το πώς ο μαέστρος καταφέρνει τελικά να μεταδώσει τη μουσική πληροφορία για το ύφος της μουσικής, αφού όπως όλα τα μουσικά βιβλία τεχνικής της διεύθυνσης ορχήστρας αναφέρουν, πρόκειται για μια πολύ προσωπική διαδικασία. Η στάση του σώματος, η τοποθέτηση των χεριών, το βλέμμα, η λεκτική επικοινωνία, ο τρόπος με τον οποίο γίνεται η πρόβα, ακόμη και η ίδια η ιδιοσυγκρασία του ατόμου που καλείται να έρθει μπροστά από την ορχήστρα και να την διευθύνει, είναι αυτά τα χαρακτηριστικά που αποκαλύπτουν τον ρόλο και την υπευθυνότητα του επαγγέλματος. Ο μαέστρος χρειάζεται να αφουγκραστεί όλα τα παραπάνω, ενώ καλείται να τα διαχειριστεί με τον καλύτερο δυνατό τρόπο μέσα στο χρονικό πλαίσιο της πρόβας.

Οι έρευνες που θα αναφερθούν εν συντομία και είναι βασισμένες στο συγκεκριμένο θέμα έχουν μια πιο γενική προσέγγιση στην αξιολόγηση των παραγόντων επικοινωνίας μεταξύ του μαέστρου και του μουσικού συνόλου. Η προσέγγιση αυτή

αφορά τις βιντεοσκοπημένες κυρίως πρόβες και επικεντρώνεται σε συγκεκριμένα επικοινωνιακά μέσα που χρησιμοποιεί ο μαέστρος. Στη μελέτη του August Herbert (1987), δεν συμπεριλαμβάνονται οι εκφράσεις του προσώπου ή η στάση του σώματος ως επικοινωνιακά μέσα. Αντίθετα, ο συγγραφέας εξετάζει την αποτελεσματικότητα στις λεκτικές και μη λεκτικές τεχνικές επικοινωνίας του μαέστρου με γνώμονα το τέμπο, το κούρδισμα κ.α. βάσει συγκεκριμένων βιντεοσκοπημένων προβών.

Αντίθετα, το 1970 ο Gerhart Harrer παρουσιάζει μια ανατρεπτική μελέτη βασισμένη στον μαέστρο Herbert von Karajan και τον μαθητή του, αγνοώντας την αλληλεπίδραση του μαέστρου με το μουσικό σύνολο και εστιάζοντας στη μέτρηση των καρδιακών παλμών και της θερμοκρασίας του σώματος κατά τη διάρκεια της εμπειρίας της ακρόασης ηχογραφημένων έργων από τον ίδιο τον Karajan και τον μαθητή του (Gerhart, 1975). Το 2012 η Carolyn Watson έρχεται με μια νέα πρόταση που αναλύει τις χειρονομίες, την στάση του σώματος και την έκφραση του προσώπου του μαέστρου Carlos Kleiber στο έργο του Johann Strauss II - Overture from Die που παρουσιάστηκε το 1989 στην Πρωτοχρονιάτικη συναυλία με τη Φιλαρμονική του Βερολίνου (Carolyn, 2012).

Η πρωτοτυπία της παρούσας μελέτης συγκριτικά με τις παραπάνω έρευνες έγκειται στο γεγονός πως δεν εστιάζει στην αξιολόγηση της αποτελεσματικότητας του μαέστρου, αλλά στη συγκριτική ανάλυση των προσεγγίσεων δύο μαέστρων που διευθύνουν το ίδιο έργο, ως προς τον διαφορετικό κώδικα επικοινωνίας που αναπτύσσεται από τον κάθε έναν από αυτούς. Η αξιολόγηση γίνεται από τα μέλη της ορχήστρας αλλά και τους ίδιους τους μαέστρους στο πλαίσιο σεμιναρίου διεύθυνσης ορχήστρας σε πραγματικές συνθήκες συναυλίας. Η συγκεκριμένη προβληματική εξειδικεύεται ως προς τα παρακάτω ερευνητικά ερωτήματα:

A. Πώς ο μαέστρος επηρεάζει τον ήχο της ορχήστρας;

B. Πως συμβάλει η λεκτική και μη λεκτική επικοινωνία που χρησιμοποιεί ο μαέστρος στη διαμόρφωση συγκεκριμένου ήχου ερμηνείας;

Γ. Ποια από τις φυσικές χειρονομίες και τη στάση του σώματος του μαέστρου επιδρά περισσότερο στην ποιότητα του ήχου. Υπάρχει απόηχος¹;

Η παρούσα εργασία διαρθρώνεται σε έξι συνολικά κεφάλαια. Στο Κεφάλαιο 1 γίνεται μια ιστορική αναδρομή αναφορικά με την εξέλιξη του κλάδου της διεύθυνσης ορχήστρας με αναφορές σε σημαντικούς μαέστρους από τον 17ο μέχρι και τον 20ο αιώνα που καθόρισαν τον σημερινό ρόλο του μαέστρου. Το Κεφάλαιο 2 αναφέρεται στα επικοινωνιακά μέσα που έχει αναδείξει η σχετική έρευνα αναφορικά με τη διεύθυνση μουσικών συνόλων και την επικοινωνία μαέστρου-μουσικών. Παρουσιάζονται, επίσης, οι δύο βασικές κατηγορίες των μορφών επικοινωνίας, η λεκτική και η μη λεκτική, ενώ παράλληλα αναλύονται βασικές μορφές επικοινωνίας μέσα σε κάθε κατηγορία, ως προς τις λειτουργίες τους. Στο Κεφάλαιο 3, αναλύεται η μελέτη και η προετοιμασία του μαέστρου, έτσι ώστε ο ίδιος να επικοινωνήσει επιλεγμένες πληροφορίες στο μουσικό σύνολο. Το Κεφάλαιο 4 από την άλλη πλευρά, αναφέρεται στα ερωτήματα, στη μεθοδολογία της παρούσας μελέτης, καθώς επίσης και στη βιβλιογραφική τους τεκμηρίωση. Στο Κεφάλαιο 5 γίνεται η στατιστική ανάλυση των αποτελεσμάτων της μελέτης σε συνδυασμό με την αρμονική ανάλυση των αντίστοιχων αποσπασμάτων στα μουσικά έργα κάθε ερωτηματολογίου. Τέλος, το Κεφάλαιο 6 πραγματεύεται τα συμπεράσματα όλων των παραπάνω, καθώς και τις παρατηρήσεις και τους σχολιασμούς, τόσο ως προς τον τρόπο αξιολόγησης της έρευνας, όσο και ως προς πιθανές αντίστοιχες μελλοντικές έρευνες.

Κεφάλαιο 1. Ιστορική αναδρομή στη διεύθυνση ορχήστρας

Η τέχνη της διεύθυνσης ορχήστρας, ως επιστήμη της μουσικής εκτέλεσης, είναι ένας σχετικά νεοσύστατος κλάδος που παρουσιάζει συνεχή πρόοδο ανά τα χρόνια. Σήμερα, ο ρόλος του μαέστρου είναι τελείως διαφορετικός από τους προηγούμενους αιώνες. Ξεκινώντας από τον 17^ο αιώνα, ο μαέστρος εισήχθη ως προάγγελος του σημερινού ρόλου που έχει στην κοινωνία, στον πολιτισμό και στις τέχνες. Πλέον, αποτελεί ένα επάγγελμα που εμπεριέχει κοινωνικό-πολιτισμικές πτυχές καθώς και στοιχεία από τις ανθρωπιστικές επιστήμες, την ψυχολογία, και σίγουρα την παιδαγωγική. Αυτό συμβαίνει διότι ο μαέστρος καλείται πέρα από το να καθοδηγήσει ένα σύνολο ανθρώπων με διαφορετικό ρόλο στην ορχήστρα, να μεταδώσει την εκφραστικότητα και την μουσικολογική ερμηνεία που θα επιλέξει, βάσει της προσωπικής του μελέτης και έρευνας.

Μέχρι τον 18^ο αιώνα ο μαέστρος είχε τον ρόλο ενός ελιτίστικου συντονιστή τυποποιημένων μουσικών συνόλων (Nakra, 2000). Ήταν υπεύθυνος για τη διατήρηση του τέμπο, για τον σωστό συντονισμό των εισόδων κ.α. Τον 17^ο αιώνα, για παράδειγμα, στην μπαρόκ μουσική, δεν συνηθίζεται να υπάρχει ένα ξεχωριστό μέλος που να διευθύνει την μουσική. Έτσι, τα ηνία παίρνει ο τσεμπαλίστραςⁱⁱ ή ο πρώτος βιολιστής, ο οποίος ήταν υπεύθυνος στο να δίνει το σήμα της έναρξης και να καθοδηγεί το σύνολο στο δικό του παίξιμο και ρυθμό. Η πρώτη μορφή μπαγκέτας του μαέστρου ήταν στον Μεσαίωνα ουσιαστικά μια μεγάλη ράβδος, την οποία και χρησιμοποιούσε ο μαέστρος για να υποδείξει την ρυθμό. Αυτή η μέθοδος σταμάτησε να χρησιμοποιείται εξαιτίας του θανάτου του Ιταλικής καταγωγής συνθέτη του Γαλλικού Μπαρόκ Ζαν-Μπατίστ Λυλί, ο οποίος απεβίωσε έπειτα από ένα ατύχημα που είχε με την ράβδο αυτή, καθώς διηύθυνε ένα *Te Deum*ⁱⁱⁱ (Carolyn, 2012, σ. 25).

Τον 19^ο αιώνα ξεκίνησε ο μαέστρος να παίρνει τη μορφή που έχει σήμερα. Πλέον η θέση του είναι μπροστά από την ορχήστρα και όχι μέσα σε αυτήν ως οργανοπαίχτης. Παρά τις τότε διαφωνίες των μελών της ορχήστρας, δεν αμφισβητήθηκε ποτέ η αναγκαιότητα της ύπαρξης του μαέστρου, καθώς το μέγεθος των ορχηστρών, και συνεπώς οι μουσικές ανάγκες ολοένα και αυξάνονταν.

Ο Φέλιξ Μέντελσον, ήταν αυτός που εισήγαγε την πρώτη χρήση ξύλινης ράβδου.^{iv} Με την πάροδο του χρόνου, προέκυψαν περαιτέρω αλλαγές στις μουσικές ορχήστρες ανά

τον κόσμο. Ο Μαέστρος έγινε ο εξέχων της ορχήστρας και ο χρόνος που αξιοποιούσε για να δουλέψει με την ορχήστρα ήταν πολύτιμος. Γι' αυτόν τον λόγο, οι πρόβες συνήθιζαν να είναι πολύωρες, έτσι ώστε να βγει αβίαστα το επιθυμητό, και κατά το δυνατόν αρτιότατο αποτέλεσμα. Σήμερα, τα εργασιακά δικαιώματα αλλά και γενικότερα η ευαισθητοποίηση της κοινωνίας, αλλά και οι διάφορες επιμέρους υποχρεώσεις, καθιστούν τις ώρες που αφιερώνονται στην πρόβα πολύ λιγότερες (όχι παραπάνω από τρεις). Αυτό με τη σειρά του έχει συμβάλει στην ανάγκη της ανάπτυξης της τεχνικής του μαέστρου, γεγονός που μέχρι τον 20^ο αιώνα εξέλειπε σημαντικά.

1.1 Σημαντικοί μαέστροι

Ο αριθμός των αξιόλογων μαέστρων ανά τον κόσμο, οι οποίοι έχουν επηρεάσει σημαντικά την διεθνή ιστορία της μουσικής είναι πραγματικά μεγάλος. Από τους πρώτους σημαντικούς μαέστρους του 19^ο αιώνα ήταν ο Berlioz, ο οποίος έδειχνε περισσότερο ενδιαφέρον για την εκφραστική ερμηνεία παρά για το τέμπο^ν (Carolyn, 2012).

Στα τέλη 19^{ου} αιώνα με αρχές του 20^{ου} γίνεται γνωστός για την πρώτη ζωντανή ηχογράφηση ολόκληρης της Φιλαρμονικής ορχήστρας του Βερολίνου στην 5^η Συμφωνία του Beethoven, ο διεθνούς φήμης μαέστρος Arthur Nikisch (Amy Blier-Carruthers, Aleks Kolkowski, & Duncan Mill, 1913). Όπως αποδεικνύεται από τις συνεργασίες του με την ορχήστρα στον βουβό κινηματογράφο, στόχος του στην επικοινωνία και μετάδοση πληροφοριών στην ορχήστρα ήταν η οπτική επαφή και η εκφραστικότητα του προσώπου.

Από τους λίγους μαέστρους που όρισε την τέχνη της διεύθυνσης ως προς την εξυπηρέτηση της μουσικής ερμηνείας ήταν ο Leopold Stokowski, μουσικός Διευθυντής της Ορχήστρας της Φιλαδέλφειας (1912-1938). Ο ίδιος έχει αναφέρει σχετικά: *«Η διεύθυνση είναι ελάχιστα κατανοητή και σε μεγάλο βαθμό παρεξηγημένη. Συχνά οι επιφανειακές και εξωτερικές πτυχές της διεύθυνσης υπερτονίζονται και οι εσωτερικές πραγματικότητες της τέχνης του μαέστρου δεν γίνονται καθόλου αντιληπτές. Καθώς η μουσική είναι για το αυτί και όχι για το μάτι, το οπτικό μέρος της διεύθυνσης είναι σχετικά ασήμαντο.»* (Carolyn, 2012, σ. 20).

Ο Ιταλός μαέστρος που έμεινε γνωστός για την διεύθυνση της δημοφιλούς όπερας Αϊντα αλλά και για τα έργα του Verdi είναι ο Arturo Toscanini. Ο Toscanini προτιμούσε την αυστηρά μετρική τεχνική και έδωσε ιδιαίτερο νόημα στην εκφραστικότητα των έργων.

Ο Otto Klemperer ήταν γερμανός μαέστρος του 20^{ου} αιώνα. Γνωστός για την τολμηρή και σκληρή εικόνα του, ακολούθησε μια μεγάλη πορεία στον χώρο της διεύθυνσης ορχήστρας με πρώτο μέντορά του, τον Mahler.

Ο Yehudi Menuhin, βιολιστής ορχήστρας, προβάλλει τον εσωστρεφή του χαρακτήρα στην ορχήστρα καθώς και την μη ύπαρξη άρτιας τεχνικής (Classics, 1996). Παρά το γεγονός αυτό, είχε τον τρόπο να μεταφέρει την εσωτερική μουσικότητά του στους

μουσικούς της ορχήστρας χωρίς μάλιστα ποτέ του να μιλάει. Η αποφασιστικότητα στη στάση του σώματός του, αλλά και στην σκέψη του ήταν τα εργαλεία που χρησιμοποιούσε στις πρόβες του. Ο Suni Raj Grubb, ως δισκογραφικός παραγωγός, τονίζει πως ο Klempereger είχε πάντα ως προτεραιότητα την άρθρωση της μουσικής ερμηνείας και τον χρόνο αναπνοής των μουσικών. Σε αντίθεση με άλλους μαέστρους δεν είχε έναν σταθερό ρυθμό, πράγμα αδιανόητο για έναν μαέστρο της εποχής μας. Τέλος, δεν τον ενδιέφερε διόλου η ακρίβεια στην πρόβα (Classics, 1996).

Όπως στους περισσότερους μαέστρους κατά τη διάρκεια των αρχών του 20^{ου} αιώνα, η ακρίβεια στην τεχνική της διεύθυνσης απουσίαζε. Στην περίπτωση του Furtwängler αυτή εξέλειπε σκόπιμα και σίγουρα δεν αποτελούσε πρωταρχικό του σκοπό μιας και ο ίδιος ήθελε να αποφύγει την τότε μοντέρνα τεχνική που συνήθιζαν οι Αμερικανοί μαέστροι. Σκοπός του ήταν η έμφαση στην σταθερότητα και στο βάρος του ήχου της ορχήστρας, όπως άλλωστε ομολογεί και ο βιολιστής Yehudi Menuhin.

Σύμφωνα με την προαναφερόμενη θέση, αλλά και με την μαρτυρία του Werner Tharichen, ο οποίος διετέλεσε οργανοπαίχτης κρουστών στην Berlin Philharmonic, η ίδια η ιδιοσυγκρασία του Furtwängler ήταν αυτή που άλλαζε τον ήχο της ορχήστρας. Συγκεκριμένα, ο ίδιος είχε δηλώσει emphaticά:

«Είχα πάντα μια παρτιτούρα ανοιχτή στο αναλόγιο μου, την οποία ακολουθούσα κατά τη διάρκεια των μεγάλων παύσεων μου. Ακολουθούσα τη σύνθεση στην παρτιτούρα. Ξαφνικά παρατήρησα έναν εντελώς νέο και συναρπαστικό ήχο να αναπτύσσεται. Κοίταξα το βάθρο, δεν υπήρχε τίποτα το ιδιαίτερο εκεί. Στη συνέχεια κοίταξα τους συναδέλφους μου και όλοι κοιτούσαν την είσοδο. Στην είσοδο βρισκόταν ο Furtwängler. Μόλις έμπαινε. Ήταν η προσωπικότητά του και μόνο, η παρουσία του που είχε δημιουργήσει αυτόν τον απίστευτα όμορφο ήχο. Ένας άνθρωπος που κουβαλάει τον ήχο τόσο έντονα μέσα του που αναδεικνύει τον ήχο στους άλλους είναι ό,τι πιο όμορφο μπορεί να βιώσει μια ορχήστρα.» (Classics, 1996).

Από τα κυριότερα, αναμφίβολα, ονόματα που όχι μόνο χαράχθηκαν, αλλά και ανέδειξαν την τέχνη της διεύθυνσης ορχήστρας ήταν οι Herbert Von Karajan και Leonard Bernstein (Carolyn, 2012, σσ. 15-16). Και οι δυο αυτοί μαέστροι ακόμη και σήμερα αποτελούν πρότυπα παραδείγματα για τον τρόπο διεξαγωγής πρόβας, την μουσικολογική τους ακρίβεια στα έργα, την πρωτοτυπία τους, την εκφραστικότητα, την τεχνική κ.α. Έδρασαν την ίδια περίοδο στον χώρο της διεύθυνσης αλλά με τόσο αντιθετικά χαρακτηριστικά στην τεχνική τους, που αυτή η σύγκριση διήρκησε

τουλάχιστον τριάνταχρόνια. Στον Karajan επικρατούσαν πάντα στιβαρές, καθαρές και ελεγχόμενες κινήσεις συνήθως κάθετες, ενώ στον Bernstein πιο ευλύγιστα και ελεύθερα εκφραστικές κινήσεις χεριών και πολύ εκφραστικά σήματα προσώπου και ματιών.

Η κυριότερη διαφορά τους ήταν πως ο Karajan συνήθιζε να είναι τόσο σταθερός στο κέντρο βάρους του, που σχεδόν δεν κουνιόταν από τον κορμό και κάτω. Το ακριβώς αντίθετο ίσχυε για τον Bernstein, ο οποίος και χρησιμοποιούσε όχι μόνο την κίνηση, αλλά ακόμη και τον χορό. Στα προαναφερόμενα αυτά στοιχεία αρκετή επιρροή στην τεχνική άσκησε και το γεγονός πως ο πρώτος είχε αφομοιώσει την Αυστριακή τεχνική διεύθυνσης, ενώ ο τελευταίος την αντίστοιχη Αμερικανική. Παρόλα αυτά και οι δύο μαέστροι βοήθησαν στο να διαδοθεί η τέχνη της διεύθυνσης μέσω τηλεοπτικών εκπομπών, ταινιών αλλά και ηχογράφησης και μετάδοσης σε ραδιοφωνικές εκπομπές. Μάλιστα, ο Bernstein είχε κάνει αναφορά στους κοινούς κώδικες επικοινωνίας μεταξύ της μουσικής επικοινωνίας του μαέστρου με το σύνολο της ανθρώπινης επικοινωνίας, βασισμένος μάλιστα στον γνωστότατο θεωρητικό της γλωσσολογίας Noam Chomsky (Nakra, 2000).

Ο Werner Tharichen, ήταν από τους μουσικούς που έζησαν την αλλαγή μουσικής διεύθυνσης της Berlin Philharmonic από τον Furtwängler στον Karajan. Αναφέρει πως στην αρχή ήταν αρκετά δύσκολη για την ορχήστρα η μη οπτική επαφή με τον τελευταίο, καθώς συνήθιζε να διευθύνει με κλειστά τα μάτια. Στον αντίποδα βρίσκεται ο Bernstein. Ο τότε βιολιστής της ορχήστρας, Isaac Stern, σχολιάζει την δημιουργικότητά του Karajan ως μια ανεξάντλητη πηγή, αλλά παράλληλα ως μια τόσο λαμπερή ηχητική ενέργεια, η οποία ταιριάζει απόλυτα στην εκφραστική ερμηνεία της μουσικής. Ήταν ο μοναδικός μαέστρος που είχε αφομοιώσει σωματικά την ενέργεια του ρυθμού που έρεε από τα δάχτυλα μέχρι ολόκληρο το σώμα του. (Classics, 1996)

Όλοι οι παραπάνω ήταν δίχως αμφιβολία οι ακρογωνιαίοι λίθοι των σημερινών αλλά και των ανερχόμενων μαέστρων, σε παγκόσμιο επίπεδο. Όσον αφορά τον 20^ο αλλά και τον 21^ο αιώνα, τον εκπροσωπούν επάξια μεταξύ άλλων, οι διεθνούς φήμης μαέστροι Karina Canellakis, Esa Pekka Salonen, Dudamel Gustavo κ.α.

Κεφάλαιο 2 Επικοινωνιακά μέσα που σχετίζονται με την διεύθυνση ορχήστρας

2.1 Μη λεκτική επικοινωνία του μαέστρου

Στο κεφάλαιο αυτό θα παρουσιαστούν οι τρόποι επικοινωνίας του μαέστρου με το μουσικό σύνολο. Η επικοινωνία προϋποθέτει μια αρχική σκέψη, η οποία μετατρέπεται σε μεταδιδόμενη πληροφορία από τον πομπό στον δέκτη. Η τέχνη της διεύθυνσης είναι το μέσο που μεταφέρει αυτές τις πληροφορίες από τον μαέστρο στο μουσικό σύνολο με ποικίλους τρόπους. Ο Αυστραλός μαέστρος Sir Alan Charles MacLaurin Mackerras πίστευε πως η ίδια η σκέψη του μαέστρου είναι αυτή που αλλάζει την απόδοση ερμηνείας. Η αναφορά του στο άρθρο «*Gesture as communication: The art of Carlos Kleiber*» (Carolyn, 2012, σ. 53) σχετικά με αυτόν που διευθύνει είναι χαρακτηριστική: «*Πώς να κάνεις όλους αυτούς τους παίκτες να κάνουν την ερμηνεία που έχεις στο κεφάλισου;*»

Οι τρόποι αυτής της μουσικής επικοινωνίας χωρίζονται σε δυο επιμέρους κατηγορίες: Στους λεκτικούς τρόπους επικοινωνίας (λ.χ. τις χειρονομίες του μαέστρου, τη χρήση των εκφράσεων του προσώπου κ.α.) και στους μη λεκτικούς. Σε αυτή την υποενότητα θα παρουσιαστεί η μη λεκτική επικοινωνία του μαέστρου με το μουσικό σύνολο.

Όπως και στον προφορικό λόγο, έτσι και στη χειρονομία του μαέστρου υπάρχουν πολλοί παράγοντες που επηρεάζουν το νόημα κάθε μεταδιδόμενης πληροφορίας και τελικά, την μουσική πληροφορία. Πιο συγκεκριμένα, οι παράγοντες που λαμβάνονται υπόψιν στη συγκεκριμένη μελέτη είναι οι εξής:

- Η άρθρωση^{vi}
- Οι δυναμικές εντάσεις
- Το ύφος της μουσικής

Για να αποδοθούν με ακρίβεια όλα τα προαναφερόμενα, είναι απαραίτητο ο μαέστρος να γνωρίζει και να έχει αποφασίσει εκ των προτέρων τον τρόπο αλλά και την σκοπιμότητα της χρήσης τους. Αυτό σημαίνει πως ο μαέστρος οφείλει να έχει πλήρη συνείδηση των πράξεων του. Αυτό άλλωστε το επιβεβαίωσε και ο Erich Leinsdorf, πρώην Μουσικός Διευθυντής της Ορχήστρας του Κλίβελαντ (1943–1946) και της Συμφωνικής Ορχήστρας της Βοστώνης (1962–1969). Ο ίδιος τόνιζε την κατανόηση

πίσω από κάθε χειρονομία, καθώς κατά την άποψή του θα ήταν άσκοπο να χρησιμοποιεί ένας μαέστρος μια σειρά από συγκεκριμένες χειρονομίες όταν δε γνωρίζει πότε ή γιατί πρέπει να τις χρησιμοποιήσει (Carolyn, 2012, σ. 38).

Εκτός από την τεχνική κινησιολογία, σε αρκετές βιβλιογραφικές αναφορές τονίζεται πως η μετάδοση πληροφορίας του μαέστρου δεν είναι πάντα κάτι που μπορεί να αποδειχθεί ως κάτι το γνωστικά μετρήσιμο. (Nakra, 2000, σ. 23) Ο Leonard Bernstein είχε αναφέρει μεταξύ άλλων:

«Πώς διευθύνει κάποιος; Με τα χέρια, το πρόσωπό του, τα μάτια, τα δάχτυλά του και με ό,τι δονήσεις μπορεί να ρέουν από αυτόν. Αν χρησιμοποιεί μπαγκέτα πρέπει αυτό να είναι ένα ζωντανό πράγμα, φορτισμένο με ένα είδος ηλεκτρισμού, που το κάνει όργανο νοήματος στην πιο μικροσκοπική του κίνηση. Εάν δεν χρησιμοποιεί μπαγκέτα, τα χέρια του πρέπει να κάνουν τη δουλειά με την ίδια ευκρίνεια.»

Πρόκειται για έναν κώδικα μεταξύ των μουσικών και του μαέστρου. Παρά το γεγονός της αναγνωσιμότητας αυτής της αποδοχής, σε κανένα εγχειρίδιο δεν υπάρχει αναφορά για το πώς θα αποτυπωθεί το ύφος του έργου μέσω της τεχνικής της διεύθυνσης ορχήστρας. Η νοητική αυτή ικανότητα του μαέστρου μπορεί να μετρηθεί από την έννοια της *«νοητικής οπτικοποίησης εννοιών και ήχων»*. Σύμφωνα με το άρθρο *«What Is Conducting? Signs, Principles, and Problems Morten Schuldt-Jensen»* (Schuldt-Jensen, 2015, σ. 383-421) το φαινόμενο *«Maluma-Takete»*, δύο ηχητικές λέξεις χωρίς νόημα, οπτικοποιεί τον ήχο σε σχήματα. Πιο συγκεκριμένα, πρόκειται για την ανακάλυψη του πειράματος του ψυχολόγου Gestalt Wolfgang Köhler το 1929. Ο ίδιος ζήτησε από φοιτητές να αποτυπώσουν σχηματικά αυτά τα ηχητικά παραδείγματα. Το γεγονός ότι η γραφική αντιστοίχιση των φοιτητών ήταν ως επί το πλείστον κοινή, αποδίδει στο πείραμα την εξήγηση, ότι σε λέξεις με καμπύλα γράμματα τείνουμε να έχουμε την ανάλογη αίσθηση καμπυλότητας, αλλά και το αντίθετο.

Μεταφέροντας το παραπάνω παράδειγμα σε ένα μουσικό πλαίσιο παρατηρείται ότι οι άνθρωποι συσχετίζουν την καμπυλότητα με την έννοια του *«legato»* (vii), δηλαδή ουσιαστικά ήχους υψηλής συχνότητας (Hz) με μικροσκοπικά αντικείμενα και αντίστροφα χαμηλούς και βαρύγδουπους ήχους με βαριά αντικείμενα ή καταστάσεις δύσκολες και αγωνιώδεις. Με αυτόν τον τρόπο, ο εγκέφαλος μπορεί να

αποκωδικοποιεί και να συσχετίζει ήχους με οπτικά νοητά και με σχήματα αντικειμένων ή ακόμη και υφές ή αφηρημένες έννοιες σε ταχύτερο επίπεδο σε σχέση με τη γλώσσα (Schuldt-Jensen, 2015, σ. 383-421). Συνεπώς, ένας μαέστρος αν εφαρμόσει οπτικά στοιχεία στην χειρονομία του, θα τροποποιήσει την ποιότητα του ήχου της ορχήστρας ή ακόμα και ενός σολίστ ανάλογα με την ποιότητα «*Maluma - Takete*» που παρατέθηκε προηγουμένως.

A. Χρήση Χεριών

Μια βασική αρχή της σπουδής της διεύθυνσης ορχήστρας είναι η ανεξαρτητοποίηση των δυο χεριών. Ο ρόλος του δεξιού χεριού, κατά κύριο λόγο, αφορά τις εισόδους και εξόδους φωνών/οργάνων, τον ρυθμό, την μετρική ένδειξη ενώ το αριστερό χέρι θεωρείται πιο εκφραστικό μέσο και ασχολείται με τις δυναμικές εντάσεις, το ηχητικό χρώμα, την άρθρωση κ.α. Σίγουρα, όπως αναφέρουν και τα εγχειρίδια διεύθυνσης «*The grammar of conducting: a comprehensive guide to baton technique and interpretation*, (Rudolf, 1950), *Basic Techniques of Conducting*» (Kenneth H., 1997), κάτι τέτοιο δεν μπορεί να θεωρηθεί ως σταθερός και απαράβατος κανόνας, διότι αρκετές φορές, ακόμη και το δεξί χέρι παίρνει τον ρόλο του αριστερού και σίγουρα πολλοί μαέστροι δεν ακολουθούν ούτε σαν ένδειξη τα παραπάνω, καθώς έχουν καλλιεργήσει ένα δικό τους προσωπικό στυλ. Παρόλα αυτά, ένας μαθητευόμενος μαέστρος οφείλει να ακολουθήσει αρχικά τον κανόνα της ανεξαρτητοποίησης των δύο χεριών και των διαφορετικών ρόλων τους. Πώς όμως ένας μαέστρος φτάνει στο σημείο, οι χειρονομίες του να αποδίδουν ξεκάθαρα νοήματα αφηρημένων και μη εννοιών όπως λ.χ. η πυκνότητα του ήχου ή ακόμα και το κλείσιμο του;

Σύμφωνα με το άρθρο «*A Pilot Study of the Expressive Gestures Used by Classical Orchestra Conductors*», (Braem & Bräm, 2000), τα σήματα της διεύθυνσης ορχήστρας δεν απέχουν και πολύ από τα σήματα που χρησιμοποιούνται στη νοηματική γλώσσα, αλλά και στο επικοινωνιακό σύστημα των κωφών ανθρώπων, αλλά ακόμη και στις χειρονομίες που κάνουν οι άνθρωποι όταν συνοδεύουν την ομιλία τους. Έτσι, αποτελεί εύλογο γεγονός το ότι η γνωστική γλωσσολογική θεωρία αναγνωρίζει την διεύθυνση ορχήστρας ως παγκόσμια γλώσσα που μεταφέρει άμεσα συγκεκριμένα μη γλωσσικά νοήματα που μπορούν να μεταφραστούν συνειδητά ή υποσυνείδητα, υπό συγκεκριμένες πάντοτε συνθήκες από τους μουσικούς.

Υπέροχο παράδειγμα για το παραπάνω συμπέρασμα είναι η αναφορά που γίνεται στον Τοσκανίνι στο βιβλίο του Sachs «*Reflections on Toscanini*» (Sachs, 1991). Πιο συγκεκριμένα, στο έργο αυτό αναφέρεται πως ο μαέστρος έδωσε λάθος ατάκα εισόδου και αντί για το τρίτο μέρος του έργου «*Pictures at an Exhibition*» του Modest Mussorgsky, έδωσε την αρχή του Bydlo, με έναν διαφορετικό και δυναμικό χαρακτήρα. Το γεγονός, λοιπόν, ότι ολόκληρη η ορχήστρα παρόλο που της δόθηκε το λάθος «σήμα» έναρξης, δεν έπαιξε, μας δείχνει πως κάθε «σήμα» είναι μια πολύ συγκεκριμένη «λέξη», την οποία αφουγκράζονται οι μουσικοί, καθώς άλλωστε οφείλουν.

Ο Boyes Braem, ο οποίος ειδικεύεται στην έρευνα της νοηματικής γλώσσας μαζί με τον Bram (μαέστρος κλασικής ορχήστρας και καθηγητής διεύθυνσης ορχήστρας), κατάφεραν να ομαδοποιήσουν και να σχεδιάσουν ορισμένες από τις χιλιάδες χειρονομίες των μαέστρων (Braem & Bräm, 2000). Η πυκνότητα του ήχου που περιγράφεται στην παραπάνω έρευνα αποδίδεται με μια συγκεκριμένη χειρονομία. Για παράδειγμα, ο τρόπος που ο μαέστρος τραβάει ένα αντικείμενο προς το μέρος του και το εάν έχει ανοιχτά με ένταση δάχτυλα ή κλειστά στο σχήμα μιας τσιμπίδας, καθορίζει έναν πυκνό ήχο πιθανώς από τα χάλκινα πνευστά και έναν λεπτό ήχο πιθανώς από τα ξύλινα πνευστά αντίστοιχα.

Ο τρόπος με τον οποίο θέλουμε να σταματήσουμε την ομιλία κάποιου θα μπορούσε να αποτυπωθεί με μια ανοιχτή παλάμη να κλείνει. Έτσι ακριβώς και στη διεύθυνση ορχήστρας, ο μαέστρος έχει πολύ συγκεκριμένες πιθανότητες να δείξει το κλείσιμο μιας φράσης ή ολόκληρου του έργου. Αυτό φυσικά εξαρτάται από πάρα πολλές συνιστώσες. Για παράδειγμα, αν παρατηρήσουμε το κλείσιμο του έργου του Beethoven «*Egmont*» που θα αναλυθεί αργότερα, ο Bernstein στη συναυλία του με την Φιλαρμονική της Βιέννης, χρησιμοποιεί ανοιχτά οριζόντια χέρια με μια ευγενική γροθιά, ενώ στο ίδιο σημείο ο Karajan με την Φιλαρμονική του Βερολίνου, το τοποθετεί στον κάθετο άξονα τινάζοντας τα χέρια του έντονα προς τα κάτω χωρίς αναπήδηση στις γροθιές του, μένοντας ουσιαστικά κάτω. Το γεγονός ότι και οι δύο αυτοί μαέστροι προτιμούν τη γροθιά και τη στάση προκύπτει από την παρτιτούρα, καθώς η ορχήστρα παίζει στη «θέση» του παλμού του μέτρου και υπάρχει μια παύση τετάρτου. Ακόμη και στο κεφάλαιο «*A Pilot Study of the Expressive Gestures Used by Classical Orchestra Conductors*» (Braem & Bräm, 2000), αναφέρεται ότι ο τρόπος που θα κλείσει με τα χέρια του ο μαέστρος τους μουσικούς εξαρτάται από τον ίδιο τον

μαέστρο, καθώς η ερμηνεία που θέλει να δώσει εξαρτάται με τη σειρά του από τον παράγοντα της παρτιτούρας.

Μια γενική οδηγία του άρθρου στην χειρονομία του μαέστρου έχει να κάνει με τη χρήση ενός αντικειμένου, μιας κατεύθυνσης, μιας σωματικής σήμανσης και μιας πολιτισμικής σήμανσης. Στο πρώτο, ο μαέστρος μπορεί να *«τραβήξει αντικείμενα»* έχοντας σαν αποτέλεσμα έναν λεπτό οξύ ήχο ή και το αντίθετο, να *«συλλέξει αντικείμενα»* θέλοντας έναν ομοιογενή ήχο, να *«στηρίζει αντικείμενα»* κρατώντας τον ήχο ζωντανό, να *«χτυπήσει αντικείμενα»* παίρνοντας ανάλογα την ποιότητα της φόρμας του χεριού και ανάλογη ποιότητα ήχου. Όταν χρειαστεί ο μαέστρος να μαρκάρει και να τονίσει μια ατάκα, μπορεί να *«σπρώξει το αντικείμενο»* ενώ, όταν θέλει έναν ομαλό/βελούδινο ήχο μπορεί απλώς να *«αγγίζει το αντικείμενο»*. Στην περίπτωση που ο ήχος φαντάζει να έχει μια ιδιότητα όπως μια κολλώδη υφή τότε είναι χρήσιμη μια χειρονομία όπως η *«αίσθηση του μελιού»*.

Όσον αφορά την κατεύθυνση, αυτή σχετίζεται κατά κόρον με την υπόδειξη του μαέστρου, καθώς εκείνος μπορεί να καθοδηγεί κάθε φράση του έργου, αποσκοπώντας πάντα σε μια αρμονική συνοχή. Οι κάθετες κατευθύνσεις έχουν να κάνουν με τις δυναμικές εντάσεις που υποδεικνύει ο μαέστρος, οι οποίες και τοποθετούνται πάνω και προς τα έξω, ή πλάγια, ενώ από την άλλη οι χαμηλές τοποθετούνται κυρίως κάτω και προς τα μέσα.

Όπως αναφέρεται στο παραπάνω άρθρο, οι έντονες εκφραστικές ερμηνείες αποτυπώνονται στη σωματική σήμανση. Αν, για παράδειγμα, ακολουθεί ένα έντονα συναισθηματικά φορτισμένο σημείο, μπορεί ο μαέστρος να φέρει τα χέρια του στην περιοχή της καρδιάς. Στη σωματική σήμανση υπόκεινται και τα σήματα ακοής, τα οποία υπονοούν μια καλύτερη συγκέντρωση και ακοή μεταξύ των παιχτών ή διόρθωση του κουρδίσματος. Η έννοια του *«πιο σιγά»* ή ακόμα και μια ένδειξη ηχητικής *«νοστιμιάς»* ή *«ευωδίας»* μπορεί να γίνει από την υπόδειξη των χειλιών ή και της μύτης.

Τέλος, με την αναφορά στην πολιτισμική σήμανση το συγκεκριμένο άρθρο θέλει να αναδείξει την κοινή ή μη πολιτισμική άτυπη επικοινωνία, όπως λόγου χάρη την χειρονομία «προσοχής». Εκεί, ο μαέστρος μπορεί να επισημάνει ένα σημαντικό πέρασμα σε ένα έργο ή γενικότερα την ένδειξη της προσοχής. Σε περιπτώσεις στις οποίες ο μαέστρος θέλει να «καλωσορίσει» μια φράση ενός σόλο οργάνου ή ακόμη και ολόκληρη την ορχήστρα, μπορεί να χρησιμοποιήσει την χειρονομία της «προσφοράς» σε συνδυασμό με ανοιχτόκαι θετικό βλέμμα προς τους μουσικούς. Αυτή η χειρονομία, όπως αναφέρει το άρθρο, προέρχεται από την ανάλυση των προγλωσσικών επικοινωνιών των παιδιών του Adam Kendom.

B. Χρήση σώματος

Στην κατηγορία της μη λεκτικής επικοινωνίας ανήκει και η ένδειξη της στάσης σώματος του μαέστρου. Στην μελέτη «*Inside the conductor's jacket*» (Nakra, 2000), αναφέρεται η σημαντικότητα της χρήσης του άνω μέρος του σώματος, δηλαδή του κεφαλιού, των ώμων, των βραχιόνων, του κορμού, του κέντρου βάρους του σώματος κ.α. Η γλώσσα του σώματος μεταφέρει σε κάθε περίπτωση εξίσου σημαντικές πληροφορίες. Πιο συγκεκριμένα, ένα σώμα γεμάτο ένταση μεταφέρει στους μουσικούς της ορχήστρας μια έντονη συναισθηματική πληροφορία. Σημαντική χρησιμότητα του σώματος αποτελούν οι δυναμικές εντάσεις. Χρήσιμο παράδειγμα αναφέρεται στην παραπάνω μελέτη, (Nakra, 2000), κατά την οποία σύμφωνα με ένα ανώνυμο μέλος της ένωσης Αμερικανικών συμφωνικών ορχηστρών, ο μαέστρος είναι τόσο υπεύθυνος για την μετάδοση πληροφοριών που μπορεί να προκαλέσει επιβλαβείς καταστάσεις. Όπως παρατηρήθηκε, για αρκετά χρόνια ο μαέστρος σε μια ορχήστρα ήταν υπεύθυνος για την εμφάνιση τενοντίτιδας των πρώτων βιολιών λόγω του εσωτερικού του άγχους και της πίεσης που ασκούσε μέσω του σώματός του. Η στάση του σώματος του μαέστρου οφείλει να προσφέρει ένα ασφαλές περιβάλλον που αποπνέει εμπιστοσύνη, σιγουριά και εξουσία (Carolyn, 2012, σ.72).

Γ. Χρήση οπτικής επαφής και προσώπου

Ένας από τους πολύ χρήσιμους, άμεσους και εκφραστικούς τρόπους επικοινωνίας μεταξύ του μαέστρου και του μουσικού συνόλου είναι η οπτική επαφή και η έκφραση του προσώπου του μαέστρου. Στην έρευνα «*Gesture as communication: The art of Carlos Kleiber*» διαπιστώνεται πως η έκφραση του προσώπου και των ματιών καθορίζουν το ύφος, τη διάθεση και το συναισθηματικό περιεχόμενο του έργου. Συγκεκριμένα γίνεται αναφορά στα λόγια του Αμερικανού συνθέτη και συγγραφέα Paul Bowles:

«Μεγάλο μέρος της αποτελεσματικότητας ενός μαέστρου εξαρτάται από τα προσωπικά χαρακτηριστικά και από την ικανότητά του να πείθει τους άλλους για τη θέλησή του»

Η οπτική επαφή, λοιπόν, εμπεριέχει πληροφορίες που σχετίζονται με την ερμηνεία και το ύφος του έργου (Carolyn, 2012). Ένας ακόμη λόγος της σπουδαιότητας της οπτικής επαφής είναι ότι το βλέμμα του μαέστρου υποστηρίζει την είσοδο των οργάνων της ορχήστρας. Επιπλέον, αποτελεί έναν γρήγορο τρόπο με σκοπό τη διευκόλυνση της χειρονομίας και την εξοικονόμηση χρόνου (Nakra, 2000). Οι απόψεις αρκετών μαέστρων διαφέρουν ως προς την κατάλληλη χρονική στιγμή κατά την οποία ο μαέστρος πρέπει να ασκεί την οπτική επαφή. Αυτό θα μπορούσε να είναι ακριβώς πριν την προεναρκτήρια κίνηση ή κατά τη διάρκεια αυτής κ.α. (Carolyn, 2012, σ. 78).

2.2 Λεκτική επικοινωνία του μαέστρου

Έχει γίνει ήδη γνωστό μέχρι τώρα, πως η επικοινωνία του μαέστρου με την ορχήστρα επιτυγχάνεται με την χειρονομία της διεύθυνσης, τη στάση του σώματος, την οπτική επαφή, αλλά και την ομιλία. Για τον κάθε μαέστρο το ποσοστό της χειρονομίας σε σχέση με την προφορική του οδηγία διαφέρει. Σε ορισμένους μαέστρους υπερισχύει η χειρονομία έναντι της προφορικής οδηγίας, ενώ σε άλλους ισχύει το ακριβώς αντίθετο (Naderi, 1985, σ. 2-6). Δεν υπάρχει κάτι ιδανικό, αφού όπως προκύπτει από όλα τα παραπάνω είναι σε κάθε περίπτωση μια πολύ προσωπική επιλογή. Αναμφίβολα, δεν θα ήταν καλό να υπερισχύει τίποτα από τα δύο. Η ορχήστρα μπορεί πολύ εύκολα να κουραστεί αν ο μαέστρος είναι φλύαρος, ή, ακόμα και να αποξενωθεί αν δεν υπάρχουν σαφείς οδηγίες για τον τρόπο παιξίματος ή τραγουδιού.

Ορισμένες ορχήστρες, αλλά και μαέστροι, χρειάζεται πρώτα από όλα να ασχοληθούν με το μουσικό περιεχόμενο κάθε έργου, ενώ σε άλλες περιπτώσεις δεν ισχύει αυτό (Schuldt-Jensen, 2015). Πρόκειται για ένα ερώτημα που απασχολεί πολλούς από τους μαέστρους, επαγγελματίες και μη. Επίσης, η ταυτότητα της κάθε ομάδας οργάνων στην ορχήστρα που λαμβάνει την μεταδιδόμενη πληροφορία από τον μαέστρο είναι πολύ σημαντική και οφείλει να έχει την δική της κωδικοποίηση νοημάτων ή τεχνικών από τον μαέστρο. Για παράδειγμα, οι λεκτικές καθοδηγητικές πληροφορίες που θα λάβουν τα βιολιά είναι τελείως διαφορετικές από τα πνευστά, καθώς έχουν εντελώς διαφορετική οργανική φύση. Έτσι, η ερμηνεία του ίδιου ακριβώς μηνύματος αποκωδικοποιείται διαφορετικά για τον κάθε οργανοπαίκτη (Schuldt-Jensen, 2015).

Στο πλαίσιο του 7^{ου} Διεθνούς μουσικού φεστιβάλ Καλαμάτας, ο μαέστρος Joshua Weilerstein εξήγησε τον τρόπο με τον οποίο κάνει πρόβα για το έργο «*Studie*» του Pavel Haas με ένα σύνολο εγχόρδων. Στην πρώτη πρόβα, διευκρίνισε τις μετρικές και δυναμικές δυσκολίες, ενώ από την δεύτερη πρόβα και έπειτα άρχισε να υφαίνει τις ερμηνευτικές του προσεγγίσεις, καθώς στο τέλος έδωσε αρκετά ιστορικές και αρμονικές αναλύσεις, ούτως ώστε οι μουσικοί να γνωρίζουν το περιεχόμενο που οφείλουν να γνωρίζουν για να μπορούν να ερμηνεύσουν το έργο, ακριβώς όπως ενδείκνυται. Υπήρχε σαφώς η προφορική καθοδήγηση σε τεχνικές παιξίματος στα βιολιά και στις βιόλες, επισημάνσεις σε σημαντικά σημεία στα τσέλα και μπάσα αλλά και όπου χρειαζόταν επεξηγήσεις με τραγούδι. Ένας τρόπος, λοιπόν, είναι η

παρουσίαση μιας ιστορίας, είτε από την καθημερινότητα είτε ακόμη και φανταστική, με σκοπό πάντοτε να δοθεί η κατάλληλη αίσθηση του συμβάντος στους παίχτες, οι οποίοι με τη σειρά τους συνδέονται προσωπικά με αυτό, ενώ ένας άλλος τρόπος είναι οι καθαρά τεχνικές επεξηγήσεις. Αυτό το παράδειγμα ακολουθεί και ο Κινέζος μαέστρος Yu Long με τις μουσικές εικόνες. Αυτό, σε κάθε περίπτωση βοηθά στη συγκεκριμενοποίηση του μηνύματος που θέλει να μεταδώσει ο εκάστοτε μαέστρος (Carolyn, 2012, σ. 37). Τέλος, ο μαέστρος μπορεί να επεξηγεί ή και να επισημαίνει τις απαραίτητες δυναμικές εντάσεις, αλλά και το ύφος και τον χαρακτήρα του έργου σύμφωνα με το στυλ του συνθέτη αλλά και της εκάστοτε εποχής.

Κεφάλαιο 3. Προεργασία του μαέστρου σε σχέση με τα επικοινωνιακά μέσα

Όλα τα παραπάνω επιτυγχάνονται, όταν το μυστικό επιτυχίας ενός καλού μαέστρου είναι η προετοιμασία ενός έργου πριν την πρόβα, δηλαδή η μελέτη τόσο του έργου όσο και του ίδιου του συνθέτη. Αρχικά, οφείλει να γνωρίζει την παρτιτούρα του έργου ως προς την μορφολογία, την αρμονία και τέλος την ενορχήστρωση. Έπειτα, η ιστορική αναζήτηση τόσο του έργου όσο και του συνθέτη σε σχέση με την περίοδο που το συνέθεσε, βοηθούν στο να προσδιοριστεί το ύφος και ο χαρακτήρας του έργου. Υπάρχουν αρκετοί παράγοντες που επηρεάζουν τη σχέση του ήχου της ορχήστρας με τον μαέστρο. Αυτοί μπορεί να σχετίζονται με τη σημειογραφία στην παρτιτούρα, αλλά και με τις διάφορες ερμηνείες ανάλυσής της από μουσικολόγους. Πάντα, βέβαια, υπάρχει μια λεπτή γραμμή που ξεχωρίζει τον ρόλο του μαέστρου από τον ρόλο του συνθέτη σε σχέση με την ερμηνεία. Ο Stravinsky υποστήριζε πως η μουσική ερμηνεία είναι ένα ηθικό ζήτημα, καθώς ο ερμηνευτής είναι ο μεσολαβητής της πληροφορίας του συνθέτη προς τον ακροατή (Schuldt-Jensen, 2015). Σε ορισμένες περιπτώσεις ο μαέστρος κάνει κάποιες ξεκάθαρες προσωπικές επιλογές ερμηνείας με αποτέλεσμα να έχουμε την «παλαιά» ερμηνεία του Boulez, παραδείγματος χάριν στην 5^η Συμφωνία του Beethoven. Το τέμπο είναι σε διπλάσιο χρόνο από ό,τι το ήθελε ο ίδιος ο Beethoven, όπως αναγράφεται στην παρτιτούρα. Βάσει αυτού, έχουν δημιουργηθεί και οι ερμηνευτικές έννοιες, όπως «ο Beethoven του Karajan», «ο Mozart του Böhm», κ.λπ. (Schuldt-Jensen, 2015).

Όσον αφορά την προετοιμασία του μαέστρου, ο μαέστρος Joshua Weilerstein επισήμανε ορισμένες από τις βασικές στρατηγικές προετοιμασίας ενός έργου. Εκείνες είναι που θα δημιουργηθούν ουσιαστικά από τα τεχνικά και εκφραστικά μέσα που θα επιλέξει ο κάθε μαέστρος. Μια τέτοια στρατηγική αφορά την ιστορική αναζήτηση του έργου και την αρμονική, μορφολογική και ενορχηστρωτική ανάλυσή του.

A. Ιστορική αναζήτηση

Μια ιστορική αναζήτηση περιλαμβάνει κατά βάση την χρονολογία που γράφτηκε και παρουσιάστηκε το έργο, καθώς και το ρεπερτόριο του συνθέτη την ίδια εποχή, ή και άλλες πιθανές επιρροές. Για παράδειγμα, η ημιτελής Συμφωνία του Schubert, με την οποία ασχολείται και η συγκεκριμένη μελέτη, γράφτηκε το 1822, χρονιά κατά την οποία ο Beethoven έγραφε την 9^η συμφωνία του. Ο μαέστρος πρέπει να προσδιορίσει το στυλ του συνθέτη και τον τρόπο που θέλει να αποτυπώσει την σημειογραφία της παρτιτούρας.

B. Αρμονική, μορφολογική και ενορχηστρωτική ανάλυση του έργου

Αφού ο μαέστρος αποκωδικοποιήσει την ιστορική αναδρομή συνεχίζει στην αρμονική, μορφολογική και ενορχηστρωτική ανάλυση του έργου. Ένα καλό παράδειγμα είναι η παραπάνω συμφωνία, η ημιτελής Συμφωνία του Schubert, η οποία ξεχωρίζει από τις μέχρι τότε συμφωνίες του Haydn, του Mozart και του Beethoven αρχικά για την τονικότητα της Σι ελάσσονα, και σίγουρα για την ενορχήστρωση και για την εισαγωγή της. Ενορχηστρωτική πρωτοτυπία είναι η εισαγωγή των τρομπονιών στο πρώτο μέρος καθώς μέχρι τότε τα τρομπόνια είχαν συμβολικό ρόλο και δεν χρησιμοποιήθηκαν με αυτόν τον τρόπο ούτε καν από τον Beethoven. Η εισαγωγή με τη μελωδική γραμμή των εγχόρδων και συγκεκριμένα των τσέλων και κοντραμπάσων είναι ξεχωριστή καθώς δεν υπάρχει αρμονία. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι επίσης και η εισαγωγή της 5^{ης} Συμφωνίας του Beethoven. Οι τόσες διαφορετικές εκτελέσεις όσον αφορά το τέμπο, τις ενδιάμεσες παύσεις και τις κορώνες των πρώτων 5 μέτρων όσον αφορά την άρθρωση και το ύψος καθιστούν τον ρόλο του μαέστρου ξεχωριστό.¹

Η μορφολογική ανάλυση είναι επίσης απαραίτητη για την πρόβα της ορχήστρας. Πρέπει να είναι ξεκάθαρη η δομή του έργου, αφού κατά τη διάρκεια της πρόβας ο μαέστρος πρέπει να καθοδηγεί με τις διορθώσεις του σε συγκεκριμένα σημεία. Από την άλλη πλευρά, η έννοια της διόρθωσης είναι διαφορετική από μαέστρο σε μαέστρο. Ο Andrian Boult άφηνε χωρίς κανένα άγχος να ακουστούν τα λάθη του πρώτου

¹ John Eliot Gardiner, Pierre Boulez, Leonard Bernstein, Paavo Järvi, Daniel Barenboim, Claudio Abbado

παιξίματος αφού πίστευε ότι οι επόμενες φορές θα είχαν λιγότερα λάθη, ενώ ο Bruno Walter επέμενε στη διόρθωση ενός λάθους και δεν συνέχιζε, μέχρι αυτό να εξαλειφθεί. Δεν πρόκειται για μια γνωστική πληροφορία διδασκαλίας, αλλά για μια εμπειρική και συνεχώς εξελισσόμενη διαδικασία (Naderi, 1985, σσ. 1-6). Όπως έχει πει σε συνέντευξή του ο μαέστρος Μιχάλης Οικονόμου:

«Παρακολουθώντας ένα νέο μαέστρο να διευθύνει, καταλαβαίνεις αμέσως τα πάντα, όχι μόνο για τις μουσικές του ικανότητες, αλλά κυρίως για τον ψυχισμό και τον χαρακτήρα του» (Τσατσαράγκου, 2022).

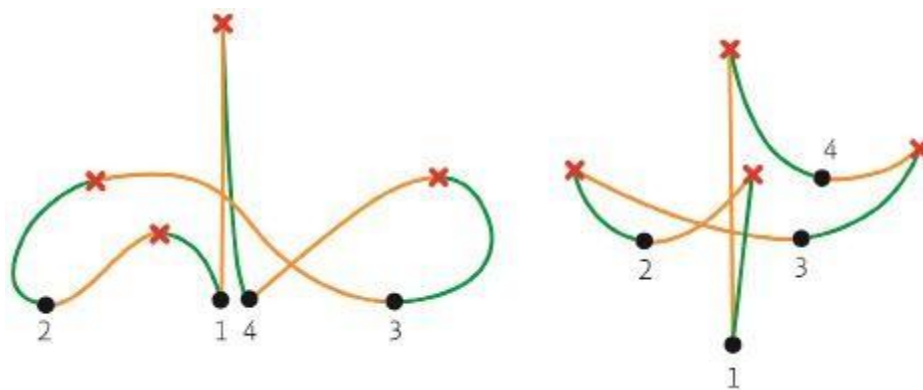
Αυτή η στρατηγική προεργασίας του μαέστρου βοηθάει στην ομαλή διεξαγωγή πρόβας και στη διαχείριση του χρόνου. Απαραίτητο στοιχείο για την διαχείριση χρόνου, κατά τη διάρκεια της πρόβας, είναι η στοχευμένη διόρθωση του συνόλου με την ανακοίνωση συγκεκριμένων μέτρων ή τμημάτων (πχ. Έκθεση, ανάπτυξη κ.α.) του έργου καθώς επιτυγχάνεται μια πιο άμεση και ξεκάθαρη μη λεκτική επικοινωνία. Ο μαέστρος είναι υπεύθυνος για την σωστή διαχείριση χρόνου της πρόβας και για την ορθή καθοδήγηση του συνόλου (Naderi, 1985, σ. 33). Συνεπώς κατά τη διάρκεια της πρόβας, ο μαέστρος είναι παράλληλα και δάσκαλος, καθώς έχει να διαχειριστεί την τάξη και τη συνύπαρξη ενός μεγάλου συνόλου ατόμων με διαφορετική εμπειρία και κουλτούρα και να διαχειριστεί και να αξιοποιήσει σωστά τον χρόνο πρόβας του χωρίς να κουράσει το μουσικό σύνολο.

3.1 Ερευνητικά ερωτήματα

Ερώτημα Α. Πώς ο μαέστρος επηρεάζει τον ήχο της ορχήστρας;

Αρχικά, αν γίνει αποδεκτό το γεγονός ότι η τέχνη της διεύθυνσης ορχήστρας είναι μια γλώσσα, τότε προκύπτει το συμπέρασμα πως ο πομπός (μαέστρος) δίνει συνεχείς πληροφορίες στον δέκτη (ορχήστρα) από τη στιγμή που βρίσκεται στο πόντιουμ^{viii} μέχρι και τη στιγμή του τέλους ενός έργου (Kenneth, 1997). Ο τρόπος μετάδοσης των πληροφοριών γίνεται με πολλούς και διαφορετικούς τρόπους. Το πιο γνωστό παράδειγμα ανήκει στον Leonard Bernstein, όταν αυτός διηύθυνε τη Συμφωνία Νο. 88 του Haydn χρησιμοποιώντας μόνο τις εκφράσεις προσώπου και την ανάσα του. Εκτός των άλλων, ο κάθε μαέστρος χαρακτηρίζεται από την δική του τεχνική, ερμηνεία, προσωπικότητα και ιστορία και αυτό είναι κάτι πολύ σπουδαίο για την μοναδικότητα των μαέστρων. Με γνώμονα τα παραπάνω, είναι πολύ εύλογη η ερώτηση «Πώς ο μαέστρος επηρεάζει τον ήχο της ορχήστρας;».

Ο τρόπος με τον οποίο οδηγεί τις μουσικές φράσεις, αλλά και ο τρόπος με τον οποίο αναπνέει, μπορεί να επηρεάσει τον ήχο. Πιο συγκεκριμένα, από τα πιο σημαντικά τεχνικά θέματα της διεύθυνσης είναι ο τρόπος εισόδου και εξόδου των οργάνων. Το γνωστό *Levare*^{ix} καθορίζει το ύφος και τον χαρακτήρα του έργου, το τέμπο καθώς και τη δυναμική (Rudolf, 1950). Στο έργο «*Egmont Overture, op. 84*» του Beethoven, ο Karajan επιλέγει ένα πιο κάθετο άξονα διεύθυνσης με ένα βροντερό *tutti*^x σε σχέση με τον Bernstein. Επιπρόσθετα, η επιλογή της μετρικής τεχνικής είναι αυτή που καθορίζει τον τρόπο μετάδοσης της πληροφορίας και κατά συνέπεια τον τρόπο επίδρασης του συνόλου.



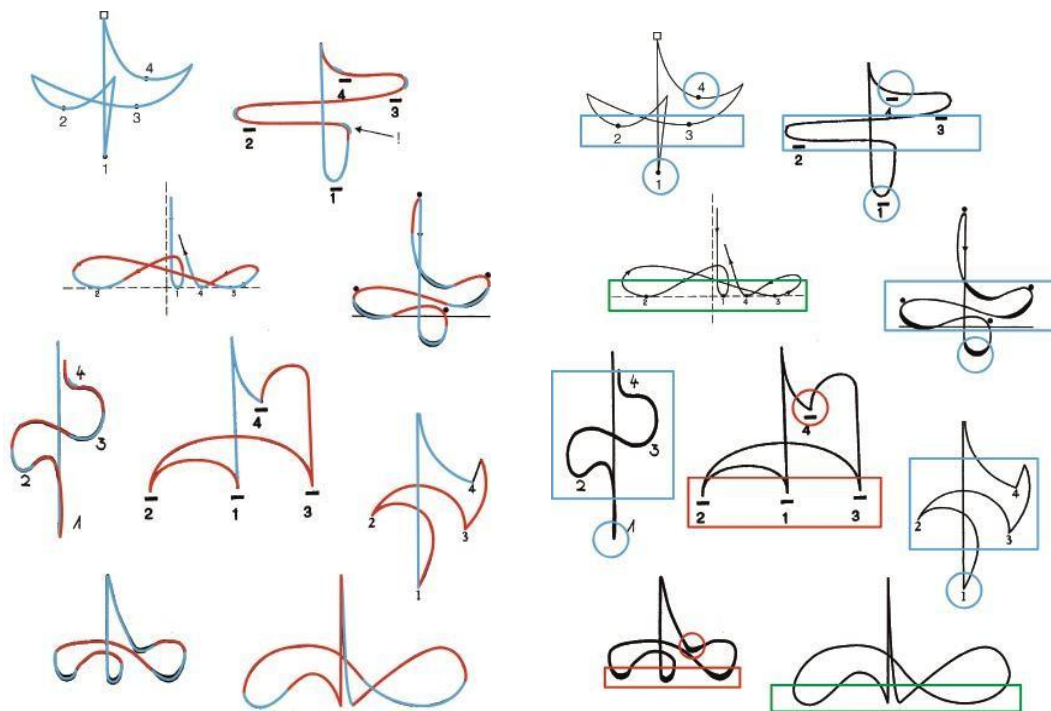
Εικόνα 1. Προοπτική του μαέστρου, δεξί χέρι (Schuldt-Jensen, 2015).

Στην Εικόνα 1 παρουσιάζονται οι φάσεις των δυο διαφορετικών μετρικών ενδείξεων.

Υπάρχουν συνολικά 4 φάσεις:

- Η κουκκίδα μετρικό σημείο του μετρικού παλμού
- Η κόκκινη «x» σήμανση, το σημείο καμπής
- Η πράσινη γραμμή τροχιάς μετά το σημείο μετρικού παλμού
- Η πορτοκαλί γραμμή τροχιάς πριν το σημείο μετρικού παλμού

Η διάταξη των τεσσάρων φάσεων στον άξονα διεύθυνσης είναι διαφορετική και αποδεικνύεται από το γεγονός πως ο μαέστρος είναι υπεύθυνος για την διαμόρφωση της τροχιάς αναπήδησης από το σημείο του παλμού και κατά συνέπεια για την ποιότητα του ήχου, όσον αφορά την διάρκεια και το ύψος, όπως αναφέρθηκε άλλωστε και στο προηγούμενο παράδειγμα των δυο μαέστρων στο έργο «Egmont».



Εικόνα 2. Επίπεδα των θέσεων των σημείων κτυπήματος (1, 2 ή 3 επίπεδα) (Schuldt-Jensen, 2015)

Όπως αναφέρεται στην έρευνα «*An analytical study of rehearsal techniques of three professional orchestra conductors*» (Naderi, 1985), όσο πιο απλή χειρονομία χρησιμοποιείται, τόσο καλύτερη ανταπόκριση έχει η ορχήστρα. Στην κινησιολογία περιλαμβάνεται τόσο η παραδοσιακή όσο και η ευφάνταστη κίνηση. Επιπρόσθετα, η έρευνα αυτή ανέδειξε ότι η «ιδανική τεχνική» σχετίζεται με μη μονότονη και μη υπερβολική κινησιολογία. Για την τελευταία, θα ήταν αρκετά ενδιαφέρον να παρατηρηθεί η αναφορά της μελέτης σε μια πιο ειδική έρευνα παρατήρησης της διεύθυνσης του Arturo Toscanini με τίτλο «*A study and Analysis of the Conducting Patterns of Arturo Toscanini as Demonstrated in Kinescope Films*» (Leyden, 1969). Η έρευνα αυτή πραγματεύεται την μη τυπικά κοινή κινησιολογία, όσον αφορά την διεύθυνση και πιο συγκεκριμένα αναζητά την εκφραστικότητα και ερμηνεία σε αυτή τη διαφορετικότητα του Toscanini.

Ερώτημα Β. Πως συμβάλει η λεκτική και η μη λεκτική επικοινωνία στη διαμόρφωση συγκεκριμένου ήχου ερμηνείας;

Όπως ειπώθηκε και παραπάνω, ο μαέστρος εκτός από την τεχνική του κινησιολογία, έχει τη δυνατότητα να επικοινωνήσει μέσω μη λεκτικών αλλά και λεκτικών τρόπων. Συνήθως, ένας νέος μαέστρος χρησιμοποιεί περισσότερο τη λεκτική επικοινωνία επειδή στερείται εμπειρίας και τεχνικής στην κίνηση. Ορισμένοι μαέστροι βασίζονται περισσότερο στην τεχνική της διεύθυνσης και χρησιμοποιούν μόνο λίγες λέξεις, ώστε να καταλάβει το σύνολο τι θέλουν να επικοινωνήσουν, ενώ υπάρχουν μαέστροι, οι οποίοι συνηθίζουν να επικοινωνούν λεκτικά και περιγραφικά, είτε παρουσιάζοντας την ιστορία και την ανάλυση του έργου, είτε περιγράφοντας τις τεχνικές που θέλουν να χρησιμοποιήσει μια ομάδα οργάνων ή ακόμη και μέσω μιας περιγραφής μιας μουσικής φράσης. Βέβαια, υπάρχουν και μαέστροι οι οποίοι προτιμούν να χρησιμοποιούν εξίσου και τις δύο μορφές επικοινωνίας.

Στα περισσότερα εγχειρίδια της διδασκαλίας της διεύθυνσης ορχήστρας γίνεται αναφορά στα διαφορετικά στυλ μετρικών μοτίβων (βλ. Εικόνα 2), αλλά δεν υπάρχει καμία αναφορά για τον τρόπο εκτέλεσής τους (για παράδειγμα αν η ταχύτητα των μετρικών παλμών πρέπει να είναι γρήγορη ή αργή με την χρήση της αντίστασης από τους διαφορετικούς μοχλούς του άνω σώματος του μαέστρου ή εάν και κατά πόσο παρουσιάζεται το ύφος της μουσικής στην κινησιολογία κ.α). Όπως αναφέρεται στην έρευνα του Erbes (1972) ο μαέστρος οδηγεί το μουσικό σύνολο τόσο τεχνικά όσο και ψυχολογικά από τον τρόπο που χρησιμοποιεί την χειρονομία του, το σώμα του και το πρόσωπό του, κινήσεις που τελικά επηρεάζουν την απόκριση όλων των μουσικών.

Πολύ χαρακτηριστικό παράδειγμα στα παραπάνω είναι η μελέτη «*An analytical study of rehearsal techniques of three professional orchestra conductors*» (Naderi, 1985), καθώς επεξηγείται η χρήση της «λεκτικής» και «οπτικής» επικοινωνίας, δηλαδή η χρήση των λεκτικών επικοινωνιακών μέσων που σχετίζονται με φράσεις ή προτροπές του μαέστρου και των μη λεκτικών επικοινωνιακών μέσων που σχετίζονται με την χειρονομία, την έκφραση του προσώπου, το σώμα κ.α. Στην έρευνα αυτή αξιολογήθηκε η τεχνική της διεύθυνσης τριών μαέστρων σύγχρονης μουσικής που διηύθυναν μια συμφωνική ορχήστρα των Η.Π.Α από έντεκα μουσικούς της

συγκεκριμένης ορχήστρας μέσω βιντεοσκοπημένων προβών. Στόχος της έρευνας ήταν η αξιολόγηση της αποτελεσματικότητας των μαέστρων μέσω τεσσάρων κριτηρίων στα οποία επικεντρώθηκε η ανάλυση:

1. Οπτική τεχνική που σχετίζεται με την εκφραστικότητα στην κίνηση και την μετρική ένδειξη
2. Λεκτική τεχνική, αναφορικά δηλαδή, με τη λακωνικότητα και τον τρόπο χρήσης της γλώσσας
3. Η διαχείριση του χρόνου των δυο παραπάνω κατά τη διάρκεια της πρόβας
4. Ο συμπεριφορικός χαρακτήρας του μαέστρου

Η αξιολόγηση έγινε με βάση 14 χαρακτηριστικά στοιχεία της πρόβας (το μουσικό σύνολο, το μέτρο, το ρυθμό, το τέμπο, τη δυναμική, την ισορροπία, την εκφραστικότητα, την φρασεολογία, τους τονισμούς, την άρθρωση, την ποιότητα κουρδίσματος και του τόνου, τους επιτονισμούς, την τεχνική ακρίβεια και το στυλ της σύνθεσης). Ως προς την εκφραστικότητα της οπτικής τεχνικής, αναλύθηκαν οκτώ χαρακτηριστικά του μετρικού παλμού βασιζόμενα στην μετρική ένδειξη (μήκος, ταχύτητα), ενώ στην λεκτική τεχνική χρησιμοποιούνται 22 λεκτικοί τύποι δηλώσεων της ομιλίας των μαέστρων (θετικές δηλώσεις, αρνητικές δηλώσεις κ.α.). Στον τρόπο χρήσης του χρόνου της πρόβας προτιμήθηκε η αξιοποίηση της εκτέλεσης της μουσικής, παρά η ανάλυσή της από τον μαέστρο.

Η τεχνική του μαέστρου που αφορά τη λεκτική επικοινωνία είναι εξίσου σημαντική, καθώς καθιστά μια σαφή και γρήγορη μετάδοση πληροφορίας. Είναι πολύ σημαντικό για έναν μαέστρο να ξέρει τι ακριβώς θα σχολιάσει την ώρα της πρόβας και με ποιον τρόπο. Βεβαίως και οι απόψεις δίστανται, καθώς δεν είναι λίγες οι φορές που η λαμβάνουσα πληροφορία μεταφράζεται υποκειμενικά από τον παραλήπτη. Αυτό συμβαίνει, διότι η καθαρότητα της πληροφορίας δεν γίνεται αντιληπτή, είτε λόγω άγνοιας του μαέστρου να την μεταδώσει είτε λόγω μη σωστής συνεργασίας μεταξύ μαέστρου και ορχήστρας. Ως προς το ζήτημα αυτό, ο μαέστρος Joshua Weilerstein ανέφερε τα παρακάτω λόγια στο πλαίσιο προβών του διεθνούς σεμιναρίου διεύθυνσης ορχήστρας στο μουσικό φεστιβάλ Καλαμάτας 2023:

«Όταν απευθύνεστε στους μουσικούς ορχήστρας πρέπει να έχετε στο μυαλό σας ότι η πληροφορία πρέπει να είναι κατανοητή από όλους. Αυτό θα γίνει αρχικά αν έχετε οπτική επαφή με όλους και η φωνή σας στέλνει την πληροφορία μέχρι και τον τελευταίο μουσικό. Επίσης, όταν θέλετε να κάνετε ένα σχόλιο για συγκεκριμένα μέτρα, είτε σε όλη την ορχήστρα, είτε σε συγκεκριμένη ομάδα, πρώτα αναφέρεστε στα όργανα που θέλετε, ας πούμε: «πρώτα βιολιά», έπειτα μετράτε φωναχτά τα μέτρα μέχρι να φτάσετε στο γράμμα της παρτιτούρας που θέλετε και στη συνέχεια κάνετε ό,τι σχόλιο κρίνετε απαραίτητο. Αυτό, γιατί είναι λειτουργικό, έτσι ώστε να έχετε την προσοχή της ορχήστρας, διότι αν τους λέτε κατευθείαν: «πέντε μέτρα πριν το γράμμα «Α» θέλω τα πρώτα βιολιά κ.λπ..», χάνετε χρόνο μέχρι η ορχήστρα να καταλάβει σε ποιο σημείο αναφέρεστε, καθώς επίσης και ποια ομάδα οργάνων αφορά το σχόλιό σας».

Η παραπάνω μελέτη (Naderi, 1985), κάνει αναφορά σε γρήγορα και άμεσα λεκτικά συνθηματικά που αφορούν τυχούσες μουσικές διορθώσεις, αλλά και σε θετικές και αρνητικές δηλώσεις των μαέστρων. Η θετική επιβράβευση δίνει ώθηση και ενθαρρύνει τους μουσικούς. Οι παρατηρητές που αξιολόγησαν τους μαέστρους της συγκεκριμένης έρευνας έκριναν αρνητικά τα σχόλια για τις υπερβολικές επεξηγήσεις, ερωτήσεις κ.α. Μια σχετική έρευνα που αφορά τις δηλώσεις του μαέστρου, αναδεικνύει ότι τις περισσότερες φορές, η συμπεριφορά του μαέστρου είναι πιο αυταρχική από έναν δάσκαλο σε σχολείο (Erbes, 1972).

Από την άλλη μεριά, ο Ervin Charles Lee (1975) χωρίζει σε δύο μεγάλες κατηγορίες, τις τεχνικές του μαέστρου που αναλύθηκαν. Μάλιστα, αναφέρει πως αυτές οι κατηγορίες αφορούν τη μακροπρόθεσμη λειτουργικότητά του, αλλά και τη βραχυπρόθεσμη. Στην πρώτη, ανήκει η ικανότητα του μαέστρου να συνεργάζεται αποτελεσματικά σε μια πρόβα και να επιλέγει ταλαντούχους μουσικούς. Σε αντίθεση με τις μακροπρόθεσμες ικανότητες του μαέστρου, στις βραχυπρόθεσμες συγκαταλέγονται συμπεριφορές που μπορούν να αλλάξουν άμεσα τις μουσικές λειτουργίες του συνόλου, όπως για παράδειγμα τον ηχητικό τονισμό σε μουσικό σύνολο ή το ύφος του τραγουδιού σε φωνητικό σύνολο. Στο σημείο αυτό είναι σημαντικό να αναφερθεί πως ο Erbes τονίζει την ύπαρξη παρανόησης μεταξύ της λεκτικής και της οπτικής τεχνικής του μαέστρου. Πιο συγκεκριμένα, η τεχνική των χεριών είναι εκεί για να ενισχύσει αλλά και για να αντικαταστήσει τη λεκτική επικοινωνία. Αυτό που είναι φανερό, μεταξύ ενός λειτουργικού και μη λειτουργικού μαέστρου, είναι πως ο μαέστρος μπορεί να έχει μια κακή τεχνική, αλλά αντίστοιχα καλή λεκτική επικοινωνία και το αντίθετο. Άρα, καμία από τις δύο τεχνικές δεν αποτελεί μοναδικό κριτήριο από μόνη της, όσον αφορά την αποτελεσματικότητα του μαέστρου. Τα επικοινωνιακά χαρακτηριστικά που έχει μια λειτουργική πρόβα είναι τα εξής: έναρξη και σταμάτημα μουσικής, παραγωγή περισσότερων ή λιγότερων ηχητικών εντάσεων, είσοδοι και έξοδοι οργάνων, επιβράδυνση ή επιτάχυνση της μουσικής και υποστήριξη μουσικής. Όπως αναφέρεται και στη μελέτη του Erbes (1972), αρκετές έρευνες καταλήγουν στο συμπέρασμα πως η πρόβα είναι αναγκαίο να έχει μια σχετικά κοινή δομή, για έναν λειτουργικό μαέστρο που να συνδυάζει όλες τις παραπάνω ενέργειές του, την κινησιολογία, την λεκτική επικοινωνία, τον τρόπο διαχείρισης του χρόνου και τη σειρά της πρόβας.

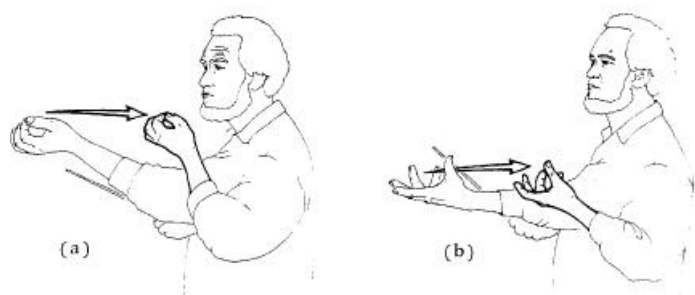
Ερώτημα Γ. Ποιο από τα σήματα και τη στάση του σώματος του μαέστρου επιδρά στην εκάστοτε ποιότητα του ήχου. Υπάρχει απόηχος;

Όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, ο ρόλος του μαέστρου εκτός των άλλων είναι η μετάδοση πληροφοριών στην κινησιολογία του. Οι Braem & Bräm στην μελέτη τους «*A Pilot Study of the Expressive Gestures Used by Classical Orchestra Conductors*» (2000) αναφέρουν ότι είναι σημαντικό ο μαέστρος να μην υποδεικνύει όλα τα μουσικά στοιχεία της παρτιτούρας διότι υπερβαίνει την αποτελεσματικότητά του. Τα στοιχεία αυτά συνήθως αφορούν το δεξί κυρίαρχο χέρι, ενώ το αριστερό, όπως αναφέρεται στα περισσότερα εγχειρίδια για αρχάριους, αφορά τις εκφραστικές πτυχές του έργου. Για παράδειγμα, οι είσοδοι/ έξοδοι, οι διαφορές στην ποιότητα ήχου, οι δυναμικές εντάσεις, η άρθρωση αλλά και πολλά άλλα μουσικά στοιχεία αναδεικνύονται από το αριστερό χέρι χωρίς αυτό ωστόσο να είναι απόλυτο. Ο τρόπος μετάδοσης πληροφοριών από τον μαέστρο γίνεται από συγκεκριμένους «μοχλούς» του σώματός του προς το μουσικό σύνολο. Για παράδειγμα, οι εκφράσεις του προσώπου, η οπτική επαφή, η στάση του σώματος, οι ώμοι, ο βραχίονας, ο καρπός και τα δάχτυλα, αποτελούν διαφορετικούς τρόπους χρήσης της μετάδοσης πληροφοριών και έχουν συγκεκριμένο ρόλο. Η οπτική επαφή, λ.χ., εκτός του συντονισμού του συνόλου είναι σημαντική και για τον καθορισμό του ύφους της μουσικής. Η στάση του σώματος παραπέμπει στην γενική εικόνα του μαέστρου, οπότε σε περίπτωση που ο μαέστρος φέρει μπροστά τον κορμό του, τότε φέρνει μια φορτισμένη ηχητική ένταση. Οι ώμοι, με την σειρά τους, μπορούν να χρησιμοποιηθούν για την χρήση ενός forte. Μία από τις πολλές χρήσεις του καρπού και του βραχίονα είναι το «*legato*», αλλά και γενικά η άρθρωση, προσδίδει μουσικό χαρακτήρα, ενώ η χρήση των δαχτύλων μπορεί να καθοδηγεί φράσεις οργάνων ή ακόμη και να τονίζει τη μουσική υφή του έργου.

A) Δάχτυλα-Καρπός- Βραχίονας - Πρόσωπο

Ανάλογα με το ηχητικό αποτέλεσμα που επιθυμεί ο μαέστρος, υπάρχει μια λίστα χειρονομιών που μπορεί να επιλέξει. Αυτό εξαρτάται από πολλούς παράγοντες, όπως το ύφος του έργου, η ενορχήστρωση, οι είσοδοι των οργάνων, η αρμονία, τα σχόλια του συνθέτη κ.α. Για παράδειγμα, στη μελέτη των Braem & Bräm (2000), περιγράφονται κάποιες χαρακτηριστικές χειρονομίες του μαέστρου σε συνδυασμό με αντίστοιχες περιπτώσεις στις οποίες αυτές μπορούν να χρησιμοποιηθούν (βλ. Εικόνα 3).

Η φόρμα των δακτύλων είναι από τους παράγοντες που καθορίζουν την ποιότητα του ήχου. Στην περίπτωση της Εικόνας 3.a, μιλάμε για έναν λεπτό και οξύ ήχο από ξύλινα πνευστά ή ένα *rianiissimo* το οποίο επιθυμεί ο μαέστρος να εκμαιεύσει από το σύνολο, ενώ στην 3.b πρόκειται για έναν βαθύ και ηχηρό ήχο πιθανώς από χάλκινα ή τσέλα ή ακόμη και ένα μεγαλοπρεπές δυναμικό *forte*. Η κάθε λεπτομέρεια των δακτύλων αντιστοιχεί στην πρόθεση του μαέστρου να μεταφέρει μια συγκεκριμένη έννοια. Μάλιστα, το 1654 John Bulwer, μαθητής του Francis Bacon, ήταν ο πρώτος συγγραφέας που κυκλοφόρησε το πρώτο αγγλικό εγχειρίδιο με θέμα τις ανθρώπινες χειρονομίες, αρχικά ως φυσική ανάγκη επικοινωνίας και έπειτα σε σχέση με την τέχνη. Ως αποτέλεσμα ήταν η ανάλυση 64 χειρονομιών των χεριών και 25 των δακτύλων (Wollock, 2022).



Εικόνα 3. Τραβώντας ένα αντικείμενο, a) λεπτός ήχος b) γεμάτος ήχος. (Emmorey & Lane, 2000).

Ο σκοπός της χρήσης των παραπάνω «μοχλών» επικοινωνίας εξαρτάται όπως προαναφέραμε, από τον μαέστρο, ο οποίος κρίνει απαραίτητη τη χρήση ή τη μη χρήση αυτών. Μάλιστα, δεν είναι λίγες οι αναφορές σε συγκεκριμένες προτάσεις από μαέστρους, όσον αφορά τη χρήση των «μοχλών» κατά τη διεύθυνση. Ο Herbert A. Karpicke, Jr. (1987), στην μελέτη του κάνει αναφορά στα λόγια του Berlioz:

«Ο βραχίονας δεν πρέπει να συμμετέχει στις σύντομες συμπληρωματικές χειρονομίες που σηματοδοτούν τις υποδιαιρέσεις του μέτρου· αυτές εκτελούνται μόνο από τον καρπό». (Herbert A. & Karpicke, Jr ., 1987, σ. 5).

Με αυτή την δήλωση είναι ξεκάθαρη η πρόταση του Berlioz όσον αφορά το ρόλο του καρπού ως βασικού μοχλού στη χρήση της μπαγκέτας. Πράγματι, δεν είναι λίγοι οι δάσκαλοι διεύθυνσης ορχήστρας που τονίζουν τη χρήση της μπαγκέτας, καθώς αν αυτή δεν αποτελεί την αίσθηση της φυσικής συνέχειας του χεριού, υπάρχει μεγάλος κίνδυνος ο καρπός να δίνει άλλες εντολές διεύθυνσης και να προκύψει σύγχυση μοχλών αλλά και σύγχυση στη μετρική ένδειξη.

Ακόμη, ο Herbert κάνει αναφορά στα λόγια του Strauss σε σχέση με τη χρήση του αριστερού χεριού μόνο σε συγκεκριμένες περιπτώσεις:

« Το αριστερό χέρι δεν έχει καμία σχέση με τη διεύθυνση. Η κατάλληλη θέση του είναι στην τσέπη του σακακιού από την οποία πρέπει να βγαίνει μόνο για να συγκρατήσει ή να κάνει κάποια μικρή χειρονομία» (Herbert A. Karpicke, Jr ., 1987, p. 5).

Για στοιχεία όπως η άρθρωση «*legato*» φαίνεται ότι και οι τρεις αυτοί μοχλοί (δάχτυλα, χέρι, καρπός) είναι εξίσου ωφέλιμοι ανάλογα με τη στιγμή που επιλέγονται να χρησιμοποιηθούν. Στη διδασκαλία της διεύθυνσης ορχήστρας οι ενδείξεις «*legato*» και «*staccato*» πραγματοποιούνται με τον τρόπο χρήσης του καρπού. Για το πρώτο, ο καρπός είναι υπεύθυνος να είναι τόσο χαλαρός, ώστε η μπαγκέτα να είναι η φυσική προέκταση του χεριού και αντίστοιχα το χέρι να μπορεί να διαγράψει από την πιο μικρή ως την πιο μεγάλη πορεία με ή χωρίς αντίσταση στον βραχίονα, ανάλογα με το αν αναφέρεται σε «*espressivo legato*», ενώ για το δεύτερο, ο καρπός είναι ο μεσολαβητής των μικρών συσπάσεων που καταλήγουν στη μύτη της μπαγκέτας, με κινητήρια δύναμη τον ώμο. Ειδικά για το «*staccato*» όπως αναφέρεται στο εγχειρίδιο «*The grammar of conducting*» (Rudolf, 1950), υπάρχουν δύο είδη: Το «*ανάλαφρο staccato*» που χαρακτηρίζεται από μια πιο στατική κίνηση, χωρίς τη χρήση του καρπού ή κάποια αναπήδηση και το «*γεμάτο staccato*» με χρήση του καρπού και μια ζωνρή αναπήδηση.

Για τα παραπάνω υπάρχουν διαφορετικές διδακτικές προσεγγίσεις τις οποίες ο κάθε

μαέστρος χρησιμοποιεί. Μπορεί λόγω χάρη, ο μαέστρος να επιλέξει μια στοχευμένα ζωγραφισμένη κίνηση «*legato*» μόνο με ένα δάχτυλο, δείχνοντας ακριβώς τη μελωδική γραμμή κίνησης. Αυτό μπορεί να αφορά μια μελωδική γραμμή των πρώτων βιολιών μέχρι και των φωνητικών ομάδων των χορωδών. Μεταξύ άλλων, αυτή η τεχνική έχει χρησιμοποιηθεί από τον μαέστρο Μ. Οικονόμου στο έργο «*Lacrimosa, Requiem Mozart*» (Εconoμου, 2023). Μάλιστα, ο ίδιος, σε ένα από τα σεμινάρια διεύθυνσης ορχήστρας, είχε αναφέρει πως ειδικά για το μέρος των σοπράνο στο συγκεκριμένο έργο, η χρήση του υπερυψωμένου τρεμάμενου δαχτύλου ή τρεμάμενης γροθιάς είναι αποτελεσματική, ιδιαίτερα όσον αφορά την ηχητική ποιότητα των υψηλών περιοχών και την κορύφωση αυτών.

Όπως αναφέρεται και στην παραπάνω μελέτη, (Herbert A. Karpicke, Jr., 1987), από το εγχειρίδιο (Green, 1969) «*The modern conductor*», το «*legato*» έχει συνδεθεί υποσυνείδητα με μεγάλες ηχηρές σε ένταση, forte κινήσεις, ενώ όπως αναφέρει και η συγγραφέας είναι σύνηθες να χρησιμοποιούνται αντίστοιχα μεγάλες και ανοιχτές κινήσεις σε πολύ απαλά piano, στα οποία, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, «*η υφή του τόνου μπορεί να είναι τόσο λεπτή όσο ένα λεπτό μεταξωτό πέπλο*». Στην αντίθετη τεχνικά άρθρωση «*staccato*», ο Rudolf (1950) στο εγχειρίδιο «*The grammar of conducting*», κάνει αναφορά στην αλληλεξάρτηση μεταξύ της ταχύτητας με την οποία ο μαέστρος χρησιμοποιεί στην μετρική του ένδειξη και της δυναμικής έντασης. Πιο συγκεκριμένα, περιγράφει πως αν η ταχύτητα είναι αργή, τότε το αποτέλεσμα θα είναι ένα απαλό «*staccato*», ενώ στην περίπτωση που υπάρχει αντίσταση στην κίνηση ή ακόμη και γρήγορη ταχύτητα, η αποτύπωση του ήχου θα είναι έντονα δυνατή.

Αναφορικά με τις εκφράσεις του προσώπου, διάφοροι ερευνητές όπως οι Russell και οι Fernandez-Dols, Knapp και Druckman, τονίζουν τη σημαντικότητά τους για την ανθρώπινη επικοινωνία συναισθημάτων (Carolyn, 2012). Στην πειραματική έρευνα της Rhonda J. Vieth Fuelberth «*The Effect of Left-Hand Conducting Gesture on Inappropriate Vocal Tension in Individual Singers*» (2003, σ. 62-70), η έκφραση του προσώπου στην φωνητική διεύθυνση ήταν τόσο σημαντική που οι συμμετέχοντες τραγουδιστές ανέφεραν ότι η ουδέτερη έκφραση του μαέστρου τους προκαλούσε άγχος ερμηνείας.

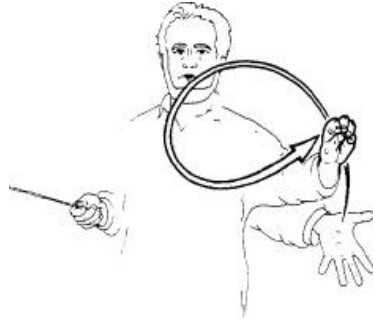
Σχετικά με αυτό οι Russell και Fernandez-Dols αναφέρουν:

«Το πρόσωπο είναι το κλειδί για την κατανόηση του συναισθήματος και το συναίσθημα είναι το κλειδί για την κατανόηση» (Carolyn, 2012, σ. 76).

Ο μαέστρος Fernando Royatos αναφέρει αντίστοιχα πάνω σε αυτό:

«Μια συνειδητή ή ασυνείδητη κίνηση του σώματος που γίνεται κυρίως με το κεφάλι ή το πρόσωπο μαθαίνεται ή σωματοποιείται και χρησιμεύει ως πρωταρχικό επικοινωνιακό εργαλείο, εξαρτώμενο ή ανεξάρτητο από τη λεκτική γλώσσα. Μαθαίνεται επίσης, είτε ταυτόχρονα είτε εναλλασσόμενα με αυτό και τροποποιείται από το υπόβαθρο προετοιμασίας (χαμόγελα, μια χειρονομία νεύματος, ένα τικ, κ.λπ.)» (Carolyn, 2012, σ. 59-60).

Αντίστοιχα, η οπτική επαφή του μαέστρου με το σύνολο είναι ένας σημαντικός παράγοντας επιρροής του μουσικού συνόλου. Ο Robin May στο σύγγραμμά του, *«Behind the Baton»* (1981), θέτει το ερώτημα του εάν η οπτική επαφή κατά τη διάρκεια του παιξίματος είναι ισχυρότερη από την αίσθηση του ρυθμού στον μαέστρο. Προέκταση αυτού είναι η ιστορία που αναφέρεται στην μελέτη του τότε μαέστρου της Ορχήστρας της Φιλαδέλφειας, Leopold Stokowski, (Carolyn, 2012), ο οποίος κατά τη διάρκεια μιας συναυλίας άλλαξε ξαφνικά και σκόπιμα το τέμπο, ώστε να βεβαιωθεί πως όλοι οι παίκτες τον παρακολουθούσαν.



Εικόνα 4. Τρόπος κλεισίματος της μουσικής, τέλος παιζίματος. (Braem & Bräm, 2000).

Ένας πολύ σημαντικός παράγοντας του ύφους της ηχητικής απόδοσης που ο εκάστοτε μαέστρος θέλει να επιφέρει, είναι ο τρόπος χρήσης των διαφόρων μοχλών όσον αφορά το «κλείσιμο» των οργάνων (βλ. Εικόνα 4). Συγκεκριμένα στην παρούσα έρευνα υπάρχει το ερώτημα ύπαρξης «απόηχου». Η έννοια αυτή θα μπορούσε να οριστεί ως η προέκταση των παλμικών ταλαντώσεων του παραγόμενου ήχου που αποτυπώνεται στον περιβάλλοντα χώρο. Αυτή, εξαρτάται από τον τρόπο μετάδοσης της συγκεκριμένης πληροφορίας από τον μαέστρο. Συγκεκριμένα, στο εγχειρίδιο «*Basic Techniques of Conducting Kenneth H. Phillips*» (Kenneth, 1997), η παραπάνω πληροφορία χαρακτηρίζεται πολύ εύστοχα από τον τρόπο χρήσης του «*rebound*», δηλαδή του τρόπου αναπήδησης μεταξύ των σημείων των μετρικών παλμών. Σε ορισμένες περιπτώσεις το τέλος ενός έργου με παύσεις υποδεικνύει την ηχηρότητα που θέλει να αναδείξει ο συνθέτης. Έτσι, ο συγγραφέας συμβουλεύει τους μαθητευόμενους μαέστρους πως σε μέτρο 3/4 με τελική παύση του τρίτου χρόνου θα ήταν πιο λειτουργικό, αν η αναπήδηση γίνει μετά την παύση, ως κλείσιμο στο ισχυρό μέρος του μέτρου των φωνών, με στόχο ένα πιο ηχηρό αποτέλεσμα.

Παρομοίως, στην έρευνα «*A Pilot Study of the Expressive Gestures Used by Classical Orchestra Conductors*» (Braem & Bräm, 2000) οι συγγραφείς τονίζουν:

«Ο τρόπος κλεισίματος του χεριού στο πιάσιμο του σχήματος χεριού υποδεικνύει με μεγαλύτερη ακρίβεια το πώς πρέπει να τελειώνει η μουσική: μια απότομη διακοπή με μια γρήγορη κίνηση, ένας ήχος πεθαίνει αργά, αν τα δάχτυλα κλείνουν διαδοχικά, ενώ το χέρι απομακρύνεται από το οπτικό πεδίο».

Το ίδιο ισχύει και για την προεναρκτήρια κίνηση ενός έργου γεγονός το οποίο, εκτός από την χειρονομία του μαέστρου, σηματοδοτείται και με την βοήθεια της εισπνοής του. Στο εγχειρίδιο διεύθυνσης που σημειώθηκε παραπάνω, (Kenneth H., 1997) υπογραμμίζεται πως όσο πιο εκφραστική είναι η ένδειξη του συνθέτη για το έργο, τόσο πιο εκφραστική πρέπει να είναι και η χειρονομία που θα σημάνει την έναρξή του. Επομένως, οι μοχλοί πρέπει να φέρουν την ενέργεια που απαιτείται χωρίς όμως να υπάρχει κάποια ένταση ή σφίξιμο που θα δυσκολέψει την εισπνοή των μουσικών και θα φέρει δυσκαμψία στην προετοιμασία τους.

Αυτό που είναι απαραίτητο να γνωρίζει ο μαέστρος, είναι το ποιους μοχλούς πρέπει να χρησιμοποιήσει για την κάθε ομάδα οργάνων μέσα στην ορχήστρα. Στο παράδειγμα του παραπάνω εγχειριδίου του M. Rudolf (1950), τα έγχορδα χρειάζονται μια εκφραστική χειρονομία «*legato*» με τη χρήση του καρπού, σε αντίθεση με τα χάλκινα, τα οποία χρειάζονται περισσότερο τη μετρική ένδειξη του βραχίονα.

Επομένως, είναι σημαντική η επιλογή της θέσης του χεριού, καθώς καθορίζει την ηχητική αποτύπωση στον περιβάλλοντα χώρο. Ορισμένοι μαέστροι επιλέγουν να δώσουν έμφαση σε ένα συγκεκριμένο σημείο με τον καρπό, ενώ άλλοι με τα δάχτυλα ή το σώμα τους. Συνοψίζοντας και συνδέοντας όλα τα παραπάνω, ο μαέστρος μπορεί να επηρεάσει καταλυτικά την ποιότητα του ήχου όσον αφορά την άρθρωση (*legato*, *staccato* κ.α.), τις διαβαθμίσεις των δυναμικών εντάσεων (*forte*, *piano* κ.α.), το ύφος φράσεων ή εισόδων και το τέλος αυτών, αλλά και την υφή του ήχου των οργάνων. Κάθε περίπτωση έχει τα δικά της σήματα, όπως, για παράδειγμα, η άρθρωση επιτυγχάνεται με τη μορφή των δαχτύλων ή ολόκληρη την κίνηση των χεριών, οι δυναμικές εντάσεις μπορεί να αποδοθούν ανάλογα με την απόσταση που διανύουν τα χέρια στον νοητό χώρο διεύθυνσης με τη χρήση του βραχίονα, οι φράσεις με την κίνηση του καρπού και των δαχτύλων, το ύφος και ο χαρακτήρας του έργου με την εκφραστικότητα του προσώπου ή του βλέμματος.

Κεφάλαιο 4 : Πειραματική έρευνα και μεθοδολογία

4.1 Γενικός σχεδιασμός πειράματος έρευνας

Η πειραματική διερεύνηση των ερωτημάτων που διατυπώθηκαν προηγουμένως βασίστηκε σε πραγματικές συνθήκες πρόβας συμφωνικής ορχήστρας στο πλαίσιο του 5^{ου} διεθνούς σεμιναρίου και διαγωνισμού διεύθυνσης ορχήστρας σε συνεργασία με την «Φιλαρμόνια Ορχήστρα Αθηνών». Οι ενεργοί συμμετέχοντες του σεμιναρίου ήταν 13 μαέστροι, ερασιτέχνες και επαγγελματίες. Τα συμφωνικά έργα που επιλέχθηκαν από τον μαέστρο και διοργανωτή του σεμιναρίου, Μιχάλη Οικονόμου ήταν τα εξής: Beethoven-Egmont Overture Op.84, Schubert Symphony No.8, Tchaikovsky Symphony No.5. Σε αυτά τα τρία έργα, διερευνήθηκαν μόνο τα πρώτα μέρη των συμφωνιών. Συνεπώς, η συγκεκριμένη έρευνα εξετάζει τα επικοινωνιακά μέσα έξι διαφορετικών περιπτώσεων διεύθυνσης ορχήστρας, καθώς επίσης για κάθε ένα από τα τρία έργα αξιολογούνται δύο διαφορετικοί μαέστροι. Αυτό που είναι αρκετά σημαντικό να γίνει κατανοητό, είναι η σπουδαιότητα του πλαισίου των πραγματικών συνθηκών πρόβας με τη συμφωνική ορχήστρα, καθώς ο πραγματικός χρόνος αλληλεπίδρασης μεταξύ του μαέστρου και του μουσικού συνόλου κατά τη διάρκεια της πρόβας σε συνδυασμό με την καθημερινή επαφή των μουσικών ορχήστρας με τους μαέστρους βοηθά στην υλοποίηση της καθαρότητας της αξιολόγησης του τρόπου επικοινωνίας του μαέστρου με το μουσικό σύνολο. Η παραπάνω κατανόηση πυροδοτήθηκε από ορισμένα διαδραστικά πειράματα του Μ. Οικονόμου στο πλαίσιο του 7^{ου} Πανελληνίου Σεμιναρίου Διεύθυνσης Ορχήστρας σε συνεργασία με την ορχήστρα του Δήμου Αθηναίων. Τα διαδραστικά πειράματα εξυπηρετούν, τόσο τον ηχητικό πειραματισμό σε σχέση με τα επικοινωνιακά μέσα του μαέστρου, όσο και την καθαρότητα του τρόπου αλληλεπίδρασης του μαέστρου με το μουσικό σύνολο. Ένα από αυτά υλοποιήθηκε κατά την εκτέλεση ενός επαναλαμβανόμενου τμήματος του έργου, με τη χρήση διαφορετικών θέσεων των χεριών αλλά και του σώματος σε προεναρκτήριες κινήσεις κατά τη διάρκεια προβών με δύο πιάνο. Ένα άλλο, εξίσου, σημαντικό πείραμα είναι το «*τυφλό σύστημα*», κατά το οποίο ο μαέστρος καλείται να διευθύνει τα δύο πιάνο, με τους πιανίστες να έχουν κλειστά μάτια.

Ως επακόλουθο των παραπάνω, κρίθηκε απαραίτητος ένας συστηματικός σχεδιασμός του τρόπου αξιολόγησης των επικοινωνιακών μέσων του μαέστρου με το μουσικό σύνολο. Για το σκοπό αυτό, δομήθηκαν κατάλληλα ερωτηματολόγια προκειμένου να

γίνει αξιολόγηση των επικοινωνιακών μέσων των μαέστρων από τους μουσικούς της ορχήστρας, αλλά και από τους ίδιους τους μαέστρους. Τα ερωτηματολόγια της πρωτογενούς αυτής εμπειρικής μελέτης δομήθηκαν από ερωτήσεις αντίστοιχων πειραματικών ερευνών (Naderi, 1985· Karpicke, 1987· Nakra, 2000), βασισμένα σε συγκεκριμένα κριτήρια αξιολόγησης που μελετήθηκαν από την βιβλιογραφία αλλά και από εγχειρίδια διεύθυνσης ορχήστρας, (Rudolf, 1950· Kenneth, 1997· Green, 1969) καθώς και από αντίστοιχες μελέτες, (Emmorey & Lane, 2000· Tebyani, 2023· Ervin, 1975). Σημαντικό ρόλο στη δημιουργία των ερωτηματολογίων αποτέλεσε η αρμονική ανάλυση των τριών έργων που εκτελέστηκαν στο σεμινάριο, καθώς και η προσωπική παρατήρηση διαφορετικών βιντεοσκοπημένων συναυλιών γνωστών μαέστρων στα εξεταζόμενα έργα. Πιο συγκεκριμένα, δημιουργήθηκαν τρία διαφορετικά ερωτηματολόγια για το κάθε έργο στα ελληνικά, για τους μουσικούς της ορχήστρας και τρία αντίστοιχα ερωτηματολόγια στα αγγλικά, για τους διαγωνιζόμενους μαέστρους. Η σύνταξη των ερωτηματολογίων βασίστηκε αρχικά στις γενικές ερωτήσεις της έρευνας και επιπρόσθετα σε κάποιες πιο ειδικές. Οι πρώτες, εκτός των δημογραφικών στοιχείων, αφορούν την γενική εικόνα του μαέστρου όσον αφορά την μετρική του ένδειξη, τη λεκτική του επικοινωνία, την ικανότητά του να μεταφέρει τη σημειογραφία του συνθέτη κ.α. Οι ειδικές ερωτήσεις επικεντρώνονται σε συγκεκριμένα τμήματα και μέτρα του έργου και σχετίζονται με τη χρήση της οπτικής επαφής του μαέστρου με το σύνολο, της αναπνοής του, την επιρροή της έκφρασης του προσώπου του, την καθοδήγησή του σε συγκεκριμένες φράσεις, τον τρόπο εισόδου και εξόδου οργάνων κ.α. Οι γενικές ερωτήσεις είναι κοινές και για τα τρία έργα, ενώ οι ειδικές ερωτήσεις διαφοροποιούνται από έργο σε έργο, καθώς πρόκειται για τρία διαφορετικά έργα διαφορετικών συνθετών. Τα ερωτηματολόγια αυτά χορηγήθηκαν στους συμμετέχοντες στην αρχή του σεμιναρίου, όπου έλαβε χώρα η συγκεκριμένη έρευνα.

Η διαδικασία της αξιολόγησης των έξι μαέστρων που διηύθυναν τα πρώτα μέρη των Συμφωνιών, (Schubert, 1822) (Tchaikovsky, 1888), αλλά και του έργου «*Egmont Overture*» (Beethoven, 1810), ήταν ανοιχτή μέχρι και την τελευταία μέρα του σεμιναρίου. Το γεγονός αυτό διευκόλυνε την παρατήρηση των συμμετεχόντων μέσα από την καθημερινή τριβή και την αλληλεπίδραση σε πραγματικό χρόνο. Στις ενότητες που ακολουθούν παρουσιάζονται αναλυτικά τα στάδια της μεθοδολογίας της μελέτης, ξεκινώντας με την παράθεση των ερωτήσεων των τριών ερωτηματολογίων.

4.2 Ερωτηματολόγια

Tchaikovsky Symphony n.5:

1. Φύλο
2. Επίπεδο εκπαίδευσης
3. Ηλικία
4. Όργανο και θέση στην ορχήστρα
5. Σε τι βαθμό η μετρική ένδειξη του μαέστρου επηρεάζει την σταθερότητα της ερμηνείας;
6. Πώς θα χαρακτηρίζατε τη λεκτική τεχνική του μαέστρου (περιγραφικός λόγος/τραγούδι) όσον αφορά την κατανόηση και τη διόρθωση του ήχου μέσα στο έργο;
7. Κατά πόσο ο μαέστρος καθοδήγησε την προετοιμασία της έναρξης των κλαρινέτων στο Allegro με γνώμονα την αναπνοή του για επιθυμητό ήχο;
8. Βαθμολογείτε κατά πόσο ο μαέστρος έφερε εις πέρας την σημειογραφία του συνθέτη όσον αφορά την άρθρωση στα πρώτα μέχρι και πριν το γράμμα C στο allegro con anima.
9. Πώς θα χαρακτηρίζατε την είσοδο με τα pizzicato στο μέτρο 152
 - α) απότομη, β) ασταθής, γ) μέτρια, δ) καλά προετοιμασμένη
10. Molto più tranquillo γράμμα «H»: Κατά πόσο εξυπηρετεί η έκφραση του προσώπου του μαέστρου στην αλλαγή ατμόσφαιρας και ανάδειξης της φράσης.
11. Πώς θα χαρακτηρίζατε την καθοδήγηση του μαέστρου στο stringendo (μέτρο 188)
 - α) ασταθής μετρικά, β) με πίεση, γ) λάθος συντονισμός,
 - δ) σωστός συντονισμός, ε) πολύ καλή
12. Κατά πόσο θεωρείτε πως η τοποθέτηση των χεριών στο κλείσιμο επηρεάζει την ύπαρξη του απόηχου;

Schubert symphony No 8.:

1. Φύλο
2. Επίπεδο εκπαίδευσης
3. Ηλικία
4. Όργανο και θέση στην ορχήστρα
5. Σε τι βαθμό η μετρική ένδειξη του μαέστρου επηρεάζει την σταθερότητα της ερμηνείας;
6. Πώς θα χαρακτηρίζατε την λεκτική τεχνική του μαέστρου (περιγραφικός λόγος/τραγουδι) όσον αφορά την κατανόηση και διόρθωση του ήχου μέσα στο έργο;
7. Ήταν σημαντική η οπτική σας επαφή με τον μαέστρο στην προεναρκτήρια κίνηση;
8. Κατά πόσο η μετρική ένδειξη του Μαέστρου επηρεάζει την έκφραση και τις δυναμικές του έργου;
9. Κατά πόσο η ένδειξη της έκφρασης του προσώπου στην προεναρκτήρια κίνηση (Levare) καθοδηγεί το ύφος και τον ήχο της έναρξης;
10. Πόσο έντονες υφολογικά είναι οι εναλλαγές μεταξύ fz και p στο πρώτο μέρος της συμφωνίας;
11. Κατά πόσο διαφοροποιείται η ποιότητα των fz στην επανάληψη που υπάρχει στο πρώτο μέρος;
12. Πώς αποτυπώνεται το κλείσιμο του τρέμολο;
α) με απόηχο, β) απότομα, γ) με τονισμό, δ) τίποτα από τα παραπάνω
13. Πώς θα θέλατε να δείτε το αριστερό χέρι να οδηγεί τις φράσεις από το μέτρο 85-93 (C) στην πτώση;
α) με έντονες κινήσεις, β) με κυκλικές κινήσεις, γ) με απλές κινήσεις,
δ) τίποτα από τα παραπάνω
14. Πώς θεωρείτε πως ο μαέστρος οδήγησε το crescendo από το μέτρο 122 – 146;

- α) με μεγάλη αντίσταση, β) με δραματικότητα, γ) με επιβλητικότητα,
δ) δεν ήταν ξεκάθαρο
15. Υπάρχει διαφοροποίηση στον χαρακτήρα των εναλλαγών σχετικά με τις δυναμικές ff και p στα μέτρα 146-170;
16. Στο μέρος D (μέτρο 170-194) το ύφος ήταν:
- α) επιβλητικό, β) θριαμβευτικό, γ) δραματικό, δ) δεν ήταν ξεκάθαρο
17. Κατά πόσο διαφέρει η έκθεση και η επανέκθεση του πρώτου μέρους ως προς το ύφος;
18. Βαθμολογείτε το κλείσιμο του πρώτου μέρους.
- α) με απόηχο, β) ομαλό, γ) με διακριτικό κλείσιμο

Beethoven - Egmont Overture, op. 84:

1. Φύλο
2. Επίπεδο εκπαίδευσης
3. Ηλικία
4. Όργανο και θέση στην ορχήστρα
5. Βαθμολογείτε την προσπάθεια του μαέστρου να αποδώσει περιγραφικά το μουσικό γεγονός.
α) ανεπαρκής β) ουδέτερη γ) επαρκής δ) απόλυτα επαρκής
6. Οι δυναμικές και η ερμηνεία του μαέστρου καθοδηγήθηκαν ξεκάθαρα από:
α) τη θέση και τη στάση του σώματος β) το rebound των χεριών
γ) τις εκφράσεις του προσώπου δ) τα δάχτυλα (ανοιχτά/ κλειστά/μπουνιά).
7. Σε τι βαθμό ο μαέστρος ανέδειξε τη συνθετική επιθυμία του Beethoven;

8. Σε τι βαθμό η μετρική ένδειξη του μαέστρου επηρεάζει την σταθερότητα της ερμηνείας;
9. Πώς θα χαρακτηρίζατε την λεκτική τεχνική του μαέστρου (περιγραφικός λόγος/τραγουδι) όσον αφορά την κατανόηση και διόρθωση του ήχου μέσα στο έργο;
10. Πόσο σας επηρεάζει η έκφραση του προσώπου κατά τη διάρκεια της προεναρκτήριας κίνησης (levare);
11. Πώς θα χαρακτηρίζατε τον ήχο που προκύπτει από την προεναρκτήρια κίνηση (Levare) και το forte των πρώτων μέτρων;
 - α) βαρύγδουπο, β) γεμάτο, γ) με ένταση, δ) με στόμφο
12. Ποια ποιότητα θα λέγατε ότι έχει το ff στο μέτρο 9;
 - α) βαρύγδουπο, β) γεμάτο, γ) με ένταση, δ) με στόμφο
13. Πόσο καλά λειτούργησε η κινησιολογία και η στάση του σώματος στο Allegro ώστε να αποδοθεί η ερμηνεία των πρώτων 33 μέτρων που οδηγούν στο ff;
14. Κατά πόσο διαφορετικές είναι οι ερωτοπανταντήσεις εγχόρδων και πνευστών στο γράμμα Β, μέτρο 82;
15. Στο μέτρο 278 πώς σας φάνηκε το κλείσιμο της κορώνας;
 - α) αιωρούμενο, β) δραματικό, γ) απότομο
16. Κατά πόσο οι ενδείξεις του χεριού ήταν η καθοδήγησή σας από τον μαέστρο, στην προετοιμασία για το ff στα μέτρα του Allegro con brio;
17. Κατά πόσο σας επηρεάζει η ένδειξη της έκφρασης του προσώπου και η τοποθέτηση των χεριών στον άξονα του σώματος του μαέστρου τον ήχο στα μέτρα 307-312 στο γράμμα «Η»;
18. Πώς θα χαρακτηρίζατε το κλείσιμο του έργου;
 - α) θριαμβευτικό, β) απότομο, γ) με απόηχο, δ) δε γνωρίζω
19. Κατά πόσο θεωρείτε ότι η τοποθέτηση των χεριών στο κλείσιμο επηρεάζει την ύπαρξη του απόηχου;
20. Κατά πόσο θεωρείτε ότι λειτούργησε ο συντονισμός στα τελευταία μέτρα πριν το κλείσιμο;

4.3 Στάδια Μεθοδολογίας

Η παρούσα έρευνα υλοποιήθηκε σύμφωνα με τα παρακάτω στάδια:

- Μουσικολογική ανάλυση έργων
- Παρατήρηση άλλων μαέστρων στα εξεταζόμενα έργα
- Ανασκόπηση βιβλιογραφίας
- Διατύπωση ερευνητικών ερωτημάτων
- Κατασκευή ερωτηματολογίων βάσει των μουσικών έργων και της βιβλιογραφίας

4.3.1 Μουσικολογική ανάλυση έργων

Σκοπός της ανάλυσης των τριών έργων ήταν να προσδιοριστούν και να διερευνηθούν τα ερευνητικά ερωτήματα της παρούσας μελέτης μέσα από το πρίσμα ενός μαέστρου για την προετοιμασία και τη μελέτη των έργων. Η προσέγγιση αυτή βοήθησε στη διαμόρφωση της μεθόδου, ώστε να διευκρινιστούν οι ανάγκες του κάθε συμφωνικού έργου ξεχωριστά. Συνεπώς, τόσο οι γενικές όσο οι ειδικές ερωτήσεις των ερωτηματολογίων βασίστηκαν σε στοιχεία όπως: το μουσικό περιεχόμενο, η ενορχήστρωση, η εκφραστική ερμηνεία του έργου, το ύφος της σύνθεσης, η άρθρωση των οργάνων, η μουσική σημειογραφία του συνθέτη, οι εκάστοτε δυναμικές εντάσεις, η αρμονική και μορφολογική ανάλυση κ.α. Όλα τα παραπάνω στοιχεία είναι απαραίτητα να είναι κατανοητά από τον ερευνητή, καθώς στόχος του είναι να μελετήσει τον τρόπο με τον οποίο ο μαέστρος μεταδίδει αυτές τις πληροφορίες, μέσω του τρόπου επικοινωνίας του με το μουσικό σύνολο. Περισσότερο στοχευμένες και λεπτομερείς αναλύσεις για όλα τα παραπάνω παρατίθενται στο Κεφάλαιο 5.

4.3.2 Παρατήρηση άλλων μαέστρων στα εξεταζόμενα έργα

Η επιστημονική έρευνα απαιτεί συνεχή παρατήρηση και αξιολόγηση για την εξέλιξη και τη βελτίωσή της. Έτσι, και η διερεύνηση του τρόπου επικοινωνίας του μαέστρου με την ορχήστρα απαιτεί διαρκή και εκτεταμένη παρακολούθηση. Παρά το γεγονός πως ο μαέστρος διαθέτει μια ιδιαίτερη τεχνοτροπία ως προς τα μέσα επικοινωνίας που χρησιμοποιεί, (αφού, αντίθετα από ένα μουσικό όργανο, οι κινήσεις του δεν παράγουν άμεσα το ηχητικό αποτέλεσμα), είναι εφικτό να μελετηθεί. Η μελέτη αυτή είναι μια διαδικασία που συνεχώς εξελίσσεται και αναπτύσσεται, μιας και τέχνες ανήκουν στον κλάδο της επιστήμης, όπως άλλωστε και ο ίδιος ο κλάδος της διεύθυνσης ορχήστρας. Όπως έχει πει και ο Paul Valery, Γάλλος ποιητής, «*Ένα πραγματικό έργο τέχνης δεν τελειώνει ποτέ.*» (Παπαθανασίου, 2008-2024), γεγονός που δηλώνει ξεκάθαρα την επιστημονική πρόοδο που ακολουθεί πλέον και η ίδια η τέχνη σε διεθνές επίπεδο.

Ένα πλήθος διαφορετικών προσεγγίσεων χαρακτηρίζει τις μελέτες που έχουν γίνει για την μετάφραση της γλώσσας επικοινωνίας του μαέστρου μέσα σε ένα μουσικό σύνολο. (Parton & Edwards, 2009· Ervin, 1975). Μια από τις πιο διαδεδομένες μεθόδους παρατήρησης είναι μέσω βιντεοσκοπημένων προβών ή συναυλιών καθώς και σεμιναρίων διεύθυνσης ορχήστρας/χορωδίας. Με αυτή τη μέθοδο είναι δυνατή η άμεση οπτική και ηχητική παρατήρηση διαφορετικών κινησιολογικά και ερμηνευτικά μεθόδων στα ίδια έργα, με διαφορετικούς κάθε φορά μαέστρους.

Ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα συγκριτικής ανάλυσης βιντεοσκοπημένων συναυλιών είναι αυτό της διεύθυνσης του έργου «*Egmont Overture*» του Beethoven. Η βιντεοσκοπημένη συναυλία του Leonard Bernstein με την «*Vienna Philharmonic*» στο συγκεκριμένο έργο διαφέρει κατά πολύ σε σχέση με αυτή του Herbert von Karajan με την «*Berlin Philharmonic Orchestra*». Ο πρώτος, έχει τα χέρια κεντραρισμένα σε γροθιές και η προεναρκτήρια κίνηση περιλαμβάνει έναν χρόνο πριν. Κατά τη διάρκεια εισόδου της ορχήστρας με την νότα *Phi tutti*, ο Bernstein χρησιμοποιεί κάποιες μικρές κάθετες μετρικές υποδιαίρεσεις των χεριών μέχρι να καταλήξει στο *decrescendo* με κίνηση από κάτω και προς τα έξω σε πάνω και προς τα μέσα. Τέλος, αποφασίζει να κλείσει την κορόνα για να δώσει την «ανάσα» για την επόμενη είσοδο των εγχόρδων. Αντίθετα, ο Karajan, με χαμηλά και σταθερά χέρια, οδηγεί το *decrescendo* ξεκινώντας από την θέση «κάτω και μπροστά» στον άξονα της διεύθυνσης και σχηματίζει μια πορεία των χεριών προς τα μέσα πλησιάζοντας τα χέρια στον κορμό του. Στην διεύθυνση αυτή του Karajan δεν υπάρχει «κλείσιμο» στην κορόνα, δίνοντας έτσι κατευθείαν την επόμενη είσοδο για τα βιολιά. Οι κινήσεις του είναι σταθερές και κάθετες, ενώ, αντιθέτως, ο Bernstein χρησιμοποιεί πιο ελεύθερα τον χώρο, έχοντας μια πιο στρογγυλή κίνηση.

Παρόμοιες αναλύσεις βιντεοσκοπημένων συναυλιών, σε συνδυασμό με τις αναλύσεις των έργων, συνέβαλαν σε στοχευμένη διατύπωση των ερευνητικών ερωτημάτων και ανάλογη βελτιστοποίηση της μεθόδου διερεύνησης. Είναι σημαντικό να αναφερθεί το ότι για τη συγκεκριμένη έρευνα κρίθηκε αναγκαία η εξονυχιστική μελέτη της κατά το στάδιο αυτό, έτσι ώστε να προσδιοριστούν και να αναλυθούν όλοι οι πιθανοί τρόποι διεύθυνσης και ερμηνείας που θα χρησιμοποιούσαν οι συμμετέχοντες μαέστροι στο

«5^ο διεθνές σεμινάριο διεύθυνσης ορχήστρας» και επιπρόσθετα, να συνταχθούν, όσο το δυνατόν πιο στοχευμένα ερωτηματολόγια, τα οποία να μεταφέρουν αντικειμενική κρίση για τον κάθε μαέστρο, αποφεύγοντας ταυτόχρονα οποιαδήποτε επικριτική διάθεση.

4.3.3 Ανασκόπηση βιβλιογραφίας

Ξεκινώντας με τις βιβλιογραφικές πηγές, σημαντικό ρόλο έπαιξαν τα διάφορα εκπαιδευτικά βιβλία διεύθυνσης ορχήστρας, όπως για παράδειγμα το «*The Grammar of Conducting*» (Rudolf, 1950). Ο βασικός σκοπός της χρήσης αυτών των βιβλίων ήταν να διευκρινιστούν όλες οι λεπτομέρειες όσον αφορά τις βασικές τεχνικές ενέργειες του μαέστρου, όπως είναι για παράδειγμα, οι διαφορετικές μέθοδοι που χρησιμοποιούνται για την μέτρηση του παλμού (beat), η διαφορά ποιότητας ήχου ανάλογα με τη θέση των χεριών και του σώματος, η άρθρωση, οι δυναμικές κ.α. (Schuldt-Jensen, 2015).

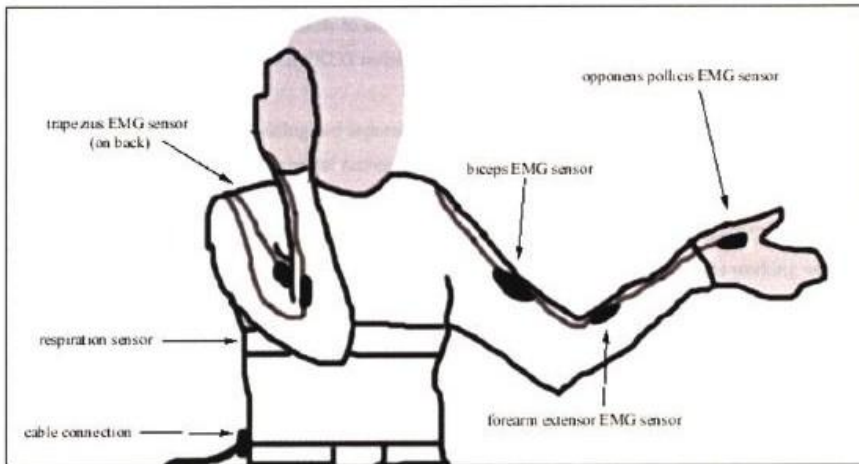
Στη συνέχεια, αφού βρέθηκαν όλα αυτά τα στοιχεία από διαφορετικά εκπαιδευτικά βιβλία διεύθυνσης ορχήστρας κρίθηκε απαραίτητο να συνδυαστούν με πηγές, οι οποίες μελετούν τον τρόπο με τον οποίο αυτές οι χειρονομίες μεταφράζονται από το μουσικό σύνολο. Μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα μελέτη προς την κατεύθυνση αυτή περιγράφεται στο «*A Pilot Study of the Expressive Gestures Used by Classical Orchestra Conductors*» (Braem & Bräm, 2000). Ο αναλυτικά μελετημένος κώδικας του μαέστρου από ειδικούς ερευνητές της νοηματικής γλώσσας έρχεται και συγκρίνεται με γλωσσολογικά και κοινωνικά κριτήρια επικοινωνίας στην καθημερινή ζωή. Πρόκειται για κάτι που δίνει μια ρεαλιστική οπτική για τις «τυχαίες» και «μη κατανοητές» κινήσεις του μαέστρου, καθώς επίσης αποτελεί και την απτή απόδειξη πως υπάρχει ένας σαφής συσχετισμός με τη νοηματική, αλλά και με τα κοινωνικά μη γλωσσικά μέσα (χαρακτηριστικό παράδειγμα ως προς αυτό είναι και ο τρόπος με τον οποίο γνέφει ένας άνθρωπος καταφατικά). Έτσι, υπάρχει μια λίστα βασικών χειρονομιών για κάθε εντολή, τις οποίες ο εκάστοτε μαέστρος μπορεί και οφείλει να μεταφέρει στο μουσικό σύνολο. Για παράδειγμα, ο τρόπος κλεισίματος ενός παραγόμενου ήχου έχει κωδικοποιηθεί σε συγκεκριμένες χειρονομίες (β. Κεφάλαιο 3.Α).

Η αμέσως επόμενη βιβλιογραφική πηγή είχε σκοπό να συνδέσει τις οπτικές αυτές πληροφορίες του μαέστρου με τον τρόπο αντίληψης και κωδικοποίησης αυτών των πληροφοριών από την ορχήστρα. Το πείραμα «*Maluma Takete*» (Schuldt-Jensen, 2015) βασίζεται και αναλύει πιο πρακτικά θέματα που έχουν να κάνουν με την αποκωδικοποίηση της πληροφορίας σύμφωνα με την ικανότητα του εγκεφάλου να αντιλαμβάνεται τα οπτικά και ηχητικά ερεθίσματα.

Μετά από αυτές τις βασικές αρχές της τέχνης αυτής, σειρά έχουν οι πειραματικές έρευνες που αναφέρονται στον μαέστρο. Μια από αυτές συνοψίζεται στη μελέτη «*An analytical study of rehearsal techniques of three professional orchestra conductors*» (Naderi, 1985), η οποία επικεντρώνεται στον τρόπο κατά τον οποίο ο μαέστρος λειτουργεί στην πρόβα με την ορχήστρα, αναλύοντας τα εργαλεία που διαθέτει. Πιο συγκεκριμένα, γίνεται ένας γενικός διαχωρισμός όσον αφορά την «*Οπτική τεχνική*», τη «*Λεκτική τεχνική*», τη «*Γενική συμπεριφορά*» και τον «*Τρόπο διαχείρισης του χρόνου της πρόβας*». Όλα τα παραπάνω συνιστούν κριτήρια αξιολόγησης τριών μαέστρων από τους μουσικούς της ορχήστρας μέσω συγκεκριμένων ερωτηματολογίων. Κάποιες από αυτές τις ερωτήσεις χρησιμοποιήθηκαν ως υπόδειγμα για την κατασκευή των ερωτηματολογίων της παρούσας μελέτης (βλ. επόμενη ενότητα).

Μια από τις πιο διαδεδομένες έρευνες που μελέτησε τις μεταβολές σε βασικές φυσιολογικές λειτουργίες του μαέστρου κατά την ώρα της διεύθυνσης ήταν αυτή του ψυχίατρου και καθηγητή εγκληματολογικής ψυχιατρικής Gerhart Harrer στις αρχές της δεκαετίας του 1970. Η τετραμελής αυτή μελέτη βασίστηκε στον μαέστρο Herbert von Karajan (Gerhart, 1975) και στον μαθητή του και όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται σε αυτήν, τότε ήταν και η πρώτη φορά κατά την οποία χρησιμοποιήθηκαν αισθητήρες σε μαέστρους (Nakra, 2000). Η διαδικασία περιλάμβανε την ακρόαση του έργου «*Leonore Overture*» του Beethoven, την πρώτη φορά χωρίς τη χρήση ηρεμιστικού φαρμάκου και τη δεύτερη με τη χρήση ηρεμιστικού. Έτσι λοιπόν, με τη λήψη ηλεκτροκαρδιογραφήματος (EKG), και τη μέτρηση της αναπνοής και της γαλβανικής απόκρισης του δέρματος (GSR), κάποιες από τις μετρήσεις αυτές, σε συγκεκριμένα σημεία των έργων, έδειξαν να διαφέρουν μεταξύ των δυο πειραματικών συνθηκών (με και χωρίς ηρεμιστικό). Όμως, ο Karajan και ο μαθητής του δήλωσαν ότι δεν αντιλήφθηκαν καμία διαφορά στην εμπειρία της ακρόασης του έργου, γεγονός που υποδηλώνει πως η εσωτερική εμπειρία τους στο άκουσμα των έργων είναι αρκετά πιο ισχυρή από την φυσική τους απόκριση. Μια προέκταση της μελέτης αυτής ήταν, όταν ο Harrer μέτρησε την αναπνοή, τη θερμοκρασία και το ηλεκτροκαρδιογράφημα του Karajan σε δυο διαφορετικές δραστηριότητες: στο να διευθύνει τη Φιλαρμονική του Βερολίνου και στην οδήγηση ενός αεροπλάνου.

Τα αποτελέσματα έδειξαν πως οι καρδιακοί του παλμοί και όλες οι μετρήσεις ήταν σχεδόν οι διπλάσιες όταν διηύθυνε την ορχήστρα, αφού κατά την διεύθυνση ο καρδιακός παλμός αυξάνεται λόγω της εσωτερικής αντίδρασης και επιθυμίας του ατόμου και όχι λόγω της αντίδρασης σε εξωτερικά ερεθίσματα. Βέβαια, η πρώτη έρευνα που σχετίζεται με την αναγνώριση εκφραστικών και ερμηνευτικών στοιχείων στην κινησιολογία του μαέστρου βασίστηκε στην ιδέα που περιγράφεται το 1966 στο «*Inside the Conductor's Jacket*» της Rosalind Picard, καθηγήτριας των Media Arts, (Nakra, 2000), η οποία εξελίχθηκε και υλοποιήθηκε από την μαθήτριά της, Teresa Marrin Nakra. Η υλοποίηση της ιδέας της Picard, οδήγησε στην κατασκευή ενός μπουφάν με αισθητήρες μέτρησης, το οποίο φορούσε ο μαέστρος κατά την ώρα της διεύθυνσης. Η συγκεκριμένη έρευνα αξιοποίησε τις πλέον προηγμένες για την εποχή τεχνολογικές και υπολογιστικές μεθόδους, έτσι ώστε να συγκεντρωθούν και να αναλυθούν δεδομένα από έξι επαγγελματίες και ερασιτέχνες μαέστρους, κατά τη διάρκεια προβών, αλλά και συναυλιών. Η Nakra σχεδίασε μετά από αρκετές δοκιμές το μπουφάν του μαέστρου, το οποίο και περιλάμβανε συγκεκριμένους αισθητήρες για την καταγραφή της κίνησης των μυών, της αναπνοής, του καρδιακού ρυθμού, της γαλβανικής απόκρισης του δέρματος, καθώς και τη θερμοκρασία του σώματος. Οι αισθητήρες αυτοί ήταν τοποθετημένοι σε όλο το σώμα του μαέστρου (καρπούς, χέρια, πόδια κ.λ.π.) και είχαν σκοπό να μετρήσουν την δραστηριότητα του μαέστρου στο χώρο, μέσω των δεδομένων που κατέγραφε ένας υπολογιστής. Παρά τις πρακτικές δυσκολίες της κατασκευής αυτής, το πείραμα ανέδειξε αδιαμφισβήτητα τη δύναμη της χειρονομίας ως μέσο μετάδοσης πληροφορίας μεταξύ έμπειρων και μη μαέστρων. Η συγγραφέας, επηρεασμένη από την τότε τελευταία τεχνολογική εφεύρεση του «*Digital Baton*», ήθελε να εξελίξει αυτή την καινοτομία με γνώμονα την εκφραστική μουσική ερμηνεία.



Εικόνα 5. Η τελική φόρμα για το σακάκι του μαέστρου (Nakra, 2000)

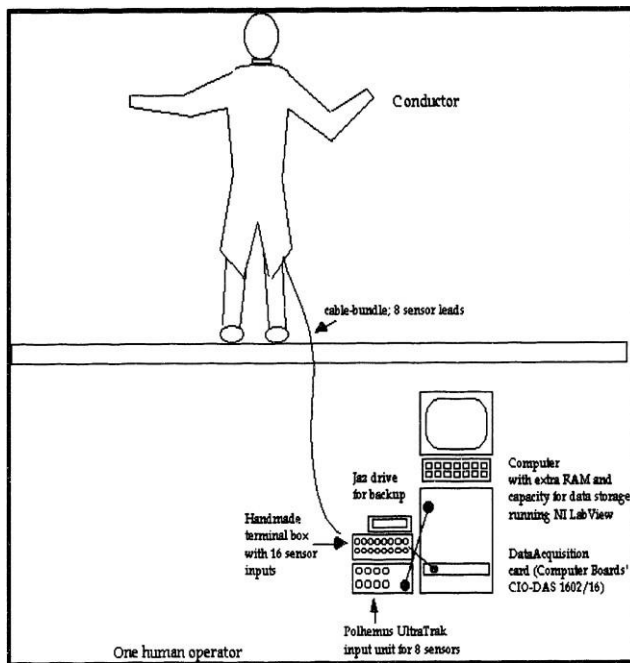


Figure 12. Data Acquisition Architecture for the Conductor's Jacket¹⁶

Εικόνα 6. Συλλογή δεδομένων μέσω τεχνολογικών μέσων από το σακάκι του μαέστρου (Nakra, 2000)

4.3.4 Κατασκευή ερωτηματολογίων της έρευνας

Ο λόγος για τον οποίο επιλέχθηκε η μέθοδος των ερωτηματολογίων στην παρούσα μελέτη, σχετίζεται με την επιλογή να προσεγγιστούν τα ερωτήματα μέσα από μια ψυχολογική και εμπειρική σκοπιά. Όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, τα ερωτηματολόγια ήταν απαραίτητο να είναι βασισμένα στα συγκεκριμένα έργα του διεθνούς σεμιναρίου διεύθυνσης ορχήστρας. Η προσέγγιση των ερωτήσεων έχει ως βάση την ερμηνευτική λειτουργία του κάθε μαέστρου. Οι ερωτήσεις κατασκευάστηκαν βάσει όλων των πιθανών περιπτώσεων διεύθυνσης, καθώς έπρεπε να προσαρμοστούν σε συγκεκριμένους μαέστρους που γνωστοποιήθηκαν κατόπιν της δημιουργίας των ερωτηματολογίων.

Οι ερωτήσεις χωρίστηκαν σε δυο κατηγορίες: στις γενικές και στις ειδικές. Στις γενικές ανήκουν όσες αφορούν τα στοιχεία εκείνα του μαέστρου που έχουν σχέση με την συνολική του εικόνα κατά τη διάρκεια της πρόβας όλης της εβδομάδας. Τα στοιχεία αυτά αφορούν την μετρική του ένδειξη, την λεκτική επικοινωνία, την ύπαρξη του απόηχου και τις εκφραστικές λειτουργίες του προσώπου. Αντίθετα, οι ειδικές ερωτήσεις στοχεύουν σε συγκεκριμένα σημεία του έργου και αφορούν την ποιότητα του ήχου, την άρθρωση συγκεκριμένων μέτρων, τον χαρακτήρα, την καθοδήγηση του μαέστρου κ.α. Η ποσοτικοποίηση των απαντήσεων σε κάποιες ερωτήσεις βασίστηκε στην κλίμακα Likert.

Ο διαχωρισμός των παρατηρητών, μουσικοί ορχήστρας και μαέστροι, κρίθηκε απαραίτητος καθώς, οι ανάγκες των μουσικών ορχήστρας διαφέρουν από αυτές των μαέστρων, αφού οι πρώτοι καλούνται με την παρουσία τους να ανταποκριθούν άμεσα στην επικοινωνία του μαέστρου, ενώ οι δεύτεροι καλούνται να παρατηρήσουν παθητικά αυτή την επικοινωνία υπό την οπτική του επαγγέλματός τους. Η κρίση των τελευταίων είναι εξίσου σημαντική τόσο για τους ίδιους τους παρατηρητές, αφού είναι σε θέση να αποκωδικοποιήσουν μια διαφορετική εκδοχή μετάδοσης πληροφοριών από τον μαέστρο στο μουσικό σύνολο, όσο και για το ίδιο το πείραμα, καθώς η οπτική ενός εκπαιδευόμενου ή επαγγελματία μαέστρου προσδίδει περισσότερες πληροφορίες για τις ανάγκες του εκάστοτε έργου και εν τέλει την αποτελεσματικότητα του μαέστρου κατά τη διάρκεια της πρόβας.

Η συγκεκριμένη έρευνα υλοποιήθηκε σε διακριτές φάσεις. Αρχικά, η προετοιμασία και ανάλυση που έγινε για συγκεκριμένα έργα διήρκεσε περίπου τρεις μήνες σε συνδυασμό με τη διαδικασία της επιλογής των τελικών ερωτήσεων και τη δημιουργία των τελικών ερωτηματολογίων. Επιπρόσθετα, για τη σωστή δομή των ερωτήσεων αλλά και την ουσιαστική νοηματοδότηση αυτών, δημιουργήθηκαν έξι δοκιμαστικά ερωτηματολόγια, τα οποία βασίστηκαν στην ανατροφοδότηση ορισμένων μουσικών ορχήστρας, αλλά και μαέστρων. Συνεπώς, δομήθηκαν από γενικές στις πιο ειδικές ερωτήσεις του «υποθετικού μαέστρου». Ο όρος «υποθετικός μαέστρος» χρησιμοποιήθηκε γιατί κατά τη φάση σύνταξης των ερωτηματολογίων δεν ήταν ακόμη γνωστό ποιοι μαέστροι θα διηύθυναν τα ανάλογα μέρη των έργων, καθώς η τελική επιλογή τους έγινε κατά τη διάρκεια του σεμιναρίου και συγκεκριμένα μια μέρα πριν την τελική συναυλία.

4.3.4.1 Αξιοποίηση παλαιότερων ερευνών για την δημιουργία των ερωτηματολογίων

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, η δομή των ερωτηματολογίων βασίστηκε σε ήδη υπάρχουσες μελέτες που εξετάζουν τον τρόπο επιρροής του μουσικού συνόλου από τον μαέστρο. Για παράδειγμα, στην έρευνα «*An analytical study of rehearsal techniques of three professional orchestra conductors*» (Naderi, 1985), το ερωτηματολόγιο που χρησιμοποιήθηκε αποτελούνταν από επτά γενικές και 14 ειδικές ερωτήσεις, κατηγοριοποιημένες σε υποενότητες. Στην κάθε ερώτηση υπάρχουν τέσσερα κριτήρια αξιολόγησης. Πιο συγκεκριμένα, οι υποενότητες αφορούν: 1) το πόσο καλά λειτουργεί το μουσικό σύνολο, 2) τη μετρική ένδειξη του μαέστρου, 3) την επιτάχυνση ή την επιβράδυνση του ρυθμού, 4) τη γενική εικόνα του ρυθμού, 5) τις δυναμικές εντάσεις, 6) την ηχητική ισορροπία μεταξύ των οργάνων, 7) την εκφραστικότητα στην ερμηνεία, 8) την ανάδειξη της φρασεολογίας, 9) τους τονισμούς που χρειάζεται να αναδειχθούν, 10) την άρθρωση της μουσικής του legato και staccato, 11) την ηχητική υφή του έργου, 12) το σωστό κούρδισμα του μουσικού συνόλου, 13) τη τεχνική ακρίβεια και 14) το μουσικό περιεχόμενο του έργου. Οι παραπάνω υποενότητες αξιολογούνται υπό το πρίσμα συγκεκριμένων κριτηρίων: α) της οπτικής τεχνικής του μαέστρου, δηλαδή το τι δείχνει ο μαέστρος, β) της απόκρισης του μουσικού συνόλου στην οπτική τεχνική του μαέστρου, δηλαδή στην ανατροφοδότηση του μουσικού συνόλου σε σχέση με το τι δείχνει ο μαέστρος, γ) στη λεκτική τεχνική του μαέστρου, δηλαδή στα στοιχεία της λεκτικής επικοινωνίας που χρησιμοποιεί και δ)

στην απόκριση του μουσικού συνόλου στη λεκτική τεχνική του μαέστρου, δηλαδή στην ανατροφοδότηση του μουσικού συνόλου στην λεκτική επικοινωνία του μαέστρου.

Παρόμοια κριτήρια αξιολόγησης αναφέρονται στην έρευνα «*Inside the Conductors Jacket*» (Nakra, 2000). Συγκεκριμένα, τα 14 κριτήρια αφορούν: τη χρήση του αριστερού χεριού όσον αφορά την εκφραστική ερμηνεία του έργου, την ακινησία του αριστερού χεριού πριν την προετοιμασία της εισόδου των οργάνων, τη σχέση μεταξύ των δυναμικών εντάσεων του έργου με τη σωματική πίεση των μυών του μαέστρου, το φαινόμενο της προετοιμασίας μουσικών πληροφοριών στην παρτιτούρα πριν αυτά συμβούν, τη μείωση της χρήσης επαναλαμβανόμενων χειρονομιών σε τμήματα που δεν χρησιμοποιούν καινούργιες πληροφορίες, την ελάττωση άσκοπων χειρονομιών, την καθαρότητα των σημάτων του μαέστρου, τη διαφορετική χρήση των μοχλών διεύθυνσης του σώματος του μαέστρου, την υποδιαίρεση του μετρικού παλμού για την ανάδειξη της μουσικής ερμηνείας, την υψηλή μέτρηση της «γαλβανικής απόκρισης του δέρματος» πριν από κάθε προεναρκτήρια κίνηση, την εμπειρία του κάθε μαέστρου όσον αφορά την διακύμανση της «γαλβανικής απόκρισης του δέρματος» και τέλος την θερμοκρασία του σώματος.

Μια διαφορετική προσέγγιση των κριτηρίων αξιολόγησης της επιρροής του μαέστρου αναφέρεται στην έρευνα «*Development of an instrument to assess conducting gesture and validation of its use in orchestral performance*» (Karpicke, 1987). Η δημιουργία ενός εργαλείου αξιολόγησης συγκεκριμένων αποκρίσεων του μαέστρου έγινε με τη βοήθεια τεσσάρων εμπειρών παρατηρητών οι οποίοι μελέτησαν βιντεοσκοπήσεις 20 διαφορετικών μαέστρων που διηύθυναν το ίδιο έργο με την ίδια ορχήστρα. Στόχος της συγκεκριμένης έρευνας ήταν ο εντοπισμός κριτηρίων για τον διαχωρισμό μεταξύ των «καλών» και «κακών» μαέστρων. Τα κριτήρια αξιολόγησης που ανέδειξε η μελέτη αυτή σχετίζονται με δέκα χαρακτηριστικές χειρονομίες του μαέστρου: 1) την έναρξη παραγωγής ήχου, 2) το τέλος παραγωγής ήχου, 3) τη σήμανση για περισσότερη παραγωγή ήχου, 4) τη σήμανση για λιγότερη παραγωγή ήχου, 5) την άρθρωση, 6) την είσοδο οργάνων 7) την έξοδο οργάνων, 8) την επιβράδυνση του ρυθμού, 9) την επιτάχυνση του ρυθμού και 10) την υποστήριξη του ήχου των οργάνων από τον μαέστρο σε διάρκεια χρόνου.

Η σύνταξη των ερωτηματολογίων της παρούσας μελέτης βασίστηκε σε κάποια από τα κριτήρια των παραπάνω ερευνών, τα οποία συνδέονται με τα υπό διερεύνηση

ερωτήματα. Συγκεκριμένα, οι γενικές ερωτήσεις αφορούν:

- την επιρροή της μετρικής ένδειξης του μαέστρου στην ερμηνεία (Σε τι βαθμό η μετρική ένδειξη του μαέστρου επηρεάζει την σταθερότητα της ερμηνείας)
- τη λεκτική επικοινωνία του μαέστρου με το μουσικό σύνολο (Πώς θα χαρακτηρίζατε την λεκτική τεχνική του μαέστρου (περιγραφικός λόγος/τραγουδι) όσον αφορά την κατανόηση και διόρθωση του ήχου μέσα στο έργο)
- τον τρόπο μετάδοσης της πληροφορίας σχετικά με την ερμηνεία και τις δυναμικές εντάσεις του έργου (Οι δυναμικές και η ερμηνεία του μαέστρου καθοδηγήθηκαν ξεκάθαρα από: α) τη θέση και τη στάση του σώματος, β) το rebound των χεριών, γ) τις εκφράσεις του προσώπου δ) τα δάχτυλα (ανοιχτά, κλειστά, μπουνιά))
- την απόδοση του μαέστρου όσον αφορά το μουσικό περιεχόμενο του έργου (Βαθμολογείστε την προσπάθεια του μαέστρου να αποδώσει περιγραφικά το μουσικό γεγονός)
- την απόδοση του μαέστρου όσον αφορά την παρτιτούρα (Σε τι βαθμό ο μαέστρος ανέδειξε τη συνθετική επιθυμία του Beethoven)

Εκτός από τη μουσικολογική ανάλυση των έργων και τα αποτελέσματα σχετικών πειραματικών ερευνών, η δημιουργία των ερωτηματολογίων βασίστηκε σε συγκεκριμένες μελέτες και εγχειρίδια που αναφέρονται στην τεχνική υλοποίηση της μετάδοσης πληροφοριών. Ειδικότερα, τα ερωτηματολόγια και των τριών έργων που αφορούν την ύπαρξη του απόηχου², την οπτική επαφή του μαέστρου με το μουσικό σύνολο αλλά και τις εκφράσεις προσώπου του μαέστρου³, την ποιότητα και την υφή του ηχητικού αποτελέσματος⁴, την άρθρωση της μουσικής ερμηνείας και την τεχνική

² α) Tchaikovsky Symphony n.5, Ερώτηση 12, β) Schubert symphony No 8, Ερώτηση 18

γ) Beethoven - Egmont Overture, Ερώτηση 18 και 19

³ α) Tchaikovsky Symphony n.5, Ερώτηση 10, β) Schubert symphony No 8, Ερώτηση 7 και 9

γ) Beethoven - Egmont Overture, Ερώτηση 10 και 17

⁴ α) Schubert symphony No 8, Ερώτηση 10, 11, 15, 16, 17

β) Beethoven - Egmont Overture, Ερώτηση 11, 12, 15 και 18

του μαέστρου ⁵, βασίστηκαν στις έρευνες «*A pilot study of the expressive gestures used by classical orchestra conductors*», (Braem & Bräm, 2000), «*Systematic observation and evaluation of conductor effectiveness*» (Ervin, 1975) και στα εγχειρίδια διεύθυνσης ορχήστρας (Green, 1969 · Kenneth H., 1997 · Rudolf, 1950). Αυτό συνέβη, διότι εκεί γίνεται εκτενής αναφορά στις βασικές λειτουργίες του μαέστρου, όπως είναι μεταξύ άλλων η μετρική ένδειξη, ο τρόπος κλεισίματος της ορχήστρας, η προεναρκτήρια κίνηση, οι μοχλοί του σώματος, η ποιότητα και το ύφος του ήχου κ.α.

4.4 Δείγμα συμμετεχόντων μουσικών ορχήστρας και μαέστρων

Οι συμμετέχοντες στο πείραμα ήταν χωρισμένοι σε δύο

ομάδες: Α) Μουσικοί της ορχήστρας

Β) Διαγωνιζόμενοι μαέστροι

Η πρώτη ομάδα αποτελούνταν από εννέα άντρες και τέσσερις γυναίκες. Το ίδιο και η δεύτερη ομάδα. Η ένταξή τους στην έρευνα έγινε την πρώτη μέρα του σεμιναρίου και ευθύς αμέσως, οι συμμετέχοντες ξεκίνησαν να απαντούν στα ερωτηματολόγια. Ως προς την συμπλήρωση των ερωτηματολογίων, κρίθηκε απαραίτητο να μην υπάρχει χρονικός περιορισμός κατά τη διάρκεια του σεμιναρίου. Πιο συγκεκριμένα, όλοι οι συμμετέχοντες (το ορχηστρικό σύνολο και οι συμμετέχοντες μαέστροι) είχαν τη δυνατότητα από την πρώτη έως και την τελευταία ημέρα να απαντήσουν στα ερωτηματολόγια που σχεδιάστηκαν για κάθε ζευγάρι μαέστρων (αντίστοιχο με το κάθε πρώτο μέρος έργου).

Ο παραπάνω τρόπος έδωσε την δυνατότητα εξονυχιστικής παρατήρησης από πλευράς των παρατηρητών μέσα στο συγκεκριμένο χρονικό πλαίσιο του σεμιναρίου, χωρίς κάποια ενδεχόμενη πίεση χρόνου να δημιουργεί πρόβλημα συγκέντρωσης ή αξιοπιστίας. Επίσης, με αυτόν τον τρόπο δεν προέκυψε καμία παρεμβολή σχετική με

⁵ α) Tchaikovsky Symphony n.5, Ερώτηση 8, 9, 11

β) Schubert symphony No 8, Ερώτηση 12, 13, 14,

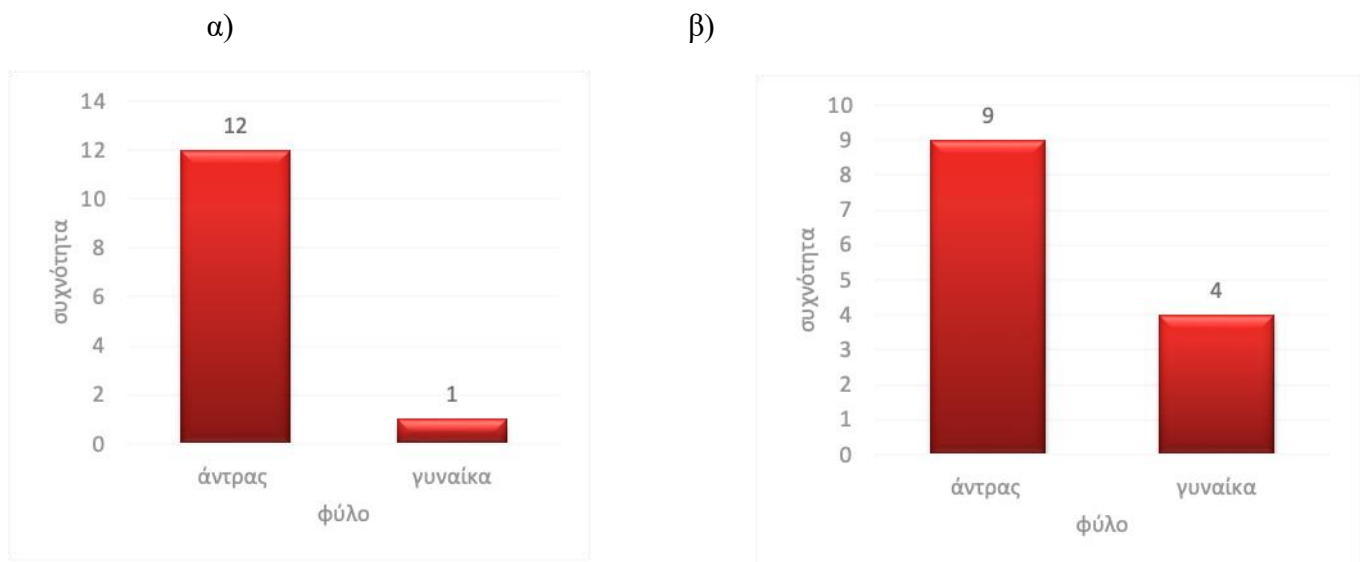
γ) Beethoven - Egmont Overture, Ερώτηση 13, 16, 17, 20

τον προγραμματισμό του σεμιναρίου, καθώς οι παρατηρητές είχαν την ευελιξία της σκέψης, της εξοικείωσης και της βιωματικής αξιολόγησης κάθε μέρα μέχρι και το τέλος του σεμιναρίου.

Κεφάλαιο 5: Ανάλυση αποτελεσμάτων έρευνας

Στο συγκεκριμένο κεφάλαιο θα παρουσιαστούν και θα αναλυθούν τα δεδομένα της δειγματοληψίας του πειράματος καθώς επίσης και τα ευρήματα από την περιγραφική συγκριτική ανάλυση ποσοστιαίων συχνοτήτων ανά περίπτωση μαέστρου για κάθε έργο. Ειδικότερα, γίνεται ένας συγκριτικός σχολιασμός των αποτελεσμάτων των μουσικών της ορχήστρας (Ελληνικά ερωτηματολόγια) και των μαέστρων (Αγγλικά ερωτηματολόγια), δυο κάθε φορά ερευνώμενων μαέστρων ανά έργο. Οι ερωτήσεις χωρίζονται σε γενικές και ειδικές. Στις πρώτες ανήκουν ερωτήσεις για την συνολική εικόνα του μαέστρου κατά τη διάρκεια της πρόβας του έργου, σε αντίθεση με τις ειδικές ερωτήσεις, οποίες με τη σειρά τους περιλαμβάνουν συγκεκριμένα σημεία και μέτρα του κάθε έργου. Στις τελευταίες, κρίθηκε απαραίτητη η παράθεση των αποσπασμάτων από την παρτιτούρα, καθώς και η μουσικολογική ανάλυση αυτών.

5.1 Δημογραφικά χαρακτηριστικά συμμετεχόντων στην έρευνα



Σχήμα 1. Ραβδογράμματα συχνοτήτων καταμέτρησης ανά φύλο. α) Μουσικοί ορχήστρας, β) Μαέστροι

Σύμφωνα με τα αποτελέσματα της έρευνας, το δείγμα συμμετεχόντων μουσικών ορχήστρας αποτελείται από μία γυναίκα και δώδεκα άντρες, ενώ το δείγμα μαέστρων από τέσσερις γυναίκες και εννέα άντρες (Σχήμα 1.α και 1.β).

Επίσης, το δείγμα συμμετεχόντων μουσικών ορχήστρας αποτελείται από δύο αποφοίτους δευτεροβάθμιας, έξι απόφοιτους τριτοβάθμιας καθώς και πέντε συμμετέχοντες με μεταπτυχιακό ή διδακτορικό τίτλο σπουδών. Αντίθετα το δείγμα μαέστρων αποτελείται από έξι αποφοίτους τριτοβάθμιας και επτά με μεταπτυχιακό ή διδακτορικό τίτλο σπουδών (Σχήμα 2.α και 2.β).

α)



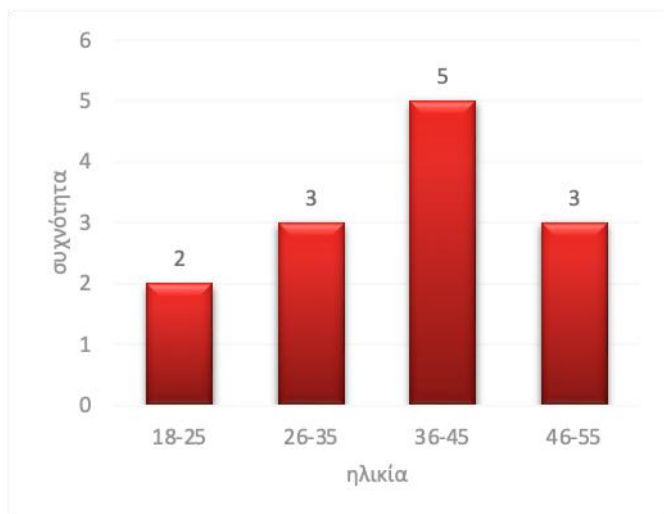
β)



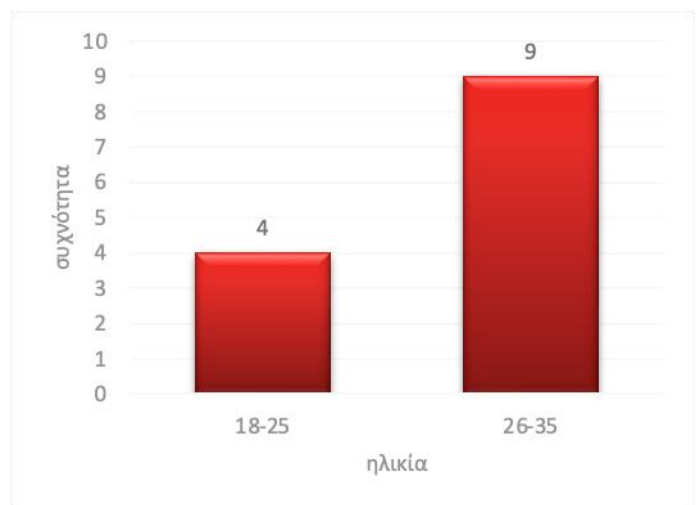
Σχήμα 2.Ραβδογράμματα συχνοτήτων καταμέτρησης ανά επίπεδο εκπαίδευσης α) Μουσικοί ορχήστρας, β) Μαέστροι

Όσον αφορά την ηλικιακή ομάδα των μουσικών της ορχήστρας, αυτή αποτελείται από δύο άτομα ηλικίας 18-25 ετών, τρία άτομα 26-35 ετών, πέντε άτομα από 36-45 ετών και τρία άτομα από 46-55 ετών, ενώ το δείγμα μαέστρων αποτελείται συνολικά από τέσσερα άτομα ηλικίας 18-25 και εννέα άτομα από 26-35 ετών αντίστοιχα (Σχήμα 3.α και 3.β).

α)



β)



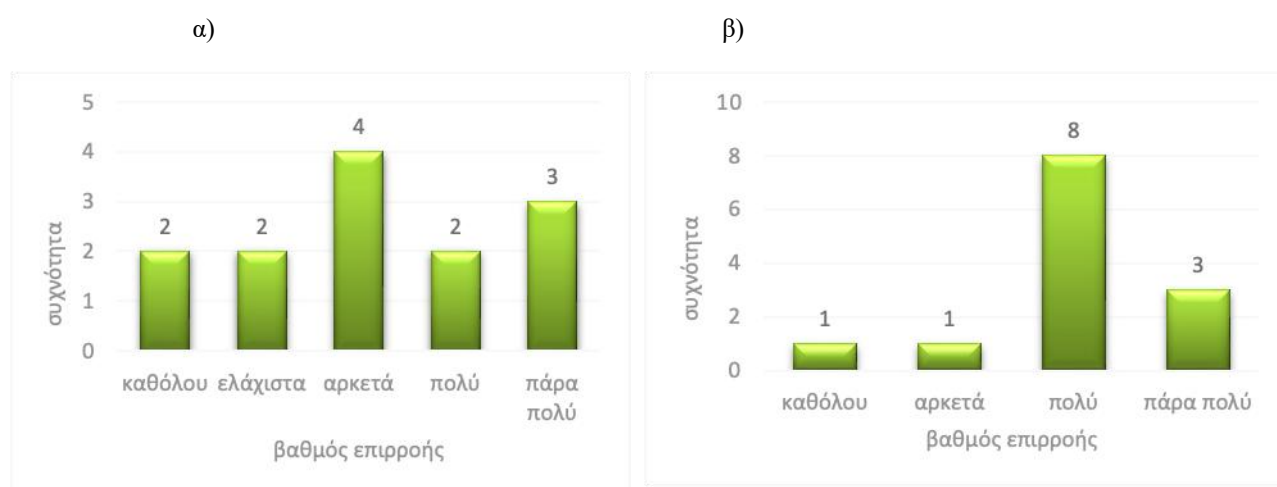
Σχήμα 3. Ραβδογράμματα συχνοτήτων καταμέτρησης ανά ηλικία α) Μουσικοί ορχήστρας, β) Μαέστροι

5.2 Tchaikovsky Συμφωνία No.5 (Πρώτο μέρος)

Ερώτηση 5. Σε τι βαθμό η μετρική ένδειξη του μαέστρου επηρεάζει την σταθερότητα της ερμηνείας;

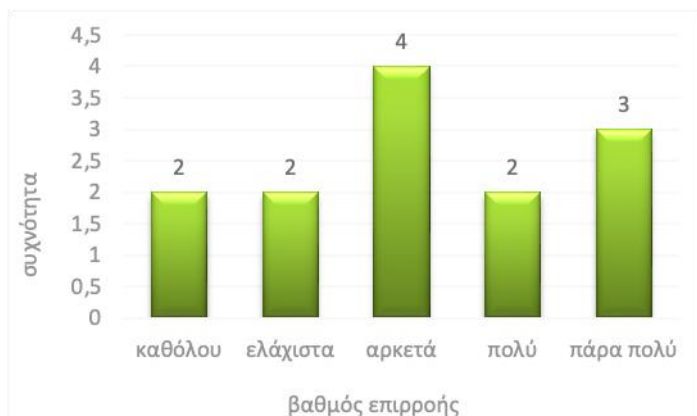
Περνώντας στα αποτελέσματα της έρευνας, από το σύνολο των δεκατριών μουσικών/συμμετεχόντων της ορχήστρας στην έρευνα, δύο μουσικοί εκτιμούν ότι ο βαθμός επιρροής της μετρικής ένδειξης της Μαέστρου I δεν επηρεάζει καθόλου τη σταθερότητα της ερμηνείας (15.4 %), ενώ μόλις τέσσερις από το σύνολο απάντησαν «αρκετά» (30.8%). Αντίστοιχα, μόνο τρεις από αυτούς έδωσαν την απάντηση «πάρα πολύ» (με ποσοστό της τάξης του 23.1%). Όσον αφορά την Μαέστρο II, μόλις ένας από τους ίδιους συμμετέχοντες εκτίμησε ότι ο βαθμός επιρροής της μετρικής ένδειξης δεν επηρέασε καθόλου τη σταθερότητα της ερμηνείας, ενώ οκτώ στους δεκατρείς απάντησαν «πολύ» (με ποσοστό 61.5%) και τρεις έδωσαν την απάντηση «πάρα πολύ» (23.1%) (βλ. Σχήμα 4.α και 4.β).

Με βάση την ίδια ερώτηση, οι συμμετέχοντες μαέστροι στην έρευνα, εκτιμούν ότι ο βαθμός επιρροής της μετρικής ένδειξης του μαέστρου στη σταθερότητα της ερμηνείας στην περίπτωση της Μαέστρου I ήταν «καθόλου» (συγκεκριμένα με ποσοστό 7.7%, δηλαδή το 1/3), ενώ αντίστοιχα επτά στους δεκατρείς απάντησαν «αρκετά». Αντίθετα, στην περίπτωση της Μαέστρου II, τέσσερις ήταν αυτοί που επέλεξαν «αρκετά» (38.5%) και επτά από αυτούς σημείωσαν την απάντηση «πολύ» (βλ. Σχήμα 5.α και 5.β).



Σχήμα 4. Ραβδόγραμμα συχνοτήτων Μουσικών ορχήστρας για την Ερώτηση 5. (Σε τι βαθμό η μετρική ένδειξη του μαέστρου επηρέασε την σταθερότητα της ερμηνείας) . α) Μαέστρος I, β) Μαέστρος II

α)



β)



Σχήμα 5. Ραβδόγραμμα συχνοτήτων Μαέστρων για την Ερώτηση 5. (Σε τι βαθμό η μετρική ένδειξη του μαέστρου επηρέασε την σταθερότητα της ερμηνείας). α) Μαέστρος I , β) Μαέστρος II

Ερώτηση 6. Πώς θα χαρακτηρίζατε την λεκτική τεχνική του μαέστρου (περιγραφικός λόγος/τραγούδι) όσον αφορά την κατανόηση και διόρθωση του ήχου στο έργο;

Στην συγκεκριμένη ερώτηση τέσσερεις από τους δεκατρείς συμμετέχοντες μουσικούς ορχήστρας έκριναν τη λεκτική τεχνική της Μαέστρου I ως «ανεπαίσητη» (με ποσοστό 30.8%), ενώ πέντε από αυτούς απάντησαν «ελάχιστα βοηθητική» (38.5%). Όσον αφορά την λεκτική τεχνική Μαέστρου II μόλις ένας συμμετέχων απάντησε

«ελάχιστα αισθητή» (7.7%), ενώ δέκα την έκριναν ως «απόλυτα βοηθητική» (76.9%) (Σχήμα 6.α και 6.β).

Στην ίδια ερώτηση, οι μαέστροι στην έρευνα εκτιμούν ότι η λεκτική τεχνική στην περίπτωση της Μαέστρου I ήταν επίσης «ανεπαίσθητη» (τέσσερεις συμμετέχοντες από το συνολικό αριθμό των δεκατριών συμμετεχόντων, ουσιαστικά με ποσοστό 30.8%) και «ελάχιστα βοηθητική» σύμφωνα με την άποψη των επτά συμμετεχόντων (με ποσοστό 53.8%). Παρόμοια κατάσταση παρατηρείται και στην περίπτωση της Μαέστρου II, αφού τρεις εκ των ερωτηθέντων έκριναν τη λεκτική τεχνική της ως «ελάχιστα αισθητή» (23.1%), αλλά και «ουδέτερη», κατά τη γνώμη έξι συμμετεχόντων (46.2%) (Σχήμα 7.α και 7.β).

α)

β)

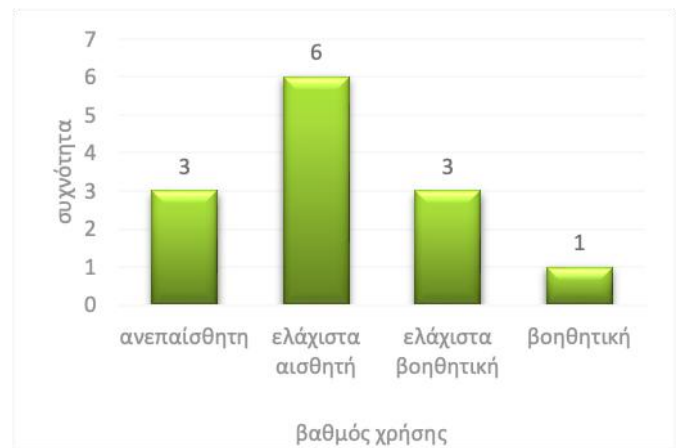


Σχήμα 6. Ραβδόγραμμα συχνοτήτων Μουσικών ορχήστρας για την Ερώτηση 6. (Πώς θα χαρακτηρίζατε την λεκτική τεχνική του μαέστρου (περιγραφικός λόγος/τραγούδι) όσον αφορά την κατανόηση και διόρθωση του.

α) Μαέστρος I, β) Μαέστρος II

α)

β)



Σχήμα 7. Ραβδόγραμμα συχνοτήτων Μαέστρων για την Ερώτηση 6. (Πώς θα χαρακτηρίζατε την λεκτική τεχνική του μαέστρου (περιγραφικός λόγος/τραγούδι) όσον αφορά την κατανόηση και διόρθωση του ήχου μέσα στο έργο;)

α) Μαέστρος I, β) Μαέστρος II

Ερώτηση 7. Κατά πόσο ο μαέστρος καθοδήγησε την προετοιμασία της έναρξης των κλαρινέτων στο Andante με γνώμονα την αναπνοή του για επιθυμητό ήχο;

Η παρακάτω εικόνα ανήκει στο πρώτο μέρος της Συμφωνίας Νο. 5 του Tchaikovsky. Το θέμα παίζεται από 2 κλαρινέτα τα οποία προσδίδουν έναν διαφορετικά ζεστό και βαρύ χρωματισμό, ενώ οι βιόλες, τα τσέλα και τα μπάσα συνοδεύουν με την ένδειξη

P. Tchaikowsky. Op. 64.

Andante. (♩ = 80)

I. Flauti. II. III (Piccolo). Oboi. Clarineti in A. Fagotti. Corni in F. I. II. III. IV. Trombe in A. 3 Tromboni e Tuba. Timpani in G, D, E. Violini I. Violini II. Violeni. Violoncelli. Contrabassi.

Andante. (♩ = 80)

Εικόνα 7. Εισαγωγή από το πρώτο μέρος της Συμφωνίας Νο.5 Tchaikovsky, μέτρα 1-8 (Tchaikovsky, 1888).

«*pesante e tenuto sempre*», δηλαδή με έναν χαρακτήρα με βαρύτητα στο πλαίσιο ενός ζεστού και ήσυχου τοπίου. Συνεπώς, η άρθρωση και ο συνολικός χαρακτήρας του έργου καθορίζεται από τα πρώτα μέτρα του θέματος και ενισχύεται με τον τρόπο εισαγωγής της προ-εναρκτήριας κίνησης και αναπνοής. Η αναπνοή κρίνεται ως σημαντικό εργαλείο καθώς πέρα από τον ξεκάθαρο χαρακτήρα και το ύφος, δίνει μια πιο προετοιμασμένη και φυσική έναρξη στα κλαρινέτα λόγω της οργανολογίας.

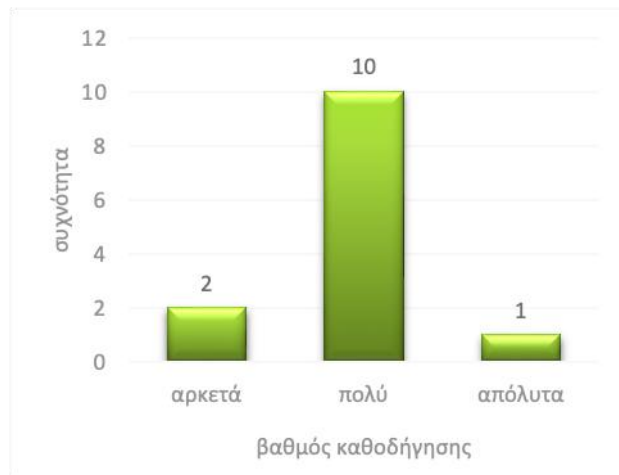
Βάσει του παραπάνω σχολιασμού, οι μουσικοί της ορχήστρας έκριναν την καθοδήγηση της προετοιμασίας των κλαρινέτων στο Andante με γνώμονα την αναπνοή στην περίπτωση της Μαέστρου I ως «μέτρια» κατά ποσοστό 23.1% (τρεις εκ των μουσικών), ενώ πέντε έδωσαν την απάντηση «αρκετά» (38.5%). Αντίθετα, για τη Μαέστρο II δόθηκε η απάντηση «αρκετά» από δύο μουσικούς της ορχήστρας (15.4%), ενώ η συντριπτική πλειοψηφία του συνόλου (δέκα μουσικοί) απάντησαν «πολύ» (76.9%) (Σχήμα 8.α και 8.β).

Διαφορετική οπτική παρατηρείται στα ερωτηματολόγια των μαέστρων, καθώς τα 9/13 εκτιμούν ότι η καθοδήγηση της προετοιμασίας των κλαρινέτων με γνώμονα την αναπνοή στην περίπτωση της Μαέστρου I ήταν «καλή» (69.2%) και 2 εξ'αυτών απάντησαν «πολύ καλή» (με ποσοστό 15.4%). Από την άλλη πλευρά, στην ίδια ερώτηση για την Μαέστρο II, πέντε σημείωσαν την απάντηση «καλή» (38.5%) και επτά επέλεξαν «πολύ καλή» (53.8%) (Σχήμα 9.α και 9.β).

α)

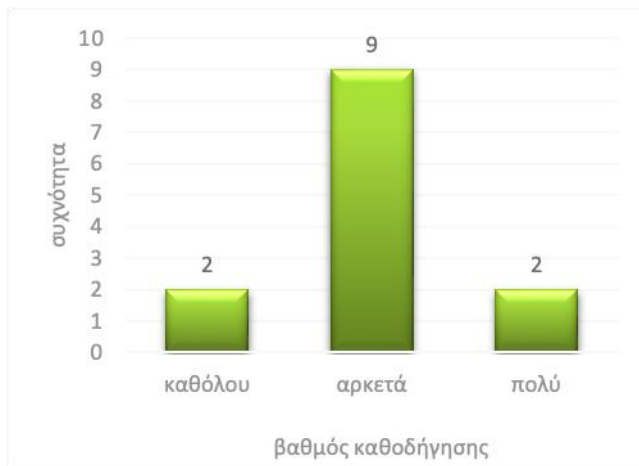


β)

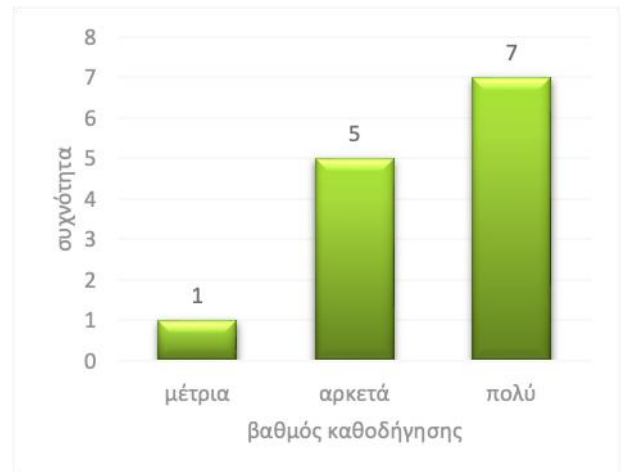


Σχήμα 8. Ραβδόγραμμα συχνοτήτων Μουσικών ορχήστρας για την Ερώτηση 7. (Κατά πόσο ο μαέστρος καθοδήγησε την προετοιμασία της έναρξης των κλαρινέτων στο Andante με γνώμονα την αναπνοή του για επιθυμητό ήχο;). α) Μαέστρος I, β) Μαέστρος II

α)



β)



Σχήμα 9. Ραβδόγραμμα συχνοτήτων Μασέτρων για την Ερώτηση 7. (Κατά πόσο ο μάεστρος καθοδήγησε την προετοιμασία της έναρξης των κλαρινέτων στο Andante με γνώμονα την αναπνοή του για επιθυμητό ήχο;) α) Μάεστρος I, β) Μάεστρος II

Ερώτηση 8. Βαθμολογείστε κατά πόσο ο μαέστρος έφερε εις πέρας τη σημειογραφία του συνθέτη όσον αφορά την άρθρωση στα πρώτα μέτρα μέχρι και πριν το γράμμα «C» στο *allegro con anima*.

Εικόνα 8. Πρώτο μέρος Συμφωνίας No.5 Tchaikovsky, μέτρα 9-37 (Tchaikovsky, 1888).

να είναι ίδια, αλλά το ύφος της ηχητικής έντασης οδηγείται σε δυναμική «forte» με σημαντικές αυξομειώσεις ενδιάμεσα. Στο μέτρο No.21 έρχεται για πρώτη φορά σε δυναμική «pp» η είσοδος του φαγκότου το οποίο ακολουθεί τη συνοδεία των εγχόρδων. Η ηχητική ένταση αρχίζει και αυξάνεται ανά φράση, από «pp» που οδηγείται σε «mf» με *crescendo*, έπειτα σε «f» με «*diminuendo*» και ούτω καθεξής, μέχρι ουσιαστικά η ένταση να φτάσει στην έκπληξη του «sf» στο μέτρο No. 28 και έπειτα, τα οποία αυξομειώνουν ανά φράση την ηχητική ένταση. Σημαντικό ρόλο σε κάθε περίπτωση παίζει η αναπνοή και η κινησιολογία.

Όπως φαίνεται στην εικόνα, το θέμα των κλαρινέτων χωρίζεται σε φράσεις ανά 2 μέτρα. Στο μέτρο No.1, η δυναμική ένταση είναι «p», ενώ η δεύτερη φράση στο No3 μέτρο σημειώνεται ως «*riù forte*», η τρίτη φράση στο μέτρο No. 5 γράφεται σε «mf» με «*diminuendo*» και ακριβώς το ίδιο ισχύει και για τη φράση στο μέτρο No. 7. Η συμμετοχή των εγχόρδων από το μέτρο No.5 και έπειτα, φαίνεται να ακολουθεί τα κλαρινέτα σε αντίθεση με τα πρώτα μέτρα. Από το μέτρο No.9 μέχρι και το μέτρο No.20,

η φρασεολογία φαίνεται

Cl. Allegro con anima. (♩ = 104) SOLO. pp

Fag. SOLO. pp

ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

Allegro con anima. (♩ = 104)

Fl. I. staccato e leggero pp

Cl. staccato e leggero pp

Fag. staccato e leggero pp

sempre ppp

sempre ppp

sempre ppp

sempre ppp

sempre ppp

Με την είσοδο του «Allegro con anima» το ύφος και η άρθρωση αλλάζουν. Τα έγχορδα στην ηχητική ένταση «ppp» συνοδεύουν το θέμα των κλαρινέτων με φαγκότου σε «pp». Η άρθρωση του θέματος είναι αρκετά ιδιαίτερη καθώς στα λίγα όγδοα που υπάρχει η ένδειξη «staccato», ταυτόχρονα ο συνθέτης αναγράφει «legato». Αυτό ερμηνεύεται ως ένα βαθύ και όχι στιγμιαίο «staccato». Η ατμόσφαιρα γίνεται για λίγα μέτρα πιο φωτεινή με την είσοδο του φλάουτου στην χαμηλή περιοχή του, υπογραμμίζοντας το θέμα στα κλαρινέτα στο μέτρο No. 49.

Εικόνα 9. Allegro con anima πρώτου μέρους Συμφωνίας No.5 Tchaikovsky, μέτρα 38-51 (Tchaikovsky, 1888).

Εικόνα 11. *Allegro con anima* πρώτου μέρους Συμφωνίας No.5 Tchaikovsky, μέτρα 52-58 (Tchaikovsky, 1888).

Εικόνα 10. *Allegro con anima* πρώτου μέρους Συμφωνίας No.5 Tchaikovsky, μέτρα 59-63 (Tchaikovsky, 1888).

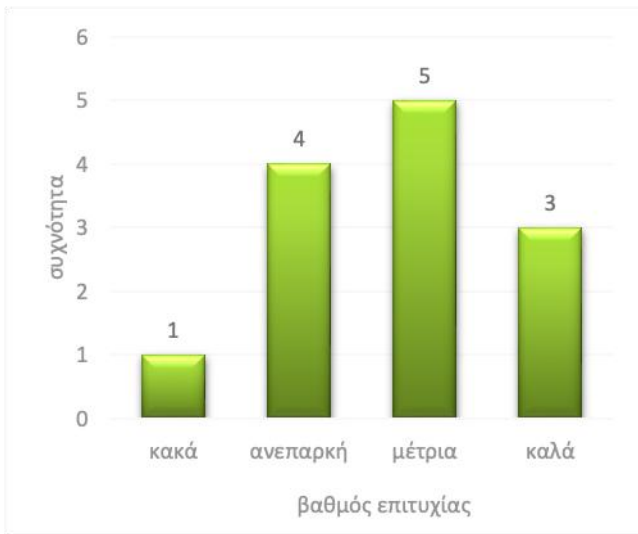
Η ένταση κορυφώνεται σταδιακά μέσω χρωματικών κλιμάκων στα πνευστά, κλίμακες οιοποίες πλαισιώνουν το θέμα, το οποίο με τη σειρά του παίζεται αυτή τη φορά από τα έγχορδα και συγκεκριμένα από το μέτρο No. 57-58 και έπειτα (Βλ. Εικόνα 12, 13, 14).

Εικόνα 12. *Allegro con anima* πρώτου μέρους Συμφωνίας No.5 Tchaikovsky, μέτρα 59-63 (Tchaikovsky, 1888)

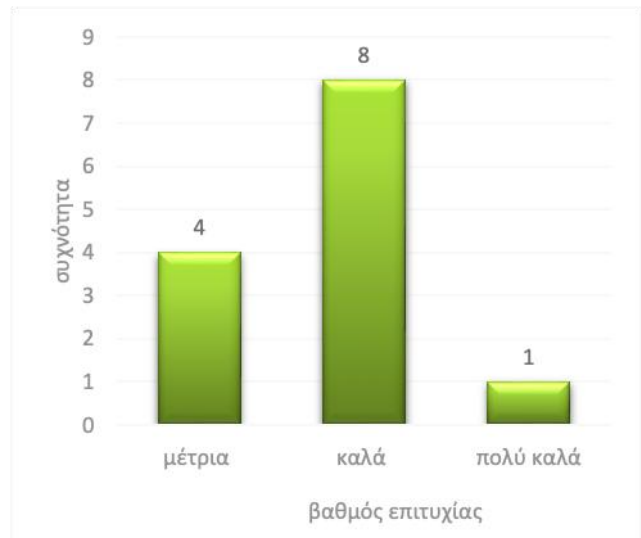
Περνώντας πλέον στα αποτελέσματα της συγκεκριμένης ερώτησης, τέσσερις από τους συμμετέχοντες μουσικούς ορχήστρας δήλωσαν ότι η εκτέλεση της άρθρωσης στα πρώτα μέχρι πριν το γράμμα «C» στο *allegro con anima* στην περίπτωση της Μαέστρου I ήταν «ανεπαρκής» (30.8%), ενώ μόλις πέντε από αυτούς δήλωσαν «μέτρια» (38.5%). Αντίθετα, στην περίπτωση της Μαέστρου II, τέσσερις από τους δεκατριείς συμμετέχοντες απάντησαν «μέτρια» (30.8%), ενώ οι οκτώ επέλεξαν «καλά» (61.5%) (βλ. Σχήμα 10.α και 10.β).

Στην ίδια ερώτηση, οι μαέστροι δήλωσαν ότι η εκτέλεση της άρθρωσης στην περίπτωση της Μαέστρου I έγινε «πολύ κακά» (ένας στους 13 με ποσοστό 8.3%), ενώ εννέα από αυτούς επέλεξαν «επαρκής» (με ποσοστό της τάξης του 75%). Από την άλλη πλευρά, εννέα από τους μαέστρους έκριναν την Μαέστρου II δίνοντας την απάντηση «καλά» (69.2%) και μόλις δύο ήταν ακόμη πιο θετικοί, δίνοντας την απάντηση «πολύ καλά» (ποσοστό που αντιστοιχεί σε 15.4%) (Σχήμα 11.α και 11.β).

α)

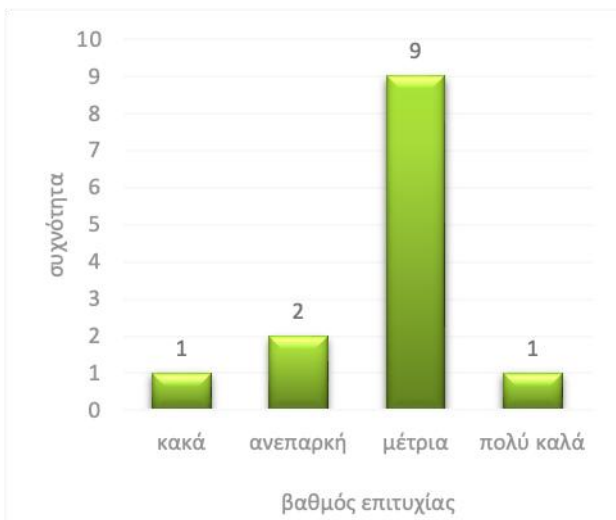


β)

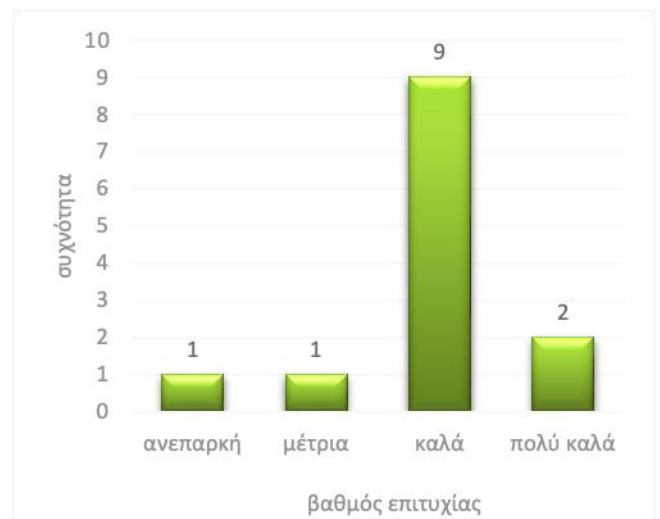


Σχήμα 10. Ραβδόγραμμα συχνοτήτων Μουσικών ορχήστρας για την Ερώτηση 8. (Βαθμολογείστε κατά πόσο ο μαέστρος έφερε εις πέρας τη σημειογραφία του συνθέτη όσον αφορά την άρθρωση στα πρώτα μέτρα μέχρι και πριν το γράμμα «C» στο allegro con anima. α) Μαέστρος I β) Μαέστρος II

α)



β)



Σχήμα 11. Ραβδόγραμμα συχνοτήτων Μαέστρων για την Ερώτηση 8. (Βαθμολογείστε κατά πόσο ο μαέστρος έφερε εις πέρας τη σημειογραφία του συνθέτη όσον αφορά την άρθρωση στα πρώτα μέχρι και πριν το γράμμα «C» στο allegro con anima. α) Μαέστρος I β) Μαέστρος II

Ερώτηση 9. Πώς θα χαρακτηρίζατε την είσοδο με τα pizzicato στο «Un Pochettino più animato», μέτρο 152;

Εικόνα 13. *Allegro con anima* πρώτου μέρους Συμφωνίας No.5 Tchaikovsky, μέτρα 148-155 (Tchaikovsky, 1888).

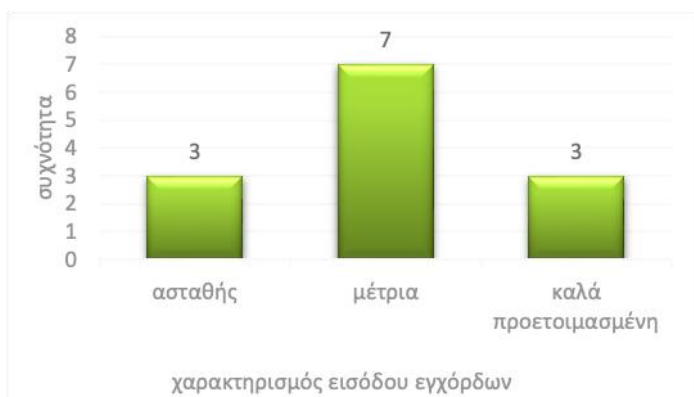
Μετά την αρμονική και ηχητική ένταση των προηγούμενων μέτρων, σημαντικό σημείο για το τέμπο και το ύφος είναι από το μέτρο 152 με την υποσημείωση στην παρτιτούρα «Un Pochettino più animato». Η χρήση των «arpeggios» σε συνδυασμό με την ένδειξη «pizzicato» στα έγχορδα, αλλά και την είσοδο της Ρε μείζονα, καταφέρνουν να αλλάξουν το ηχητικό τοπίο σε πιο φωτεινό και ανάλαφρο. Η προεναρκτήρια κίνηση σε αυτό το σημείο θεωρείται κρίσιμη, καθώς τα έγχορδα χρειάζονται ένα καθαρό και δυνατά προετοιμασμένο με χαρακτήρα «staccato».

Ακολουθως, οι συμμετέχοντες μουσικοί της ορχήστρας χαρακτήρισαν την είσοδο με τα pizzicato στο μέτρο 152 στην περίπτωση της Μαέστρου I, ως «ασταθή» (τρεις μουσικοί από το σύνολο των δεκατριών με ποσοστό 23.1%), ενώ επτά από αυτούς απάντησαν «μέτρια» (53.8%). Οι υπόλοιποι τρεις την χαρακτήρισαν ως «καλά προετοιμασμένη» (με ποσοστό 23.1%). Από την άλλη πλευρά, μόλις τρεις από τους συμμετέχοντες χαρακτήρισαν την είσοδο στην περίπτωση της Μαέστρου II ως «μέτρια» (23%), ενώ εννέα από αυτούς επέλεξαν να δώσουν την απάντηση «καλά

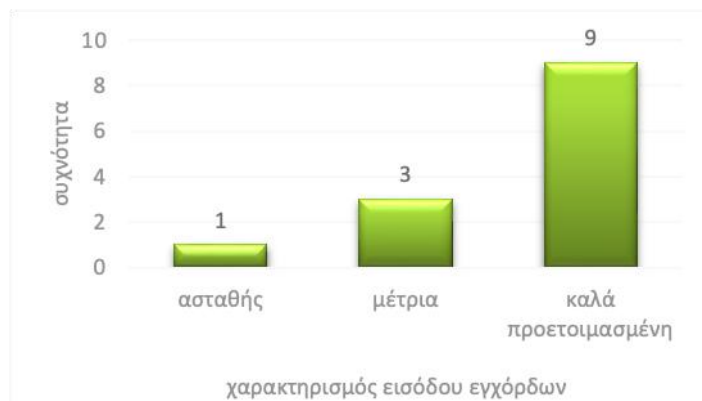
προετοιμασμένη» (69.2%) (Σχήμα 12.α και 12.β).

Ωστόσο από την άλλη πλευρά, δύο από τους μαέστρους στην περίπτωση της Μαέστρου I, επέλεξαν να την χαρακτηρίσουν ως «ασταθή» (15.4%), ενώ εννέα από αυτούς απάντησαν «μέτρια» (69.2%), σε αντίθεση βεβαίως με την Μαέστρο II, όπου παρατηρείται από τρεις μαέστρους η απάντηση «μέτρια» (23.1%) αλλά και «καλά προετοιμασμένη» για εννέα από τους δεκατρείς συμμετέχοντες (76.9%) (Βλ. Σχήμα 13.α και 13.β).

α)

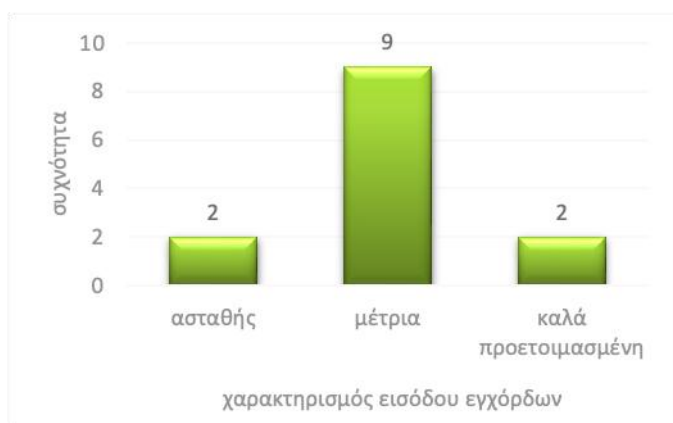


β)

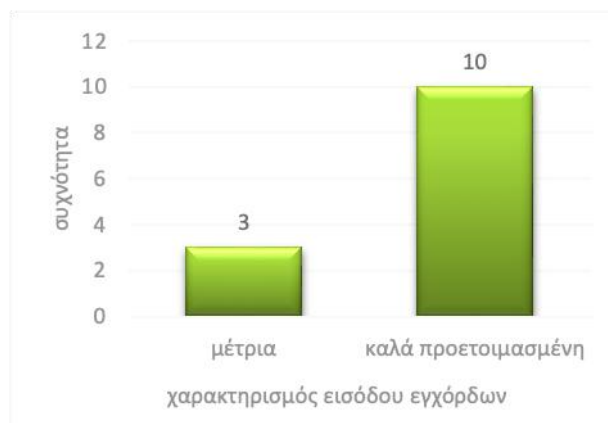


Σχήμα 12. Ραβδογράμματα συχνοτήτων Μουσικών Ορχήστρας για την Ερώτηση 9. (Πώς θα χαρακτηρίζατε την είσοδο με τα pizzicato στο «Un Pochettino più animato», μέτρο 152) α) Μαέστρος I, β) Μαέστρος II

α)



β)



Σχήμα 13. Ραβδογράμματα συχνοτήτων Μαέστρων για την Ερώτηση 9. (Πώς θα χαρακτηρίζατε την είσοδο με τα pizzicato στο «Un Pochettino più animato», μέτρο 152) α) Μαέστρος I, β) Μαέστρος II

Ερώτηση 10. Molto più tranquillo γράμμα «Η»: Κατά πόσο εξυπηρετεί η έκφραση του προσώπου του μαέστρου στην αλλαγή ατμόσφαιρας και ανάδειξης της φράσης;

Εικόνα 14. *Allegro con anima* πρώτου μέρους Συμφωνίας No.5 Tchaikovsky, μέτρα 170-176 (Tchaikovsky, 1888).

ανάδειξη της φράσης (ποσοστό που αντιστοιχεί στο 23.1%), ενώ τέσσερις από αυτούς απάντησαν «ελάχιστα» (30.8%) και μόλις τρεις επέλεξαν να δώσουν την απάντηση «αρκετά» (23.1%), σε αντίθεση με την Μαέστρο II, στην οποία τρεις από τους μουσικούς απάντησαν πως εξυπηρετεί «αρκετά» (με ποσοστό 23.1%) και επτά από τους δεκατρείς του γενικού συνόλου επέλεξαν «πολύ» (53.8%) (Σχήμα 14.α και 14.β).

Όμως, όπως παρατηρείται στα παρατιθέμενα ραβδογράμματα, τρεις από τους μαέστρους στην έρευνα δήλωσαν ότι η έκφραση του προσώπου στην περίπτωση της Μαέστρου I εξυπηρετεί «ελάχιστα» (23.1%) και επτά από αυτούς απάντησαν «αρκετά» (53.8%). Από την άλλη πλευρά, τέσσερις από τους μαέστρους δήλωσαν ότι η έκφραση του προσώπου στην περίπτωση της Μαέστρου II εξυπηρετεί «αρκετά» (30.8%) και 5 από αυτούς απάντησαν «επαρκώς» (38.5%) (Βλ. Σχήμα 15.α και 15.β).

Ο συνθέτης καταλήγει σε ένα τελείως υφολογικά αντίθετο και εξευγενισμένο Β' θέμα που παρουσιάζεται από τα βιολιά και δημιουργεί αντιστικτικές μελωδίες με τα πνευστά. Πρόκειται για ένα συναισθηματικά εκφραστικό θέμα, το οποίο εξελίσσεται και δημιουργεί συναισθηματική ένταση με κάθε επανάληψή του.

Έτσι, σύμφωνα με την άποψη τριών από τους συμμετέχοντες μουσικούς της ορχήστρας η έκφραση του προσώπου στην περίπτωση της Μαέστρου I δεν εξυπηρετεί «καθόλου» στην αλλαγή ατμόσφαιρας και στην

α)



β)



Σχήμα 14. Ραβδογράμματα συχνοτήτων Μουσικών ορχήστρας για την Ερώτηση 10. (Molto più tranquillo γράμμα «Η»: Κατά πόσο εξυπηρετεί η έκφραση του προσώπου του μαέστρου στην αλλαγή ατμόσφαιρας και ανάδειξης της φράσης) α) Μαέστρος I, β) Μαέστρος II

α)



β)



Σχήμα 15. Ραβδογράμματα συχνοτήτων Μαέστρων για την Ερώτηση 10. (Molto più tranquillo γράμμα «Η»: Κατά πόσο εξυπηρετεί η έκφραση του προσώπου του μαέστρου στην αλλαγή ατμόσφαιρας και ανάδειξης της φράσης) α) Μαέστρος I, β) Μαέστρος II

Ερώτηση 11. Πώς θα χαρακτηρίζατε την καθοδήγηση του μαέστρου στο stringendo (μέτρο 188);

The image displays two pages of a musical score. The left page is numbered 23 and features a section for strings, indicated by the word 'Strin -' at the top and bottom. The music is written for multiple string staves. Dynamics include *p cresc. molto* and *mf cresc.*. The right page is numbered 24 and features a section for woodwinds, indicated by the word 'do al' at the top and bottom. The music is written for multiple woodwind staves. Dynamics include *f cresc.* and *ff*. Both pages include the tempo marking 'Tempo I. (♩ = 104)'. A yellow vertical bar highlights the first few measures of both pages.

Εικόνα 15. *Allegro con anima* πρώτου μέρους Συμφωνίας No.5 Tchaikovsky, μέτρα 188-197 (Tchaikovsky, 1888).

Μετά την ένταση του προηγούμενου τμήματος, ο συνθέτης φτάνει στο stringendo, το οποίο αυξάνει το tempo σταδιακά και μεγαλώνει την ένταση του θέματος, έτσι ώστε να καταλήξει στο μέτρο Νο. 202, γράμμα «I» με στοιχεία από το πρώτο θέμα και τις γέφυρες που προηγήθηκαν.

Στη συγκεκριμένη ερώτηση υπάρχουν οι εξής πέντε επιλογές, όσον αφορά την καθοδήγηση του μαέστρου προς την ορχήστρα: i) Ασταθής μετρικά, ii) Με πίεση, iii) Λάθος συντονισμός, iv) Σωστός συντονισμός, v) Πολύ καλή.

Εικόνα 16. *Allegro con anima* πρώτου μέρους Συμφωνίας No.5 Tchaikovsky, συμμετέχοντες μουσικούς της ορχήστρας μέτρα 198-203 (Tchaikovsky, 1888).

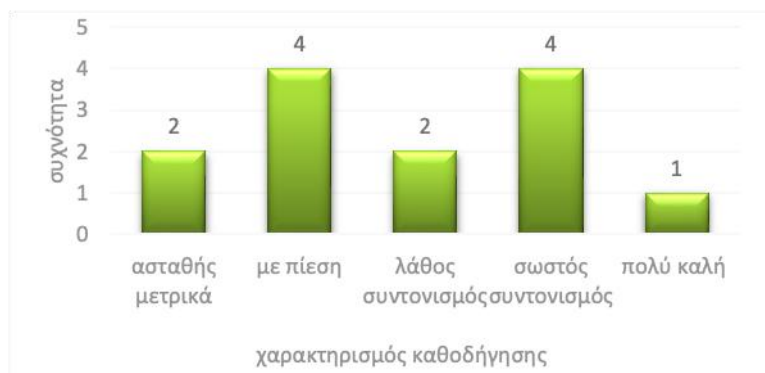
δήλωσαν ότι η καθοδήγηση της Μαέστρου I, χαρακτηρίζεται ως «ασταθής μετρικά» (15.4%), τέσσερις από αυτούς απάντησαν «με πίεση» (30.8%), ενώ δύο απάντησαν «λάθος συντονισμός» (15.4%). Όσον αφορά τώρα την επιλογή «σωστός συντονισμός», αυτή απαντήθηκε από τέσσερις μουσικούς συμπληρώνοντας ποσοστό της τάξης του 30.8% και μόλις ένας έδωσε την απάντηση «πολύ καλή» (με ποσοστό 7.7%). Στην περίπτωση της Μαέστρου II, μόλις ένας από τους μουσικούς απάντησε «ασταθής μετρικά» (7.7%), καθώς επίσης ένας επέλεξε την απάντηση «λάθος συντονισμός» (7.7%).

Αντίθετα, επτά από τους μουσικούς επέλεξαν «σωστός συντονισμός» (53.8%) και τέσσερις από αυτούς απάντησαν «πολύ καλή» (30.8%) (Σχήμα 16.α και 16.β).

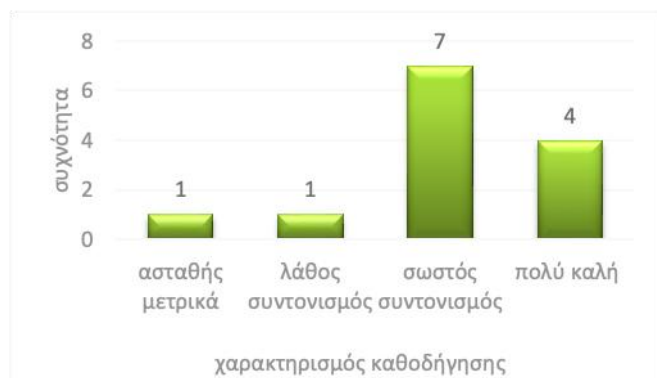
Σύμφωνα με δέκα από στους ερωτηθέντες μαέστρους (δηλαδή σύμφωνα με το 76,9%), η καθοδήγηση του μαέστρου στο stringendo στην περίπτωση της Μαέστρου I, χαρακτηρίζεται ως «ασταθής μετρικά», ενώ από την άλλη πλευρά, έντεκα στους

δεκατρείς μαέστρους όσον αφορά την περίπτωση της Μαέστρου II, δίνουν την απάντηση του «σωστού συντονισμού» (84.6%) (Σχήμα 17.α και 17.β).

α)



β)



Σχήμα 16. Ραβδογράμματα συχνοτήτων Μουσικών ορχήστρας για την Ερώτηση 11. (Πως θα χαρακτηρίζατε την καθοδήγηση του μαέστρου στο stringendo, μέτρο 188) α) Μαέστρος I, β) Μαέστρος II

α)



β)



Σχήμα 17. Ραβδογράμματα συχνοτήτων Μαέστρων για την Ερώτηση 11. (Πως θα χαρακτηρίζατε την καθοδήγηση του μαέστρου στο stringendo, μέτρο 188) α) Μαέστρος I, β) Μαέστρος II

Ερώτηση 12. Κατά πόσο θεωρείτε πως η τοποθέτηση των χεριών στο κλείσιμο του έργου επηρεάζει την ύπαρξη του απόηχου;

Στα τελευταία μέτρα του έργου, ο συνθέτης επιλέγει σταδιακά την πιο χαμηλή περιοχή των οργάνων. Το ηχητικό τοπίο φτάνει στο τέλος του από το Α' θέμα που παίζεται κατά το ήμισυ από το Φαγκότο (Βλ. Εικόνα 17).

The image shows a musical score for two instruments: Clarinet B (Cl. b) and Bassoon (Fag.). The Clarinet part is in the upper staff, starting with a dynamic marking of 'p' and ending with 'pp'. The Bassoon part is in the lower staff, starting with 'p' and ending with 'pp'. The music is in a key with one flat and a 2/4 time signature. The score consists of 8 measures, with the final two measures showing a clear decaying dynamic from 'p' to 'pp'.

Εικόνα 17. *Allegro con anima* πρώτου μέρους Συμφωνίας No.5 Tchaikovsky, μέτρα 523 – 530 (Tchaikovsky, 1888).

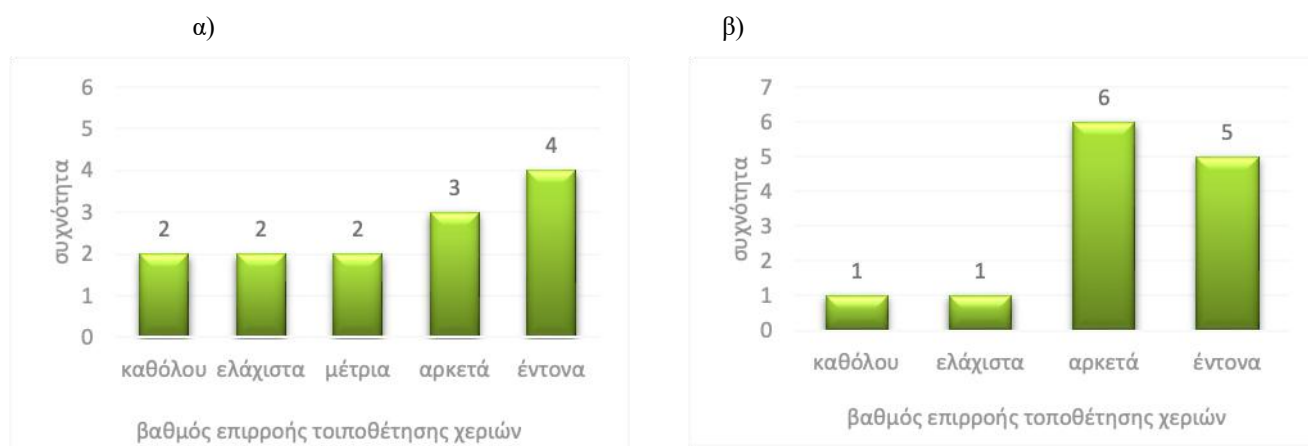
Το παραπάνω καταλήγει στην τελευταία ανάσα από τα τσέλα, μπάσα και τύμπανα. Το ύφος είναι σκοτεινό και βαρύ. Ο τρόπος και η θέση των χεριών και του σώματος του μαέστρου παίζουν καθοριστικό ρόλο ως προς τον χαρακτήρα του αποτυπωμένου ηχητικά, κλεισίματος του έργου.

The image shows a musical score for four instruments: Bassoon (Fag.), Timpani (Timp.), Violoncello (V-Celli), and Contrabass (C-B.). The Bassoon part is in the upper staff, starting with 'pp' and ending with 'ppp'. The Timpani part is in the second staff, starting with 'ppp' and ending with 'ppp'. The Violoncello part is in the third staff, starting with 'pp' and ending with 'ppp', with the instruction 'non divisi' in the final measure. The Contrabass part is in the lower staff, starting with 'pp' and ending with 'ppp'. The music is in a key with one flat and a 2/4 time signature. The score consists of 8 measures, with the final two measures showing a clear decaying dynamic from 'pp' to 'ppp'.

Εικόνα 18. *Allegro con anima* πρώτου μέρους Συμφωνίας No.5 Tchaikovsky, μέτρα 531- 542 (Tchaikovsky, 1888).

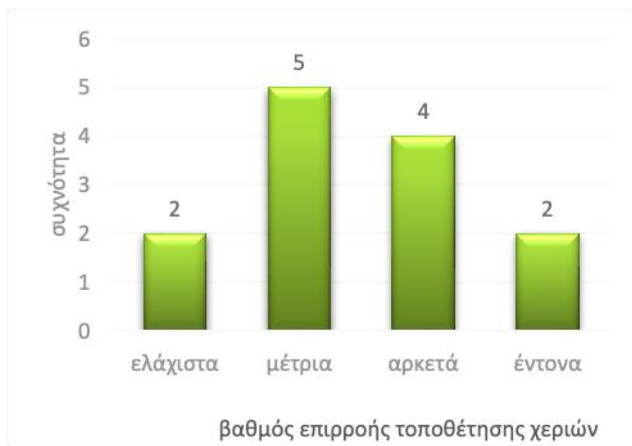
Όσον αφορά την ύπαρξη απόηχου, οι μουσικοί συμμετέχοντες της ορχήστρας δήλωσαν ότι η τοποθέτηση των χεριών στο κλείσιμο στην περίπτωση της Μαέστρου I, επηρεάζει την ύπαρξη του απόηχου «μέτρια» κατά την άποψη δύο μουσικών (15.4%), ενώ τρεις από αυτούς απάντησαν «αρκετά» (23.1%) και τέσσερις επέλεξαν «έντονα» (30.8%). Αντίθετα, στην περίπτωση της Μαέστρου II, έξι από τους μουσικούς έκριναν πως επηρεάζει την ύπαρξη του απόηχου «αρκετά» (46.2%) ενώ πέντε από τους δεκατρείς επέλεξαν «έντονα» (38.5%) (Σχήμα 18.α και 18.β).

Ωστόσο αξίζει να τονιστεί πως πέντε από τους μαέστρους στην έρευνα δήλωσαν ότι η τοποθέτηση των χεριών στο κλείσιμο στην περίπτωση της Μαέστρου I, επηρεάζει την ύπαρξη του απόηχου «ουδέτερα» (15.4%) και τέσσερις από αυτούς επέλεξαν «επαρκώς» (23.1%). Από την άλλη πλευρά, επτά από τους μαέστρους στην περίπτωση της Μαέστρου II έκριναν ως «ουδέτερη» την τοποθέτηση των χεριών για την επιρροή του απόηχου (53.8%), ενώ τρεις από αυτούς επέλεξαν την απάντηση «επαρκώς» (23.1%) (Σχήμα 19.α και 19.β).

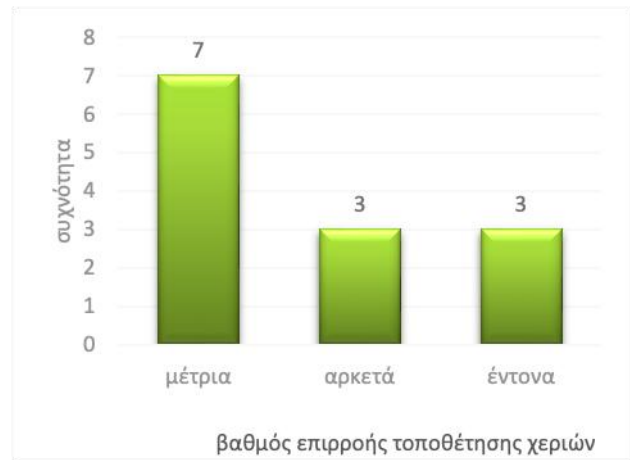


Σχήμα 18. Ραβδογράμματα συχνοτήτων Μουσικών ορχήστρας για την Ερώτηση 12. (Κατά πόσο θεωρείτε πως η τοποθέτηση των χεριών στο κλείσιμο επηρεάζει την ύπαρξη του απόηχου). α) Μαέστρος I, β) Μαέστρος II

α)



β)

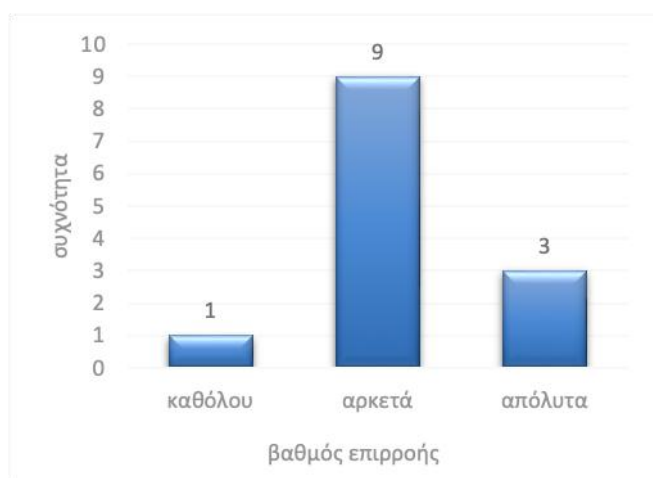


Σχήμα 19. Ραβδογράμματα συχνοτήτων Μαέστρων για την Ερώτηση 12. (Κατά πόσο θεωρείτε πως η τοποθέτηση των χεριών στο κλείσιμο επηρεάζει την ύπαρξη του απόηχου). α) Μαέστρος I, β) Μαέστρος II

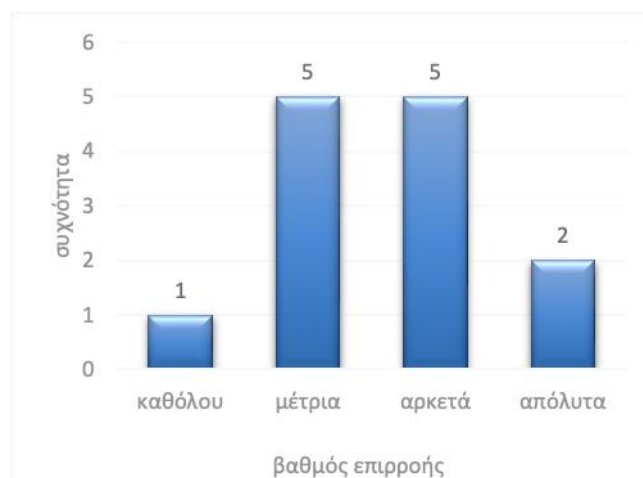
5.3 Schubert Συμφωνία Νο.8 (Πρώτο Μέρος)

Ερώτηση 5. Σε τι βαθμό η μετρική ένδειξη του μαέστρου επηρεάζει την σταθερότητα της ερμηνείας;

Ξεκινώντας με την παραπάνω ερώτηση, τα αποτελέσματα των μουσικών της ορχήστρας δηλώνουν φανερά ότι εννέα στους δεκατρείς συμμετέχοντες πιστεύουν πως η μετρική ένδειξη του Μαέστρου I στη επηρεάζει «αρκετά» την σταθερότητα της ερμηνείας (69.2%) και τρεις από αυτούς έκριναν πως την επηρεάζει «απόλυτα» (23.1%). Από την άλλη πλευρά, στην περίπτωση της Μαέστρου II, πέντε από τους συμμετέχοντες εκτιμούν ότι ο βαθμός επιρροής της μετρικής ένδειξης της μαέστρου στη σταθερότητα της ερμηνείας κυμαίνεται στην επιλογή «μέτρια» (38.5%), καθώς επίσης και στην επιλογή «αρκετά» (38.5%), ενώ τρεις από αυτούς απάντησαν «απόλυτα» (15.4%) (Σχήμα 20.α και 20.β) .



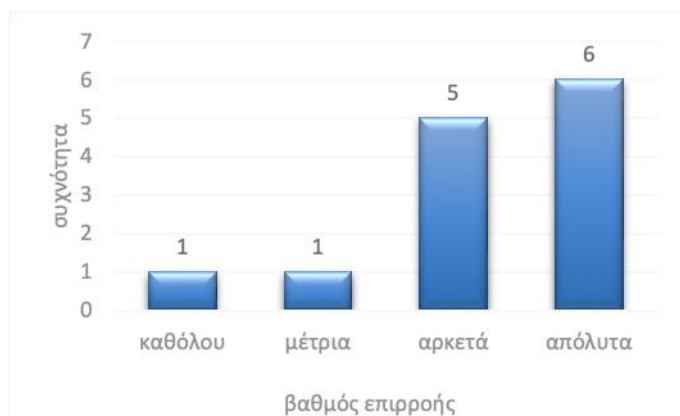
α)



β)

Σχήμα 20. Ραβδογράμματα συχνοτήτων Μουσικών ορχήστρας για την Ερώτηση 5. (Σε τι βαθμό η μετρική ένδειξη του μαέστρου επηρέασε την σταθερότητα της ερμηνείας). α) Μαέστρος I , β) Μαέστρος II

α)



β)



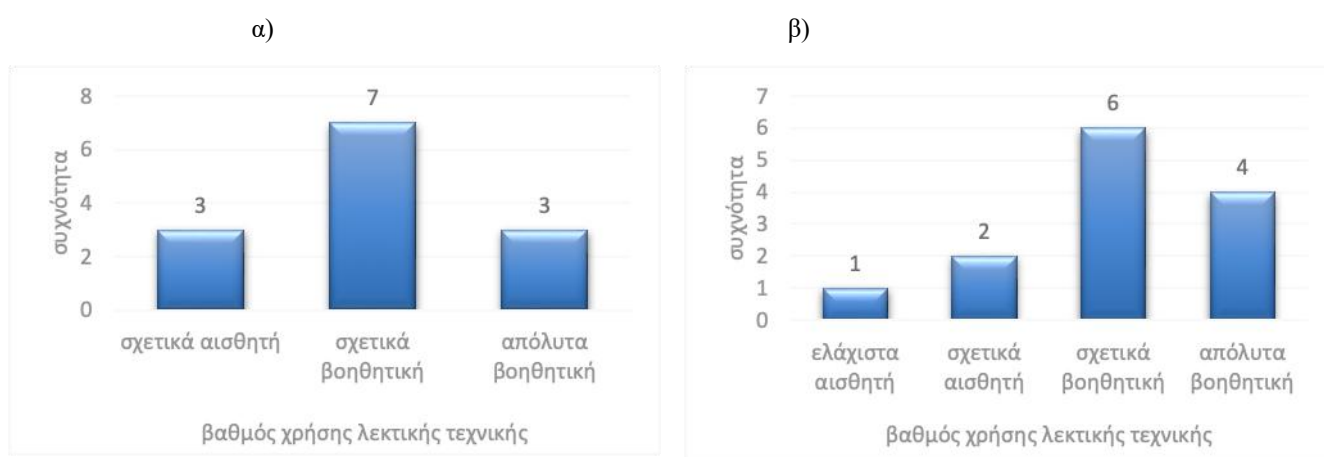
Σχήμα 21. Ραβδογράμματα συχνοτήτων Μαέστρων για την Ερώτηση 5 (Σε τι βαθμό η μετρική ένδειξη του μαέστρου επηρέασε την σταθερότητα της ερμηνείας) α) Μαέστρος I , β) Μαέστρος II

Ωστόσο, οι συμμετέχοντες μαέστροι στην έρευνα εκτιμούν ότι ο βαθμός επιρροής της μετρικής ένδειξης του Μαέστρου I ήταν «επαρκής» κατά την γνώμη πέντε μουσικών, (38.5%) και «πλήρης» κατά την άποψη έξι από το σύνολο (46.2%). Ομοίως, έξι από τους μαέστρους εκτιμούν ότι ο βαθμός επιρροής της μετρικής ένδειξης της Μαέστρου II ήταν «επαρκής» (46.2%) και πέντε από αυτούς επέλεξαν να δώσουν την απάντηση «πλήρως» (38.5%) (Σχήμα 21.α και 21.β).

Ερώτηση 6. Πώς θα χαρακτηρίζατε την λεκτική τεχνική του μαέστρου (περιγραφικός λόγος/τραγούδι) όσον αφορά την κατανόηση και διόρθωση του ήχου μέσα στο έργο;

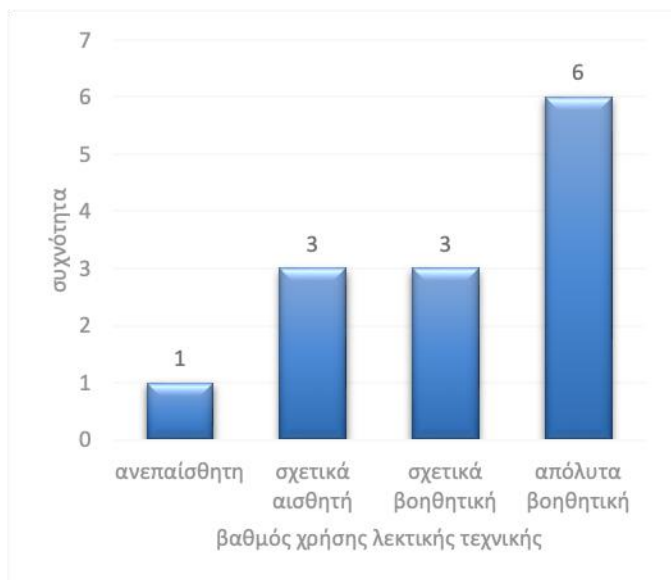
Όπως φάνηκε στα αποτελέσματα της έρευνας, οι μουσικοί συμμετέχοντες της ορχήστρας εκτιμούν ότι η λεκτική τεχνική του Μαέστρου I όσον αφορά την κατανόηση και διόρθωση του ήχου, ήταν «*σχετικά αισθητή*», σύμφωνα με 3 μουσικούς, (23.1%), «*σχετικά βοηθητική*» για επτά από τους δεκατρείς (53.8%) και «*απόλυτα βοηθητική*» για τρεις από αυτούς (23.1%). Στην περίπτωση της Μαέστρου II, έξι από τους συμμετέχοντες απάντησαν «*σχετικά βοηθητική*» (46.2%) και τέσσερεις από αυτούς επέλεξαν την απάντηση «*απόλυτα βοηθητική*» (30.8%) (Σχήμα 22.α και 22.β).

Αν και τα παραπάνω αποτελέσματα δείχνουν ξεκάθαρα τη διαφορά των δυο μαέστρων, σύμφωνα με τους συμμετέχοντες στην έρευνα μαέστρους, τρεις ήταν αυτοί που απάντησαν πως η λεκτική του Μαέστρου I ήταν «*ουδέτερη*» (23.1%), ενώ έξι την έκριναν ως «*πλήρως βοηθητική*» (46.2%). Αντίθετα, όσον αφορά την Μαέστρο II, επτά στους δεκατρείς ερωτηθέντες απάντησαν πως η λεκτική τεχνική όσον αφορά την κατανόηση και διόρθωση του ήχου, ήταν «*σχετικά βοηθητική*» (53.8%) και δύο από αυτούς απάντησαν «*πλήρως βοηθητική*» (15.4%) (Σχήμα 23.α και 23.β).

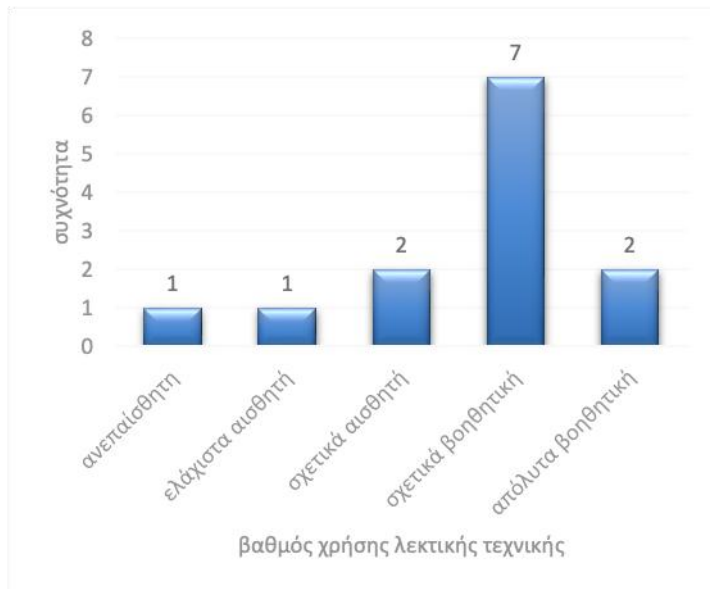


Σχήμα 22. Ραβδογράμματα συχνοτήτων Μουσικών ορχήστρας για την Ερώτηση 6 (Πώς θα χαρακτηρίζατε την λεκτική τεχνική τουμαέστρου (περιγραφικός λόγος/τραγούδι) όσον αφορά την κατανόηση και διόρθωση του) α) Μαέστρος I , β) Μαέστρος II

α)



β)



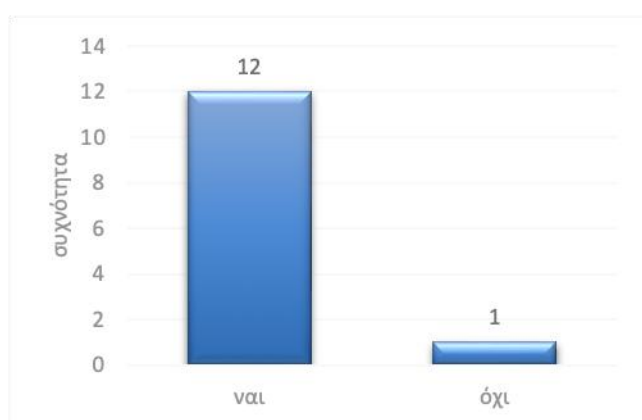
Σχήμα 23. Ραβδογράμματα συχνοτήτων Μασέτρων για την Ερώτηση 6 (Πώς θα χαρακτηρίζατε την λεκτική τεχνική του μαέστρου (περιγραφικός λόγος/τραγουδι) όσον αφορά την κατανόηση και διόρθωση του α) Μασέτρος Ι , β) Μασέτρος

Ερώτηση 7. Ήταν σημαντική η οπτική σας επαφή με τον μαέστρο στην προεναρκτήρια κίνηση;

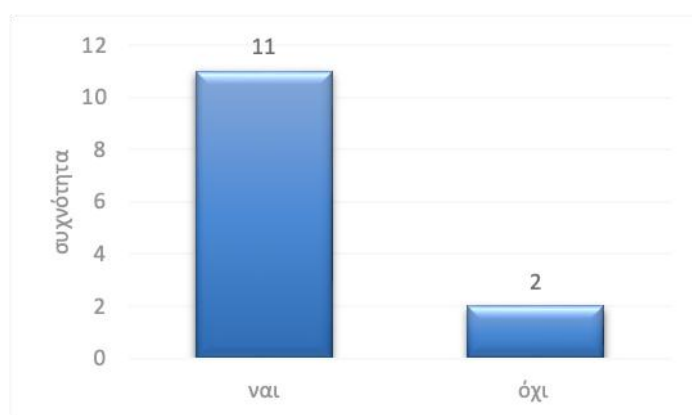
Τα αποτελέσματα στην συγκεκριμένη ερώτηση δεν διαφέρουν για καμία από τις δυο ομάδες. Όσον αφορά τους μουσικούς συμμετέχοντες της ορχήστρας, δώδεκα στους δεκατρείς εκτιμούν ότι η οπτική επαφή με τον Μαέστρο Ι στην προεναρκτήρια κίνηση ήταν σημαντική (92.3%) και μόλις ένας απάντησε «όχι» καθώς επίσης στην

περίπτωση της Μαέστρου II, έντεκα στους δεκατρείς απάντησαν «ναι» στην ίδια ερώτηση ενώ μόλις δύο απάντησαν «όχι» (Σχήμα 24.α και 24.β).

α)

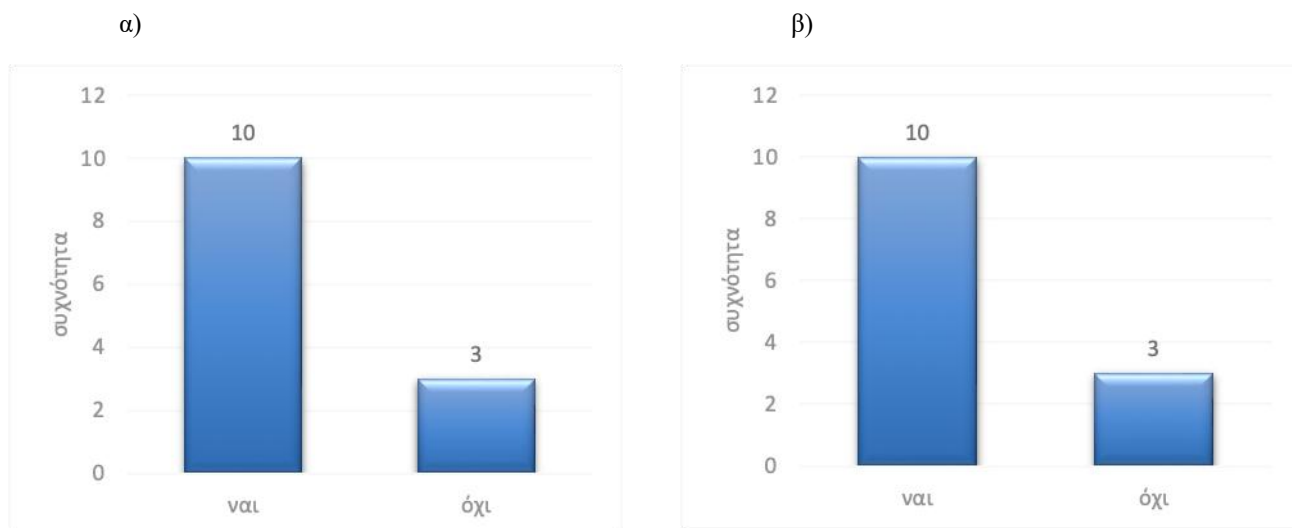


β)



Σχήμα 24. Ραβδογράμματα συχνοτήτων Μουσικών ορχήστρας για την Ερώτηση 7 (Ήταν σημαντική η οπτική σας επαφή με τον μαέστρο στην προεναρκτήρια κίνηση)
α) Μαέστρος I, β) Μαέστρος II

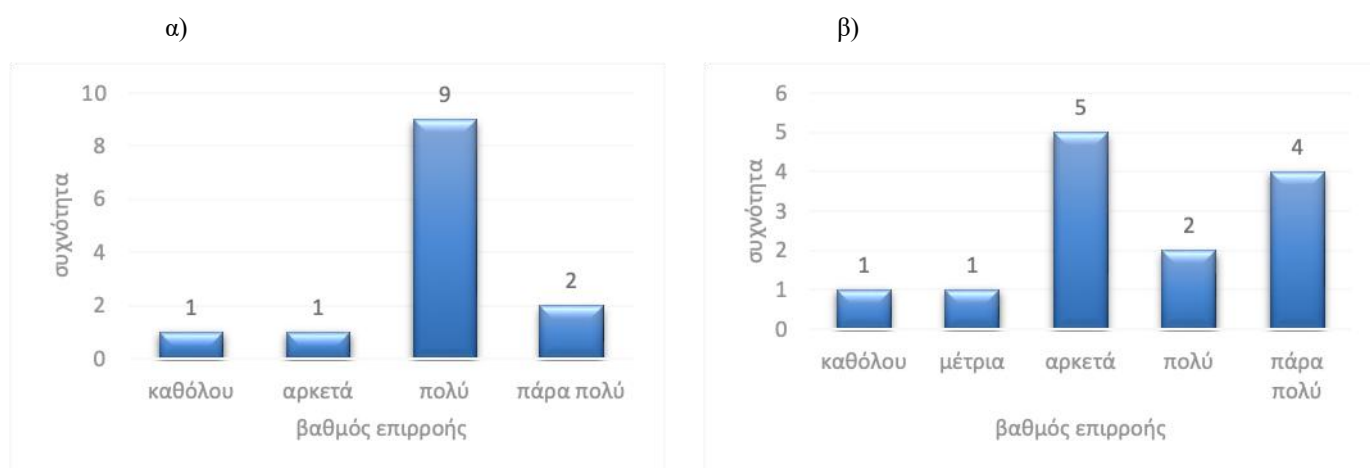
Κατά όμοιο τρόπο, δέκα στους δεκατρείς ερωτηθέντες μαέστρους στην έρευνα, εκτιμούν την οπτική επαφή και των δυο μαέστρων (Μαέστρος I, Μαέστρος II) ως σημαντική (76.9%), ενώ μόλις τρεις εξ 'αυτών απάντησε «όχι» (23.1%) και για τους δυο μαέστρους (Σχήμα 25.α και 25.β).



Σχήμα 25. Ραβδογράμματα συχνοτήτων Μαέστρων για την Ερώτηση 7.
(Ήταν σημαντική η οπτική σας επαφή με τον μαέστρο στην προεναρκτήρια κίνηση)
α) Μαέστρος I, β) Μαέστρος II

Ερώτηση 8. Κατά πόσο η μετρική ένδειξη του Μαέστρου επηρεάζει την έκφραση και τις δυναμικές του έργου;

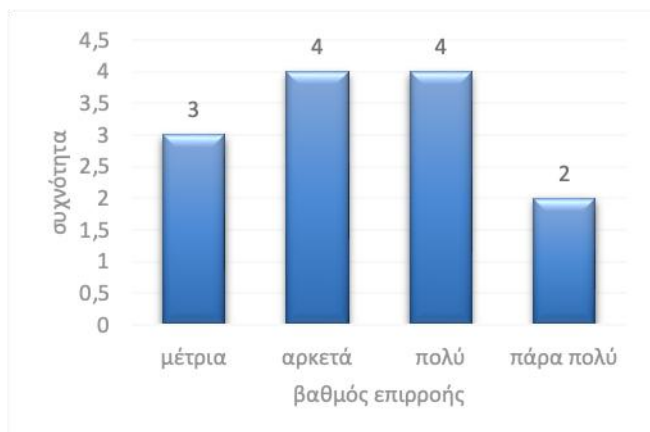
Βάσει των μουσικών της ορχήστρας, εννέα στους δεκατρείς δήλωσαν ότι στην περίπτωση του Μαέστρου I, η μετρική ένδειξη επηρεάζει «πολύ» (69.2%) την έκφραση και τις δυναμικές του και δύο εξ'αυτών απάντησαν «πάρα πολύ» (15.4%). Αντίθετα, η μετρική ένδειξη της Μαέστρου II φαίνεται πως επηρεάζει «αρκετά» (38.5%) την έκφραση και τις δυναμικές του έργου σύμφωνα με πέντε μουσικούς, ενώ τέσσερις ήταν αυτοί που απάντησαν «πάρα πολύ» (30.8%) (Σχήμα 26.α και 26.β).



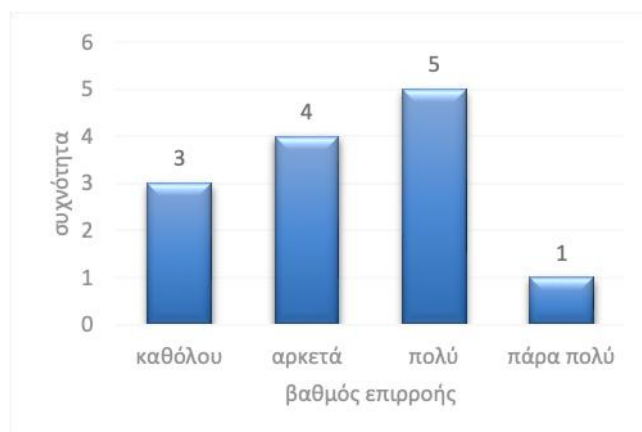
Σχήμα 26. Ραβδογράμματα συχνοτήτων Μουσικών ορχήστρας για την Ερώτηση 8. (Κατά πόσο η μετρική ένδειξη του Μαέστρου επηρεάζει την έκφραση και τις δυναμικές του έργου) α) Μαέστρος I, β) Μαέστρος II

Οι ερωτηθέντες μαέστροι, ωστόσο, δήλωσαν ότι στην περίπτωση του Μαέστρου I, η μετρική ένδειξη επηρεάζει «κάπως» την έκφραση και τις δυναμικές του έργου, κατά την άποψη τριών εκ του ευρύτερου συνόλου, ενώ τέσσερις από τους συγκεκριμένους ερωτηθέντες σημείωσαν την απάντηση «ουδέτερα» (30.8%). Σε αντίθεση με τον πρώτο μαέστρο, τέσσερις εκ των δεκατριών, δήλωσαν ότι μετρική ένδειξη της Μαέστρου II επηρεάζει «ουδέτερα» (30.8%) και πέντε απάντησαν «έντονα» (38.5%), (Σχήμα 27.α και 27.β).

α)



β)



Σχήμα 27. Ραβδογράμματα συχνοτήτων Μαέστρων για την Ερώτηση 8. (Κατά πόσο η μετρική ένδειξη του Μαέστρου επηρεάζει την έκφραση και τις δυναμικές του έργου) α) Μαέστρος I, β) Μαέστρος II

Ερώτηση 9. Κατά πόσο η ένδειξη της έκφρασης του προσώπου στην προεναρκτήρια Κίνηση (Levare) καθοδηγεί το ύφος και τον ήχο της έναρξης;

The image shows a page of a musical score for the introduction of Schubert's Symphony No. 8, measures 1-10. The score is for a full orchestra and includes parts for Flauti, Oboi, Clarinetti in A, Fagotti, Corni in D, Trombe in E, Tromboni (Alto, Tenore, Basso), Timpani in H.Fis., Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Basso. The tempo is marked 'Allegro moderato'. A yellow highlight in the Violino I part is labeled 'anxious figure'. The score shows the beginning of the piece with various instruments playing their respective parts.

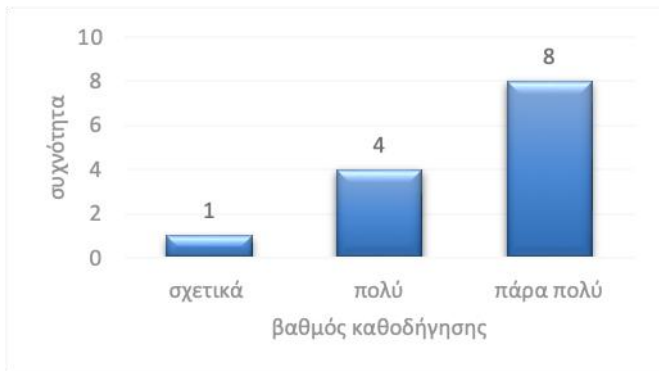
Εικόνα 19. Εισαγωγή Συμφωνίας No. 8 Schubert D.759, μέτρα 1-10 (Schubert, 1822).

Το έργο καθορίζεται από την προεναρκτήρια κίνηση των εγχόρδων, αλλά και από τα δέκατα έκτα των βιολιών.

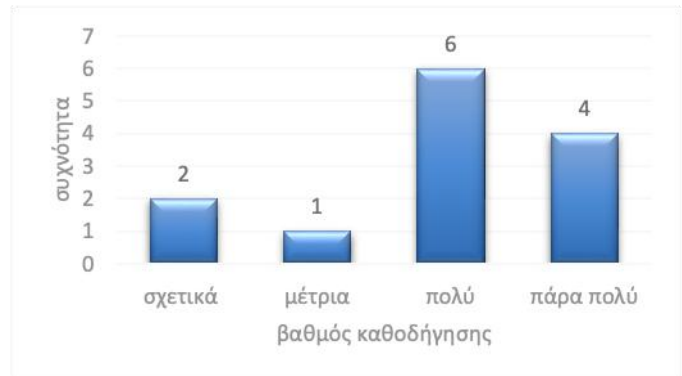
Σύμφωνα με τα αποτελέσματα της έρευνας, τέσσερεις από τους δεκατρείς μουσικούς συμμετέχοντες από την ορχήστρα, δήλωσαν ότι στην περίπτωση του Μαέστρου I, η ένδειξη της έκφρασης του προσώπου καθοδηγεί κατά «πολύ» το ύφος και τον ήχο της έναρξης (30.8%) ενώ οκτώ από αυτούς σημείωσαν την απάντηση «πάρα πολύ» (61.5%). Από την άλλη πλευρά, στην περίπτωση της Μαέστρου II, η ένδειξη της έκφρασης του προσώπου κρίθηκε από έξι μουσικούς πως καθοδηγεί «πολύ» το ύφος και τον ήχο της (46.2%) ενώ τέσσερεις από το σύνολο απάντησαν «πάρα πολύ» (30.8%) (Σχήμα 28.α και 28.β).

Η εισαγωγή του πρώτου μέρους από την Ημιτελή συμφωνία του Schubert χαρακτηρίζεται αρχικά από την έλλειψη αρμονικής και τονικής ένδειξης αλλά και από την χαμηλή περιοχή των τσέλων και μπάσων. Στο ηχητικό τοπίο του «pp» ο συνθέτης επιτυγχάνει ένα σκοτεινό προϋπάρχον τοπίο. Ο χαρακτήρας του

α)



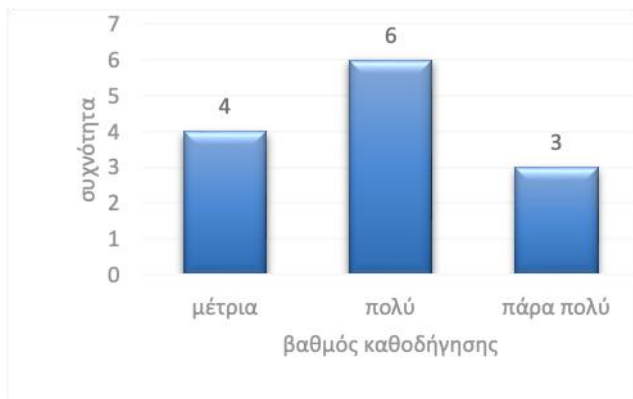
β)



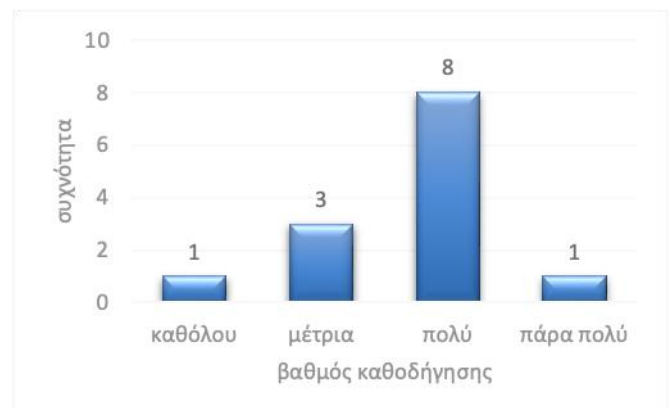
Σχήμα 28. Ραβδογράμματα συχνοτήτων Μουσικών ορχήστρας για την Ερώτηση 9 (Κατά πόσο η ένδειξη της έκφρασης του προσώπου στην προεναρτήκρια κίνηση (Levare) καθοδηγεί το ύφος και τον ήχο της έναρξης) α) Μαέστρος I, β) Μαέστρος II

Στην ίδια ερώτηση, τέσσερις από τους δεκατρείς ερωτηθέντες, δήλωσαν ότι στην περίπτωση του Μαέστρου I, η ένδειξη της έκφρασης του προσώπου καθοδηγεί «ουδέτερα» (30.8%) το ύφος και τον ήχο της έναρξης ενώ έξι από αυτούς επέλεξαν «έντονα» (46.2%). Αντίθετα, όσον αφορά την περίπτωση της Μαέστρου II, τρεις από αυτούς απάντησαν «ουδέτερα» (23.1%), ενώ οκτώ στους δεκατρείς δήλωσαν «έντονα» (61.5%) (Σχήμα 29.α και 29.β).

α)



β)



Σχήμα 29. Ραβδογράμματα συχνοτήτων Μαέστρων για την Ερώτηση 9 (Κατά πόσο η ένδειξη της έκφρασης του προσώπου στην προεναρτήκρια κίνηση (Levare) καθοδηγεί το ύφος και τον ήχο της έναρξης) α) Μαέστρος I, β) Μαέστρος II

Ερώτηση 10. Πόσο έντονες υφολογικά είναι οι εναλλαγές μεταξύ *fz* και *p* στο πρώτο μέρος της Συμφωνίας;

Στο πρώτο μέρος παρουσιάζονται θέματα, τα οποία δεν τα επεξεργάζονται έτσι όπως ήταν σύνηθες για τις μέχρι τότε συμφωνίες. Ο συνθέτης επιλέγει να παρουσιάζει τα θέματα αυτούσια με την ίδια συναισθηματική φόρτιση ή ίσως λίγο παραλλαγμένα. Με αυτόν τον τρόπο υπάρχουν διαφορετικά ηχητικά τοπία, οι εναλλαγές των οποίων διαμορφώνονται από την αρμονική συνέχεια, αλλά και από τις ηχητικές εντάσεις. Στην Εικόνα 20, παρατηρούνται δυο διαφορετικές ποιότητες μεταξύ του *fz* μεταξύ της Σι Ελάσσονα και *pp* της Σολ Μείζονα (Μέτρο Νο. 38-39).

Εικόνα 20. Πρώτο μέρος Συμφωνίας No.8 Schubert, D.759, μέτρα 36-47 (Schubert, 1822).

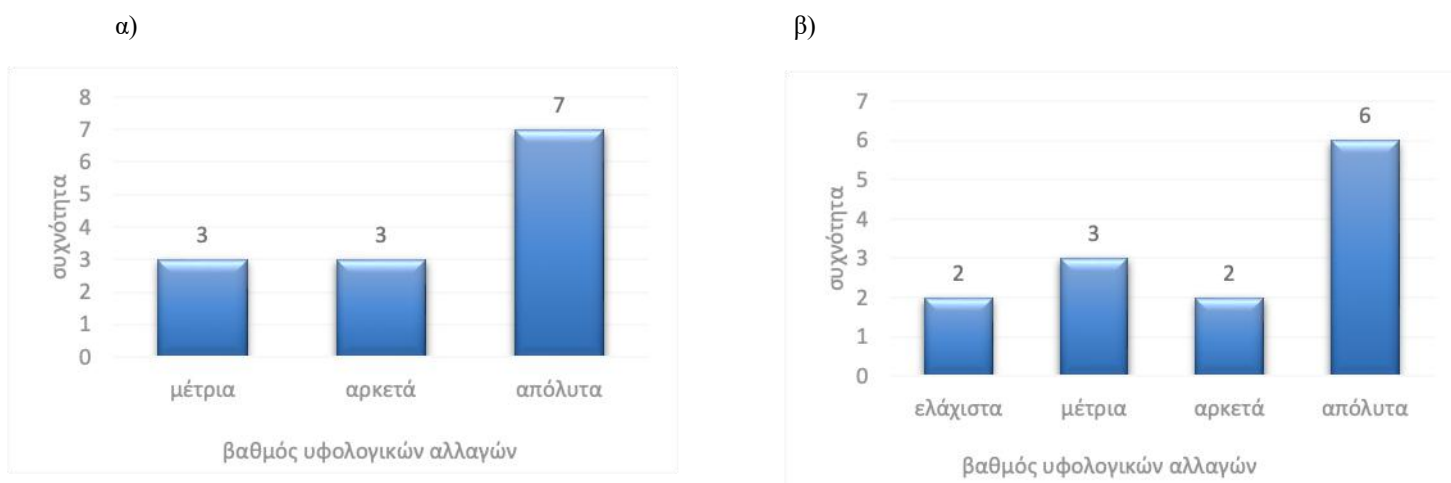
Αντίθετα, στην περίπτωση της Εικόνας 21, η ποιότητα του «*pp*» έχει ήδη αλλάξει. Η χαμηλή περιοχή των τσέλων και μπάσων σε συνδυασμό με την ένδειξη *tremolo* σε Μι ελάσσονα δίνει ένα αγωνιώδες και εξελισσόμενο συναισθηματικά ύφος.

Εικόνα 21. Πρώτο μέρος Συμφωνίας No.8 Schubert, D.759, μέτρα 111-132 (Schubert, 1822).

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η Εικόνα 24. Οι γρήγορες εναλλαγές της ποιότητας του «ff» «p» χαρακτηρίζονται από την διαφορετική ενορχήστρωση, αλλά και από το μουσικό υλικό. Το «ff» που ανά δυο μέτρα έχει *diminuendo*, τονίζει με *tremolo* τη Ντο# Ντιμινούτα με ένα κατιόν αρπέζ από τα έγχορδα και κρατημένες νότες στα πνευστά. Αντίθετα, το «p» διαδέχεται συγκοπές και την συνοδεία του Β θέματος, ούτως ώστε να παρατείνει τον χρόνο μέχρι να εμφανιστεί το δεύτερο και ισχυρότερο «ff».

Εικόνα 22. Πρώτο μέρος Συμφωνίας No.8 Schubert, D.759, μέτρα 146-159 (Schubert, 1822).

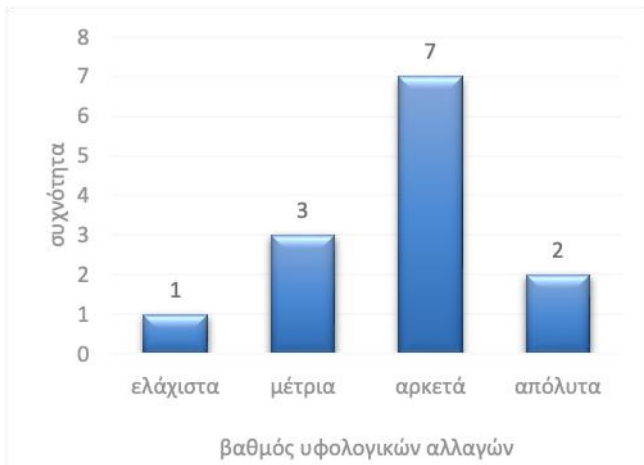
Συνεπώς, επτά στους δεκατρείς μουσικούς δήλωσαν ότι στην περίπτωση του Μαέστρου Ι, οι εναλλαγές μεταξύ fz και p στο πρώτο μέρος της Συμφωνίας είναι «απόλυτα» (53.8%) έντονες υφολογικά, ενώ για την περίπτωση της Μαέστρου ΙΙ, έξι εκ του συνόλου απάντησαν «απόλυτα» (46.2%) (Σχήμα 30.α και 30.β).



Σχήμα 30. Ραβδογράμματα συχνοτήτων Μουσικών ορχήστρας για την Ερώτηση 10 (Πόσο έντονες υφολογικά είναι οι εναλλαγές μεταξύ fz και p στο πρώτο μέρος της Συμφωνίας) α) Μαέστρος Ι, β) Μαέστρος ΙΙ

Αντίθετα, επτά στους δεκατρείς ερωτηθέντες μαέστρους στην έρευνα δήλωσαν ότι στην περίπτωση του Μαέστρου Ι, οι εναλλαγές μεταξύ fz και p στο πρώτο μέρος της Συμφωνίας είναι «αρκετά» έντονες υφολογικά (53.8%). Επίσης, όσον αφορά την Μαέστρο ΙΙ, πέντε στους δεκατρείς επέλεξαν την απάντηση «ουδέτερα» (23.1%) και έξι από το ευρύτερο σύνολο δήλωσαν «αρκετά» (46.2%) (Σχήμα 31.α και 31.β).

α)



β)

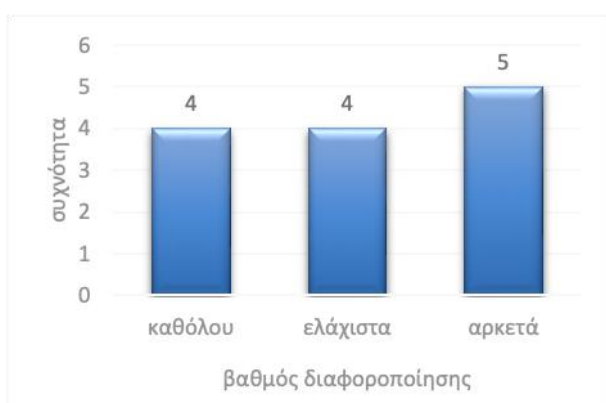


Σχήμα 31. Ραβδογράμματα συχνοτήτων Μαέστρων για την Ερώτηση 10 (Πόσο έντονες υφολογικά είναι οι εναλλαγές μεταξύ fz και p στο πρώτο μέρος της Συμφωνίας) α) Μαέστρος I, β) Μαέστρος II

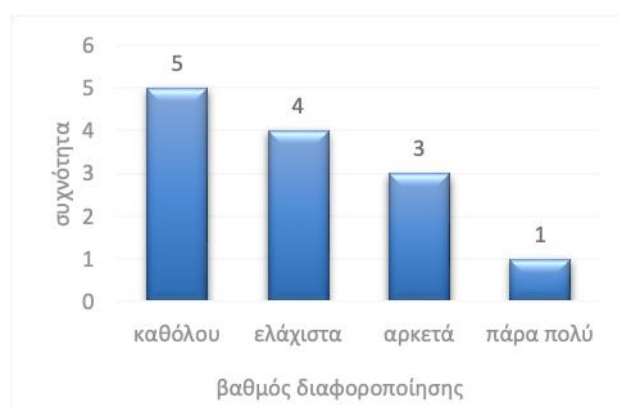
Ερώτηση 11. Κατά πόσο διαφοροποιείται η ποιότητα των fz στην επανάληψη που υπάρχει στο πρώτο μέρος;

Η συγκεκριμένη ερώτηση έχει ως στόχο να αποδείξει την περίπτωση διαφορετικής ερμηνείας στην επανάληψη του έργου καθώς η συναισθηματική επιρροή είναι έντονη. Όπως αποδείχθηκε για τον Μαέστρο I, τέσσερις στους δεκατρείς μουσικούς συμμετέχοντες από την ορχήστρα δήλωσαν ότι η διαφοροποίηση της ποιότητας των fz στην επανάληψη του πρώτου μέρους ήταν «ελάχιστη» (30.8%) ενώ πέντε απάντησαν «αρκετά» (38.5%). Το ακριβώς αντίθετο ισχύει για την περίπτωση της Μαέστρου II, καθώς πέντε στους δεκατρείς απάντησαν «καθόλου» (38.5%) και τέσσερις απάντησαν «ελάχιστα» (30.8%) (Σχήμα 32.α και 32.β).

α)



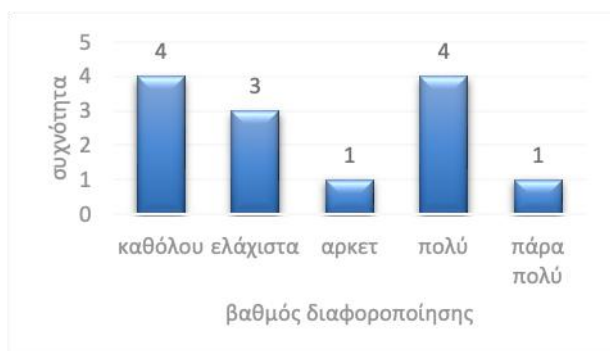
β)



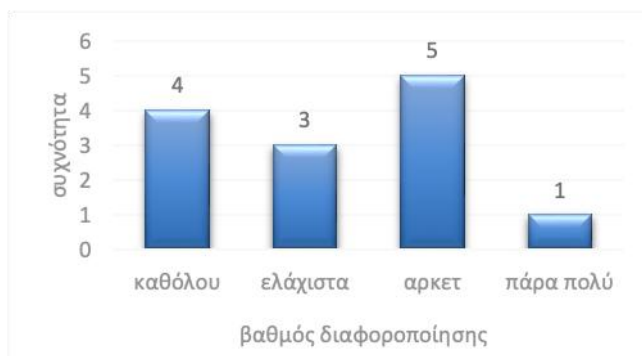
Σχήμα 32. Ραβδογράμματα συχνότητας Μουσικών ορχήστρας για την Ερώτηση 11 (Κατά πόσο διαφοροποιείται η ποιότητα των fz στην επανάληψη που υπάρχει στο πρώτο μέρος) α) Μαέστρος I, β) Μαέστρος II

Όσον αφορά τους μαέστρους, τέσσερις στους δεκατρείς δήλωσαν ότι στην περίπτωση του Μαέστρου I, η διαφοροποίηση της ποιότητας των fz στην επανάληψη ήταν μηδαμινή («καθόλου»), ενώ τρεις απάντησαν «ελάχιστα» (30.8%) ενώ παράλληλα τέσσερις στους δεκατρείς απάντησαν «έντονα». Από την άλλη πλευρά, στην περίπτωση της Μαέστρου II, τέσσερις στους δεκατρείς επέλεξαν την απάντηση «καθόλου» ενώ πέντε από το σύνολο απάντησαν «ουδέτερα» (38.5%) (Σχήμα 33.α και 33.β).

α)



β)



Σχήμα 33. Ραβδογράμματα συχνοτήτων Μαέστρων για την Ερώτηση 11 (Κατά πόσο διαφοροποιείται η ποιότητα των fz στην επανάληψη που υπάρχει στο πρώτο μέρος) α) Μαέστρος I, β) Μαέστρος II

Ερώτηση 12. Πώς αποτυπώνεται το κλείσιμο του τρέμολο;

The image shows a page of a musical score for Schubert's Symphony No. 8, measures 58-68. The score is in G major and 3/4 time. It features a prominent tremolo in the strings starting at measure 64. The score is annotated with 'decresc.' in yellow and 'cresc.' in red. A vertical red line marks the beginning of the tremolo at measure 64. A pink oval highlights the melodic line in the first violin part from measure 64 to 68. The score is labeled 'B' at the top center.

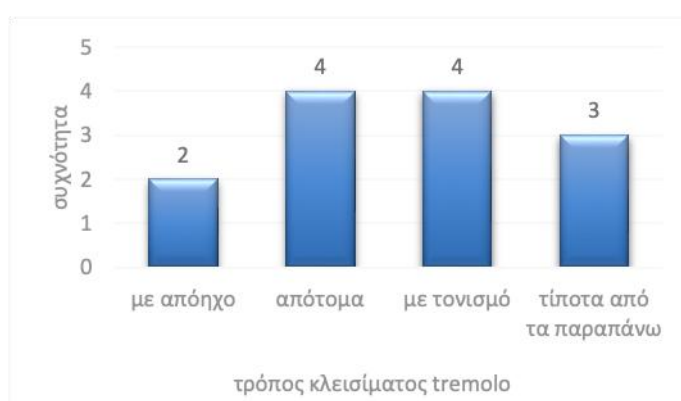
Εικόνα 23. Πρώτο μέρος Συμφωνίας No.8 Schubert, D.759, μέτρα 58-68 (Schubert, 1822).

Στο μέτρο No. 64 βρίσκεται ένα από τα παραδείγματα με tremolo. Στην συγκεκριμένη ερώτηση, τέσσερις εκ των μουσικών της ορχήστρας δήλωσαν ότι στην περίπτωση του Μαέστρου I, το κλείσιμο του τρέμολο αποτυπώνεται «με απόηχο» (30.8%). Ακόμη, τέσσερις στους δεκατρείς, απάντησαν «με τονισμό» (30.8%), ενώ τρεις από το σύνολο (με ποσοστό 23.1%) δήλωσαν «τίποτα από τα παραπάνω». Από την άλλη πλευρά, στην περίπτωση της Μαέστρου II, τέσσερις από τους μουσικούς απάντησαν ότι το κλείσιμο του τρέμολο αποτυπώνεται «απότομα» (30.8%) και «με τονισμό» (30.8%), ενώ τρεις εκ του συνόλου (23.1%) δήλωσαν «τίποτα από τα παραπάνω» (Σχήμα 34.α και 34.β).

α)



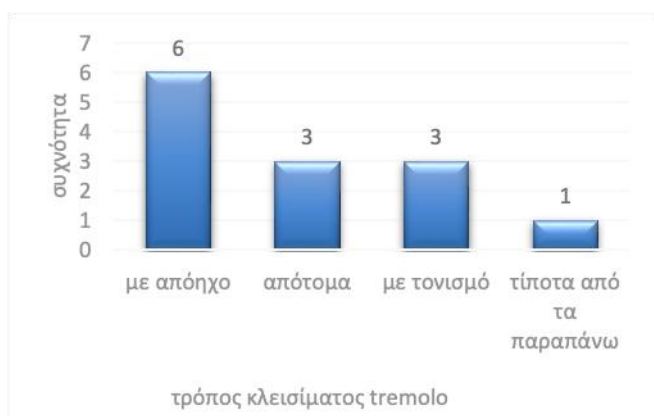
β)



Σχήμα 34. Ραβδογράμματα συχνοτήτων Μουσικών ορχήστρας για την Ερώτηση 12 (Πώς αποτυπώνεται το κλείσιμο του τρέμολο) α) Μαέστρος I, β) Μαέστρος II

Ωστόσο, έξι στους δεκατρείς μαέστρους που συμμετείχαν στην έρευνα δήλωσαν ότι στην περίπτωση του Μαέστρου I, το κλείσιμο του τρέμολο αποτυπώνεται «με απόηχο» (46.2%), ενώ οι τρεις απάντησαν «απότομα» (23.1%) και «με τονισμό» (23.1%). Στην περίπτωση της Μαέστρου II, πέντε στους δεκατρείς μαέστρους απάντησαν ότι το κλείσιμο του τρέμολο αποτυπώνεται «με απόηχο» (38.5%) και έξι από αυτούς επέλεξαν «απότομα» (46.2%) (Σχήμα 35.α και 35.β).

α)



β)



Σχήμα 35. Ραβδογράμματα συχνοτήτων Μαέστρων για την Ερώτηση 12 (Πώς αποτυπώνεται το κλείσιμο του τρέμολο) α) Μαέστρος I, β) Μαέστρος II

Ερώτηση 13. Πώς θα θέλατε να δείτε το αριστερό χέρι να οδηγεί τις φράσεις από το μέτρο 85 - 93 (C) στην πτώση;

This image shows a page of musical notation for measures 80 to 93. The score is written for a full orchestra, including strings, woodwinds, and brass. The left hand of the piano part is highlighted in yellow, indicating its role in leading the phrases. The music is in 4/4 time and features a complex harmonic structure with many accidentals.

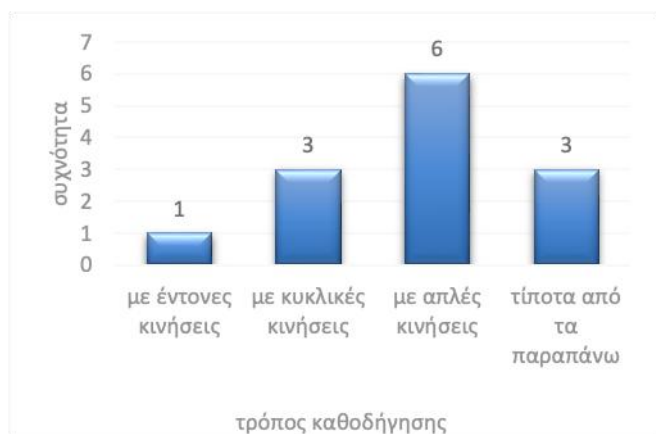
τρομπόνα δραματικότητα

This image shows a page of musical notation for measures 89 to 98. The score is written for a full orchestra. A section of the score is marked with a yellow background and labeled 'C' and 'G MAGOR'. The left hand of the piano part is highlighted in yellow, indicating its role in leading the phrases. The music is in 4/4 time and features a complex harmonic structure with many accidentals.

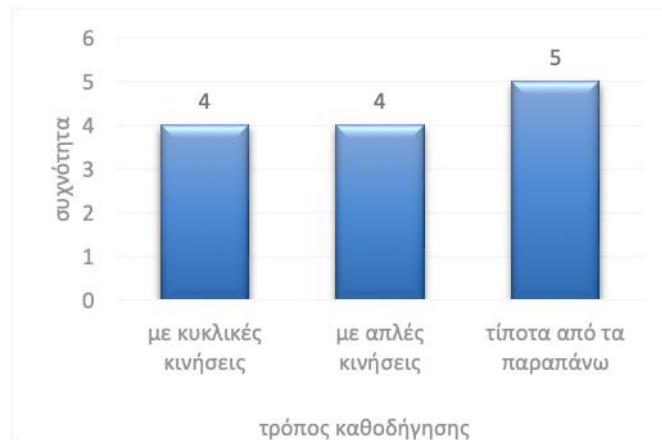
Εικόνα 24. Πρώτο μέρος Συμφωνίας No.8 Schubert, D.759, μέτρα 80 - 98 (Schubert, 1822).

Τα συγκεκριμένα μέτρα οδηγούν στην πτώση του ήμισυ Β' θέματος και καταλήγουν σε ένα διαφορετικό ηχητικό τοπίο της Σολ μείζονα. Συνεπώς, οι μουσικοί συμμετέχοντες στην έρευνα δήλωσαν ότι στην περίπτωση του Μαέστρου I, θα ήθελαν να δουν το αριστερό χέρι να οδηγεί τις φράσεις των μέτρων 85 - 93 (C) στην πτώση «*με κυκλικές κινήσεις*» και «*τίποτα από τα παραπάνω*», κατά τρεις εκ των δεκατριών (23.1%), ενώ μόλις έξι απάντησαν «*με απλές κινήσεις*» (46.2%). Από την άλλη πλευρά, τέσσερεις στους δεκατρείς μουσικούς ορχήστρας (με ποσοστό 30.8%) στην περίπτωση της Μαέστρου II, θα ήθελαν να δουν το αριστερό χέρι να οδηγεί τις φράσεις από το μέτρο 85 - 93 (C) στην πτώση «*με κυκλικές κινήσεις*» και «*με απλές κινήσεις*» ενώ πέντε στους δεκατρείς (38.5%) δήλωσαν «*τίποτα από τα παραπάνω*» (Σχήμα 36.α και 36.β)

α)



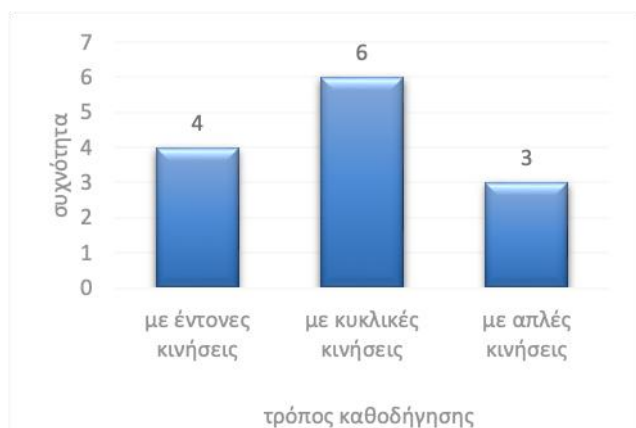
β)



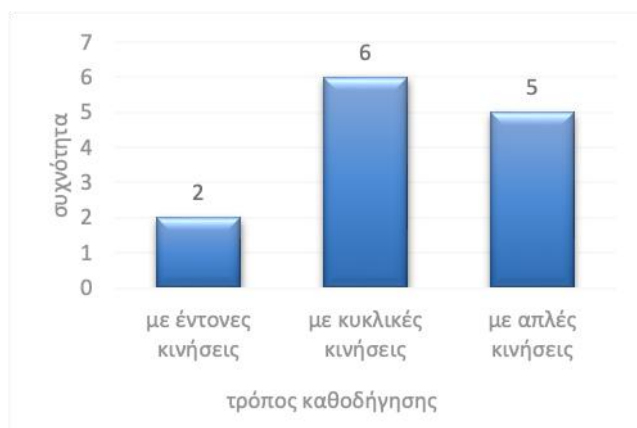
Σχήμα 36. Ραβδογράμματα συχνοτήτων Μουσικών ορχήστρας για την Ερώτηση 13 (Πώς θα θέλατε να δείτε το αριστερό χέρι να οδηγεί τις φράσεις από το μέτρο 85 - 93 (C) στην πτώση α) Μαέστρος I, β) Μαέστρος II

Οι μαέστροι, αντίθετα, δήλωσαν ότι στην περίπτωση του Μαέστρου I, θα ήθελαν να δουν το αριστερό χέρι να οδηγεί τις φράσεις από το μέτρο 85-93 (C) στην πτώση «*με έντονες κινήσεις*», σύμφωνα με τέσσερεις από τους μαέστρους (30.8%), ενώ αντίθετα έξι στους δεκατρείς απάντησαν «*με κυκλικές κινήσεις*» (46.2%). Όσον αφορά την Μαέστρο II, έξι από τους μαέστρους έδωσαν την απάντηση «*με κυκλικές κινήσεις*» (46.2%) και πέντε από τους δεκατρείς απάντησαν «*με απλές κινήσεις*» (38.5%) (Βλ. Σχήμα 37.α και 37.β).

α)



β)



Σχήμα 37. Ραβδογράμματα συχνοτήτων Μασέτρων για την Ερώτηση 13 (Πώς θα θέλατε να δείτε το αριστερό χέρι να οδηγεί τις φράσεις από το μέτρο 85 - 93 (C) στην πτώση) α) Μασέτρος I, β) Μασέτρος II

Ερώτηση 14. Πώς θεωρείτε πως ο μάστρος οδήγησε το crescendo από το μέτρο 122 – 146;

111 **ΑΝΑΠΤΥΞΗ**

The image shows a musical score for the first movement of Schubert's Symphony No. 8, measures 111-132. The score is in E major and 4/4 time. It features a string quartet and woodwinds. A yellow highlight covers the section from measure 122 to 146, where a crescendo is indicated. The score includes dynamic markings such as *pp* and *cresc.* and performance instructions like *arco* and *ppp*. The tempo is marked *And.* and the conductor's name *Em* is visible.

Εικόνα 25. Πρώτο μέρος Συμφωνίας No.8 Schubert, D.759, μέτρα 111-132 (Schubert, 1822).

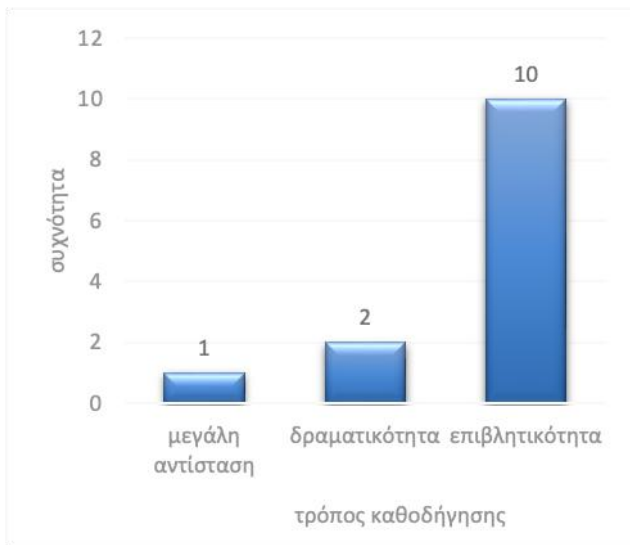
133

146 B θέμα κερδίζοντας χρόνο για forte

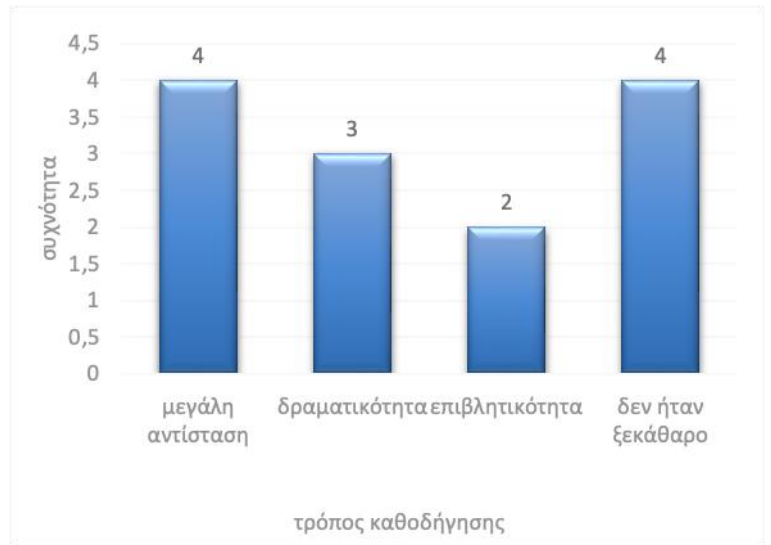
Εικόνα 26. Πρώτο μέρος Συμφωνίας No.8 Schubert, D.759, μέτρα 133-159 (Schubert, 1822).

Αρχικά, στην περίπτωση του Μαέστρου I, η συντριπτική πλειοψηφία των μουσικών ορχήστρας (10/13 και 76.9%) απάντησε πως ο μαέστρος οδήγησε το crescendo στα μέτρα 122–146 «με επιβλητικότητα». Αντίθετα, όσον αφορά την Μαέστρο II, τέσσερις εκ του γενικού συνόλου των δεκατριών (με ποσοστό δηλαδή 30.8%,) σημείωσε την απάντηση «με μεγάλη αντίσταση» και «δεν ήταν ξεκάθαρο», ενώ δε θα έπρεπε να παραλείψουμε πως τρεις (με ποσοστό 23.1%) έδωσαν την απάντηση «με δραματικότητα» (Σχήμα 38.α και 38β).

α)



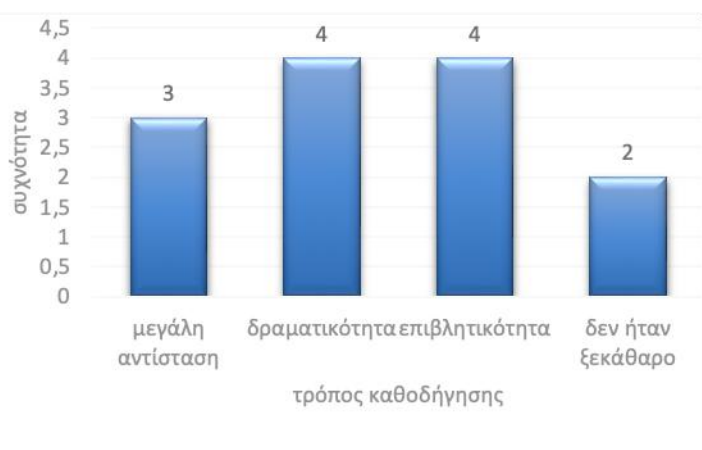
β)



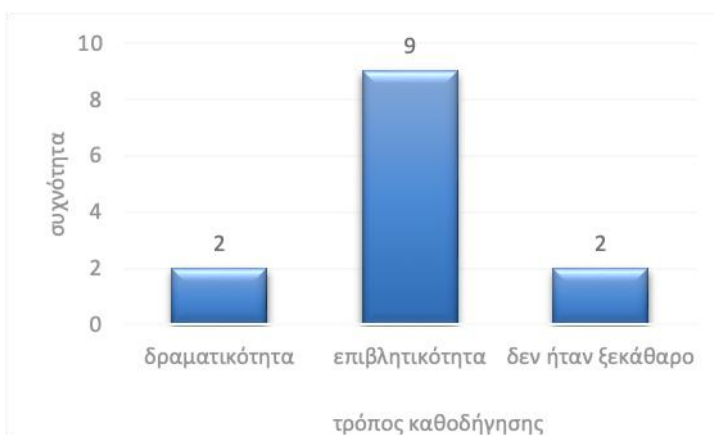
Σχήμα 38. Ραβδογράμματα συχνοτήτων Μουσικών ορχήστρας για την Ερώτηση 14 (Πώς θεωρείτε πως ο μαέστρος οδήγησε το crescendo από το μέτρο 122 – 146) α) Μαέστρος I, β) Μαέστρος II

Τα αντίθετα αποτελέσματα παρατηρούνται στους ερωτηθέντες μαέστρους. Για τον πρώτο μαέστρο, οι τρεις μαέστροι απάντησαν «με μεγάλη αντίσταση» (23.1%), ενώ τέσσερεις στους δεκατρείς επέλεξαν «με δραματικότητα» (30.8%) και «με επιβλητικότητα». Από την άλλη πλευρά, για την δεύτερη μαέστρο, μόλις δύο στους δεκατρείς (15.4%) απάντησαν «με μεγάλη αντίσταση» και «δεν ήταν ξεκάθαρο», ενώ πάλι πλειοψηφικά, εννέα στους δεκατρείς (69.2%) επέλεξαν «με επιβλητικότητα» (Σχήμα 39.α και 39.β).

α)



β)



Σχήμα 39. Ραβδογράμματα συχνότητας Μαέστρων για την Ερώτηση 14 (Πώς θεωρείτε πως ο μαέστρος οδήγησε το crescendo από το μέτρο 122 – 146) α) Μαέστρος I, β) Μαέστρος II

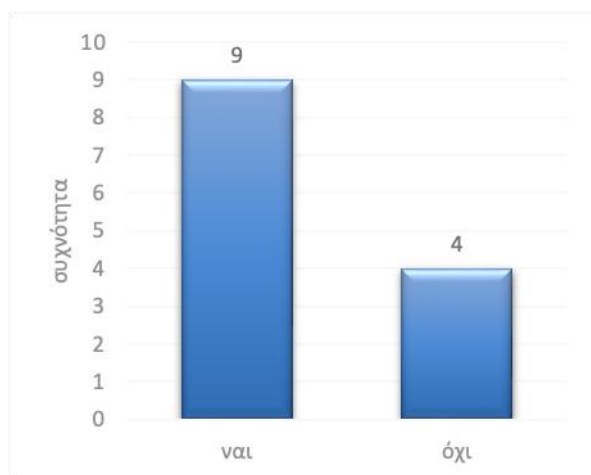
Ερώτηση 15. Υπάρχει διαφοροποίηση στον χαρακτήρα των εναλλαγών σχετικά με τις δυναμικές ff και p στα μέτρα 146 - 170;

The image displays two pages of a musical score for Schubert's Symphony No. 8, measures 146-175. The score is annotated with yellow highlights and red vertical lines. The first page shows measures 146-155, and the second page shows measures 156-175. A blue circle highlights a specific measure in the second page.

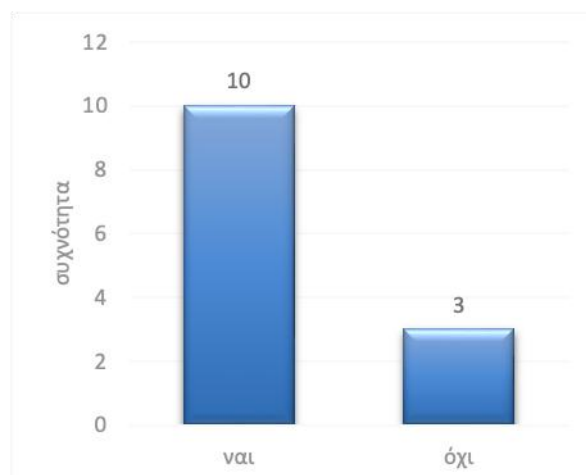
Εικόνα 27. Πρώτο μέρος Συμφωνίας No.8 Schubert, D.759, μέτρα 146-175 (Schubert, 1822).

Στη συγκεκριμένη ερώτηση, εννέα στους δεκατρείς μουσικούς συμμετέχοντες από την ορχήστρα θεωρούν ότι στην περίπτωση του Μαέστρου Ι, υπάρχει διαφοροποίηση στον χαρακτήρα των εναλλαγών σχετικά με τις δυναμικές ff και p στα μέτρα 146 - 170 (69.2%), ενώ οι υπόλοιποι τέσσερις (30.8%) εκτιμούν ότι δεν υπάρχει. Μιλώντας για την περίπτωση της Μαέστρου ΙΙ, δέκα στους δεκατρείς απάντησαν «ναι» στην διαφοροποίηση του χαρακτήρα των εναλλαγών ff και p (76.9%), ενώ οι υπόλοιποι τρεις απάντησαν «όχι» (23.1%) (Σχήμα 40.α και 40.β).

α)



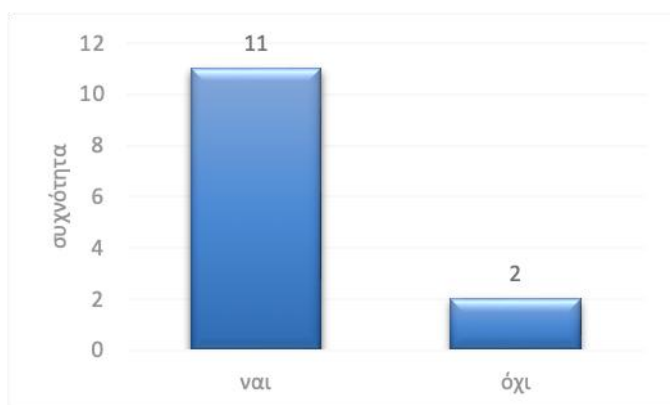
β)



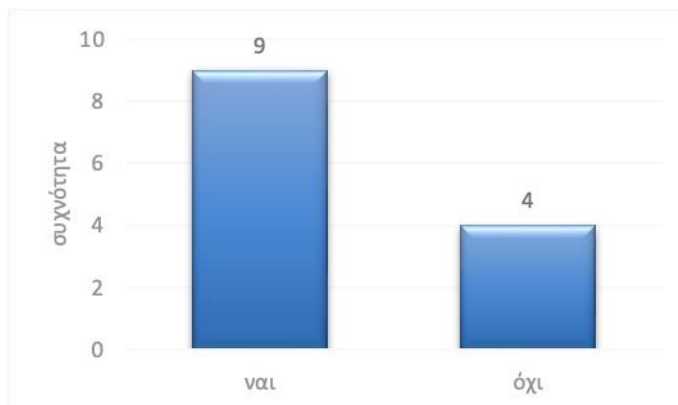
Σχήμα 40. Ραβδογράμματα συχνοτήτων Μουσικών ορχήστρας για την Ερώτηση 15 (Υπάρχει διαφοροποίηση στον χαρακτήρα των εναλλαγών σχετικά με τις δυναμικές ff και p στα μέτρα 146-170) α) Μαέστρος I, β) Μαέστρος II

Ομοίως, έντεκα στους δεκατρείς μαέστρους θεωρούν πως υπάρχει διαφοροποίηση στον χαρακτήρα των εναλλαγών στην περίπτωση του Μαέστρου I (84.6%), ενώ όσον αφορά την Μαέστρο II, εννέα στους δεκατρείς απάντησαν «ναι» (69.2%) και οι υπόλοιποι τέσσερεις έδωσαν την απάντηση «όχι» (30.8%) (Σχήμα 41.α και 41.β).

α)



β)



Σχήμα 41. Ραβδογράμματα συχνοτήτων Μαέστρων για την Ερώτηση 15 (Υπάρχει διαφοροποίηση στον χαρακτήρα των εναλλαγών σχετικά με τις δυναμικές ff και p στα μέτρα 146-170) α) Μαέστρος I, β) Μαέστρος II

Ερώτηση 16. Στο μέρος D (μέτρο 170-194) το ύφος ήταν:

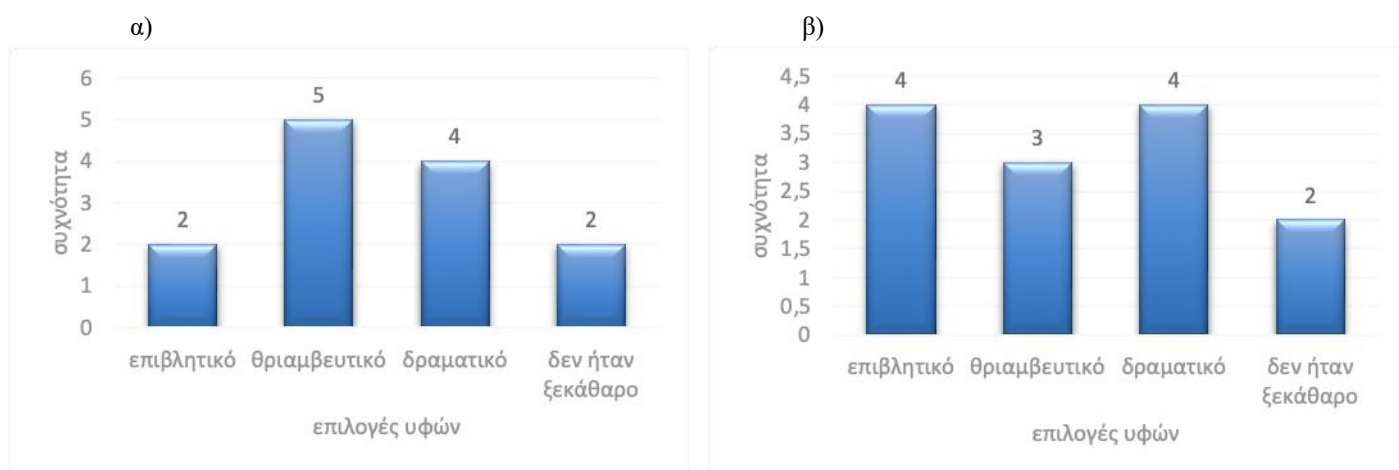
The image shows the musical score for the first part of Schubert's Symphony No. 8, measures 160-181. The score is written for a full orchestra and includes vocal parts. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system (measures 160-179) shows the beginning of section D, with a red vertical line indicating the start of the section. The second system (measures 180-181) shows the end of section D. The score is annotated with yellow highlights and red vertical lines.

Εικόνα 28. Πρώτο μέρος Συμφωνίας No.8 Schubert, D.759, μέτρα 160-181 (Schubert, 1822).

The image shows the musical score for the second part of Schubert's Symphony No. 8, measures 182-199. The score is written for a full orchestra and includes vocal parts. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system (measures 182-198) shows the beginning of section D, with a red vertical line indicating the start of the section. The second system (measures 199-200) shows the end of section D. The score is annotated with yellow highlights and red vertical lines.

Εικόνα 29. Πρώτο μέρος Συμφωνίας No.8 Schubert, D.759, μέτρα 182- 199 (Schubert, 1822).

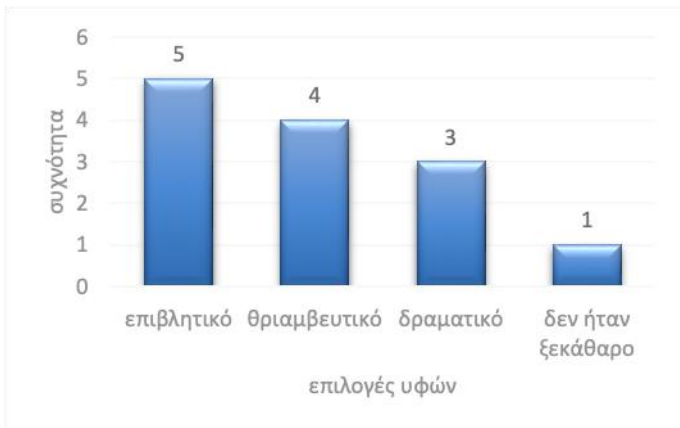
Στη συγκεκριμένη ερώτηση, πέντε στους δεκατρείς μουσικούς ορχήστρας θεωρούν ότι στην περίπτωση του Μαέστρου I το ύφος ήταν «θριαμβευτικό» (ποσοστό της τάξης του 15.4%) , και τέσσερις εκ του ίδιου συνόλου το χαρακτήρισαν ως «δραματικό» (69.2%), ενώ στην περίπτωση της Μαέστρου II, τέσσερις στους δεκατρείς ερωτηθέντες δήλωσαν τόσο «επιβλητικό» όσο και «δραματικό» (30.8%) (Σχήμα 42.α και 42.β).



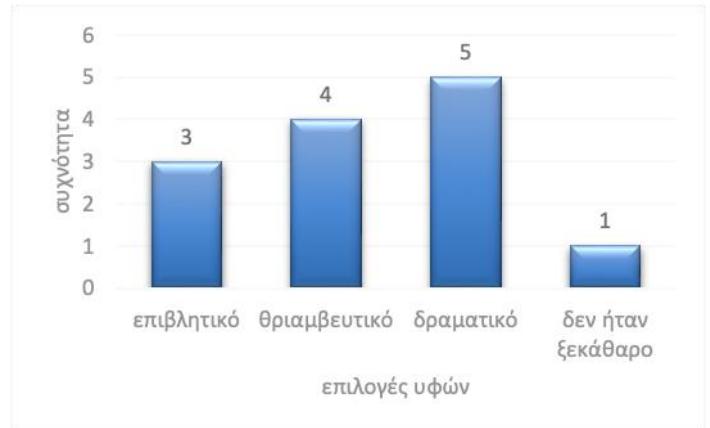
Σχήμα 42. Ραβδογράμματα συχνοτήτων Μουσικών ορχήστρας για την Ερώτηση 16 (Στο μέρος D (μέτρο 170-194) το ύφος ήταν) α) Μαέστρος I, β) Μαέστρος II

Από την άλλη μεριά, πέντε στους δεκατρείς ερωτηθέντες μαέστρους απαντούν πως στην περίπτωση του Μαέστρου I το ύφος ήταν «επιβλητικό», (38.5%), ενώ τέσσερις στους δεκατρείς το χαρακτηρίζουν ως «θριαμβευτικό» (30.8%). Από την άλλη πλευρά, τέσσερις στους δεκατρείς μαέστρους θεωρούν ότι στην περίπτωση της Μαέστρου II το ύφος ήταν «θριαμβευτικό» (30.8%), ενώ πέντε απαντούν «δραματικό» (38.5%) (Σχήμα 43.α και 43.β).

α)



β)

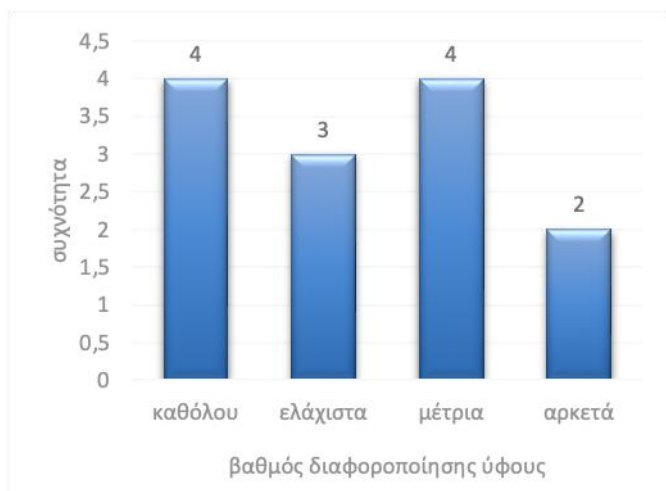


Σχήμα 43. Ραβδογράμματα συχνοτήτων Μαέστρον για την Ερώτηση 16 (Στο μέρος D (μέτρο 170-194) τούφος ήταν) α) Μαέστρος I, β) Μαέστρος II

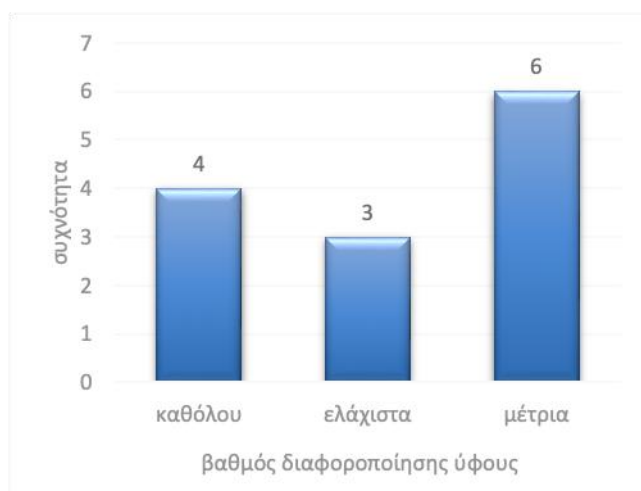
Ερώτηση 17. Κατά πόσο διαφέρει η έκθεση και η επανέκθεση του πρώτου μέρους ως προς το ύφος;

Στην παραπάνω ερώτηση, παρατηρεί κανείς πως τέσσερις στους δεκατρείς μουσικούς συμμετέχοντες της ορχήστρας δήλωσαν ότι στην περίπτωση του Μαέστρου I, η έκθεση και η επανέκθεση του πρώτου μέρους ως προς το ύφος, δε διαφέρει «καθόλου» ή και «μέτρια» (ποσοστό αντίστοιχο του 30.8%), ενώ τρεις από αυτούς δήλωσαν «ελάχιστα» (23.1%). Αντίθετα, στην περίπτωση της Μαέστρου II, οι τέσσερις από τους μουσικούς επέλεξαν «καθόλου» (30.8%) ενώ έξι από αυτούς δήλωσαν «μέτρια» (46.2%) (Σχήμα 44.α και 44.β).

α)



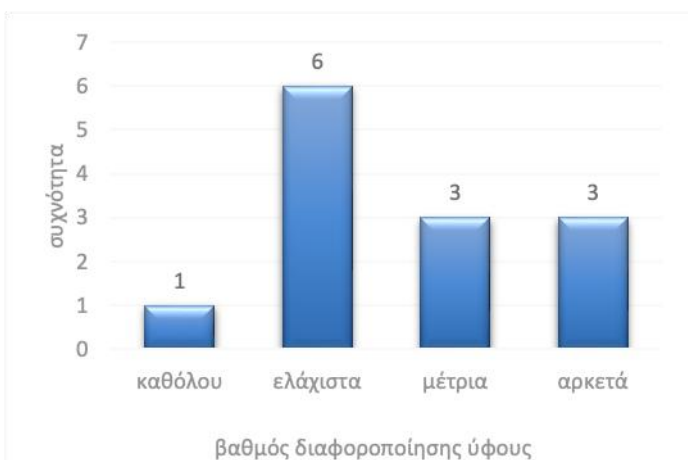
β)



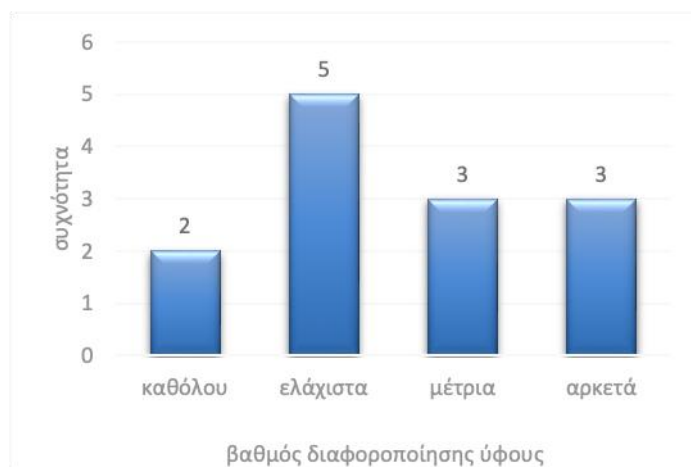
Σχήμα 44. Ραβδογράμματα συχνοτήτων Μουσικών ορχήστρας για την Ερώτηση 17 (Κατά πόσο διαφέρει η έκθεση και η επανέκθεση του πρώτου μέρους ως προς το ύφος)
α) Μαέστρος I, β) Μαέστρος II

Ωστόσο αξίζει να αναφερθεί πως έξι στους δεκατρείς μαέστρους που συμμετείχαν στην έρευνα δήλωσαν ότι στην περίπτωση του Μαέστρου I, το ύφος διαφέρει «ελάχιστα» (38.5%), ενώ τρεις απάντησαν «ουδέτερα» (23.1%) και «έντονα». Ομοίως, για την Μαέστρο II, πέντε στους δεκατρείς μαέστρους απάντησαν «ελάχιστα» (46.2%), ενώ μόλις τρεις απάντησαν «ουδέτερα» (23.1%) και «έντονα» (Σχήμα 45.α και 45.β).

α)



β)



Σχήμα 45. Ραβδογράμματα συχνοτήτων Μουσικών ορχήστρας για την Ερώτηση 17
(Κατά πόσο διαφέρει η έκθεση και η επανέκθεση του πρώτου μέρους ως προς το ύφος)
α) Μαέστρος I, β) Μαέστρος II

Ερώτηση 18. Βαθμολογείστε το κλείσιμο του πρώτου μέρους.

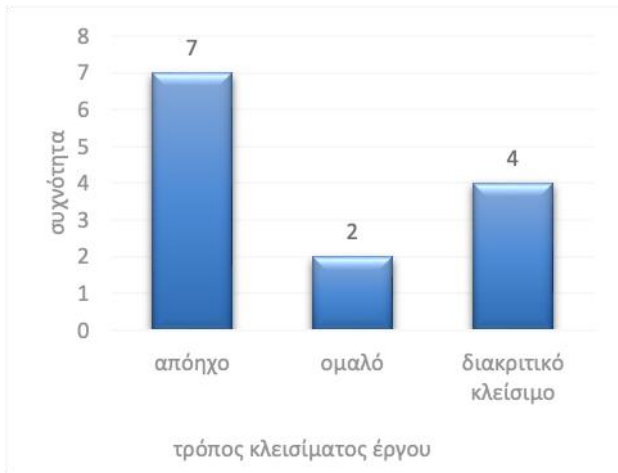


Εικόνα 30. Πρώτο μέρος
Συμφωνίας No.8
Schubert, D.759, μέτρα
364-368 (Schubert,
1822).

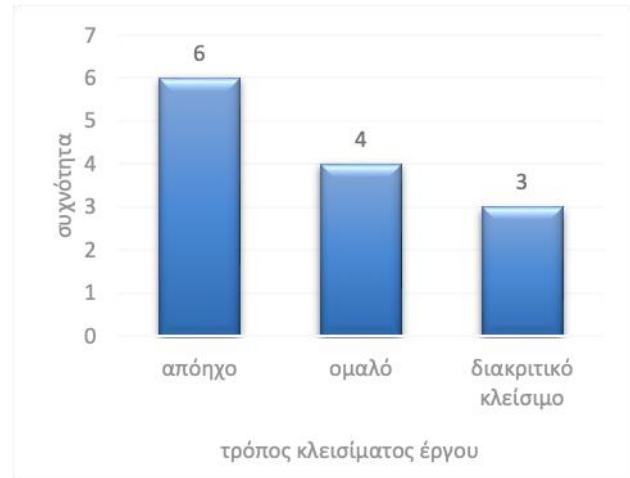
Κλείνοντας, όσον αφορά μάλιστα και το τέλος του πρώτου μέρους, στην κρατημένη συγχορδία του «f» υπάρχει ένα «diminuento» για το οποίο οι απόψεις δίστανται. Σύμφωνα με τον Brahms πρόκειται για το σύμβολο του «τονισμού», αλλά από την άλλη μεριά, σύμφωνα και με τον εκδοτικό οίκο Bärenreiter είναι πράγματι «diminuento». Ήταν εξάλλου γνωστό πως ο συνθέτης δεν είχε καθαρό γραφικό χαρακτήρα, επομένως μπορούν να δικαιολογηθούν οι όποιες συγχύσεις.

Βάσει των αποτελεσμάτων, στην περίπτωση του Μαέστρου I, επτά στους δεκατρείς μουσικούς της ορχήστρας χαρακτήρισαν το κλείσιμο «με απόηχο» ενώ τέσσερεις «με διακριτικό κλείσιμο». Από την άλλη πλευρά, στην περίπτωση της Μαέστρου II, έξι από τους μουσικούς απάντησαν «με απόηχο» (46.2%), ενώ τέσσερεις το χαρακτήρισαν απλώς ως «ομαλό» (30.8%) (Σχήμα 46.α και 46.β).

α)



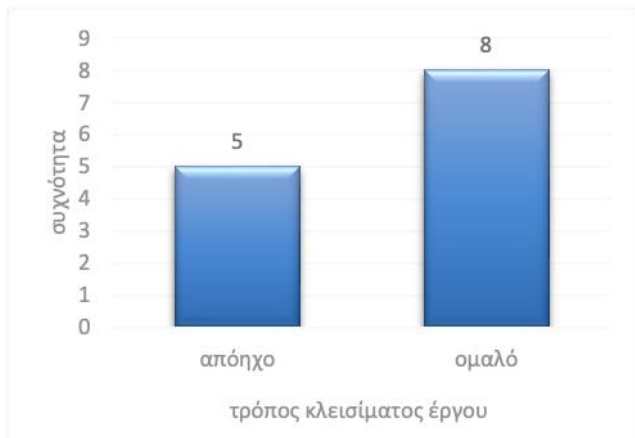
β)



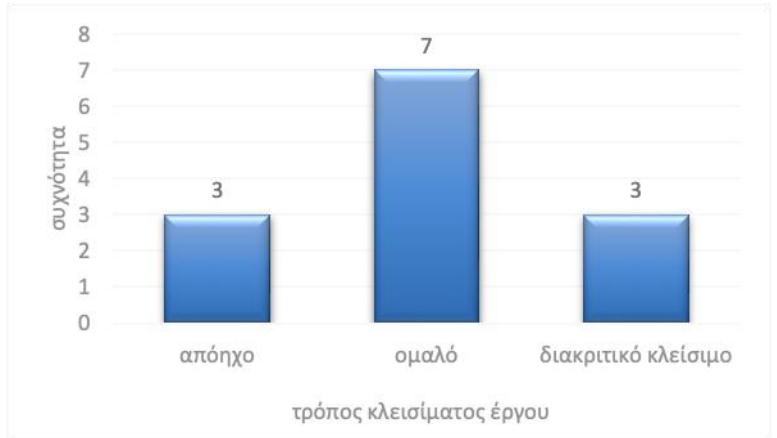
Σχήμα 46. Ραβδογράμματα συχνοτήτων Μαέστρων για την Ερώτηση 18 (Βαθμολογείστε το κλείσιμο του πρώτου μέρους) α) Μαέστρος I, β) Μαέστρος II

Αντίθετα, οι μαέστροι έκριναν το κλείσιμο του Μαέστρου I, ως «ομαλό» κατά την άποψη των πέντε ερωτηθέντων μαέστρων, ενώ οι υπόλοιποι οκτώ, που συγκέντρωσαν ουσιαστικά και την πλειοψηφία (61.5%) δήλωσαν την απάντηση «ομαλό». Από την άλλη πλευρά, τρεις από τους μαέστρους απάντησαν για την Μαέστρο II, «με απόηχο» και «με διακριτικό κλείσιμο» (23.1%), ενώ επτά στους δεκατρείς έδωσαν την απάντηση «ομαλό» (53.8%) (Σχήμα 47.α και 47.β).

α)



β)



Σχήμα 47. Ραβδογράμματα συχνοτήτων Μασέτρων για την Ερώτηση 18 (Βαθμολογείστε το κλείσιμο του πρώτουμέρους) α) Μασέτρος Ι, β) Μασέτρος ΙΙ

5.4 Beethoven-Egmont Overture Op.84

Ερώτηση 5. Βαθμολογείστε την προσπάθεια του μαέστρου να αποδώσει περιγραφικά το μουσικό γεγονός.

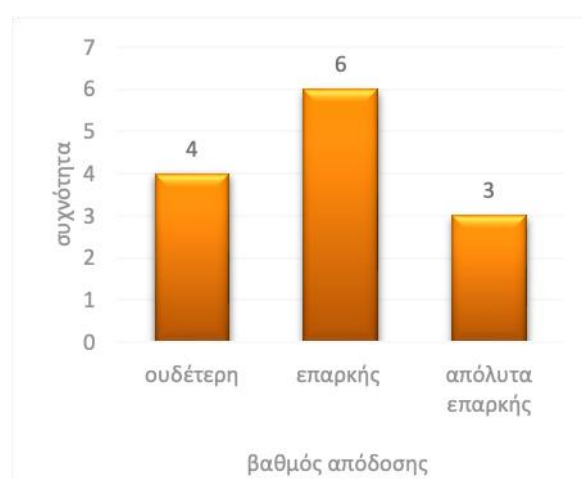
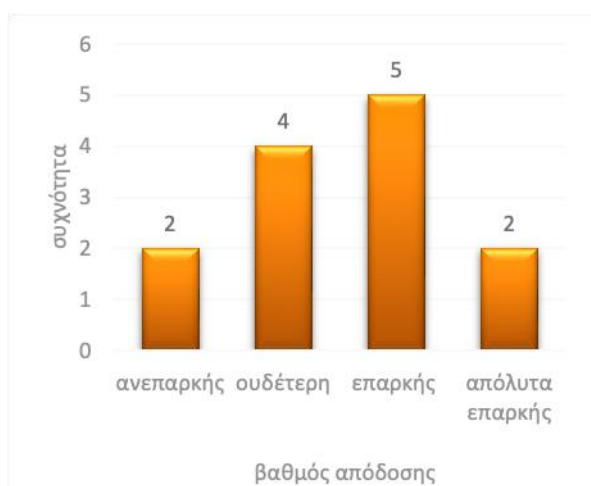
Όσον αφορά τα εισαγωγικά και ιστορικά στοιχεία, το έργο *«Egmont-Overture»* είναι βασισμένο στην ιστορία του Ολλανδού κόμη Egmont. Τον 16^ο αιώνα η Ισπανική αυτοκρατορία είχε καταλάβει μεγάλες εκτάσεις γης ανά τον κόσμο. Η προσπάθεια του Egmont να αγωνιστεί κατά της Ισπανικής κυριαρχίας τον έφερε αντιμέτωπο με την καταδίκη του σε θάνατο. Ο ίδιος ο Beethoven, μέσω της παραγγελίας του έργου, περιγράφει μουσικά την ηρωική ιστορία αυτού του άντρα. Όλο το έργο αποτελεί μια μορφή αλληγορίας και εξιστόρησης του μουσικού περιεχομένου. Για παράδειγμα, η αργή εισαγωγή και η ενορχήστρωση αντιπροσωπεύουν την *«φυλακή»* του ήρωα και τα καταπιεσμένα συναισθήματα. Η ενότητα της έκθεσης αντιπροσωπεύει την μάχη του ήρωα με την Ισπανική αυτοκρατορία, καθώς η ένταση μεταξύ των ξύλινων πνευστών και των εγχόρδων είναι εμφανής ηχητικά. Η ανάπτυξη επαναλαμβάνει το πρώτο θέμα αλλάζοντας τονικότητες μέχρι να καταλήξει στην επανέκθεση. Εκεί βρίσκονται τα αρχικά θέματα στην Φα ελάσσονα και δημιουργεί μια μεγάλη ένταση με τη χρήση των κόρνων παίζοντας τα κύρια θέματα, ενώ τα έγχορδα έχουν γρήγορα περάσματα. Κομβικό σημείο είναι στο μέτρο No. 286 η ηχηρή παύση, η οποία συμβολίζει τον θάνατο. Τέλος, ακολουθεί η coda με έναν έντονα θριαμβευτικό χαρακτήρα συμβολίζοντας τη *«Νίκη»*. (Bujá, 2021)

Συνεπώς, σύμφωνα με τα αποτελέσματα της συγκεκριμένης ερώτησης, οι μουσικοί συμμετέχοντες της ορχήστρας εκτιμούν ότι η προσπάθεια του Μαέστρου I να αποδώσει περιγραφικά το μουσικό γεγονός ήταν *«ουδέτερη»* κατά την άποψη των τεσσάρων ερωτηθέντων (30.8%), ενώ πέντε από το σύνολο των δεκατριών απάντησαν *«επαρκής»* (35.8%). Ομοίως, όσον αφορά τον δεύτερο μαέστρο, (Μαέστρος II), τέσσερις στους δεκατρείς επέλεξαν *«ουδέτερη»* (30.8%) και έξι δήλωσαν *«επαρκής»* (46.2%) (Σχήμα 48.α και 48.β).

Ωστόσο, οι μαέστροι στην έρευνα εκτιμούν ότι η προσπάθεια του μαέστρου να αποδώσει περιγραφικά το μουσικό γεγονός στην περίπτωση του Μαέστρου I ήταν «ουδέτερη» (3/13 μαέστρους με ποσοστό επομένως 23.1%) και έξι από το σύνολο επέλεξαν «επαρκής» (46.2%). Αντίθετα, στην περίπτωση του Μαέστρου II, οκτώ στους δεκατρείς δήλωσαν «επαρκής» (61.5%) και μόλις τρεις επέλεξαν «απόλυτα επαρκής» (23.1%) (Σχήμα 49.α και 49.β).

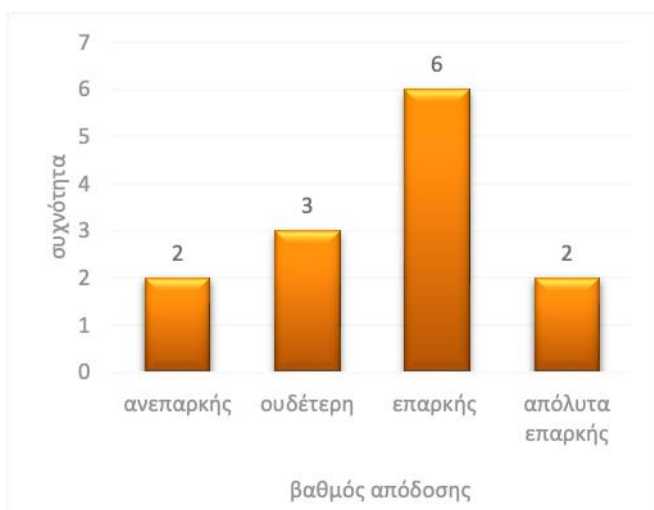
α)

β)

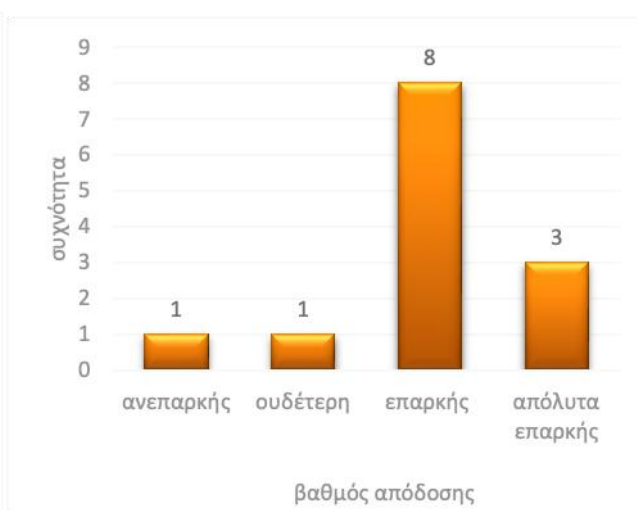


Σχήμα 48. Ραβδογράμματα συχνοτήτων Μουσικών ορχήστρας για την Ερώτηση 5 (Βαθμολογείστε την προσπάθεια του μαέστρου να αποδώσει περιγραφικά το μουσικό γεγονός)
α) Μαέστρος I, β) Μαέστρος II

α)



β)



Σχήμα 49. Ραβδογράμματα συχνοτήτων Μασέτρων για την Ερώτηση 5 (Βαθμολογείστε την προσπάθεια του μαέστρου να αποδώσει περιγραφικά το μουσικό γεγονός) α) Μάεστρος I, β) Μάεστρος II

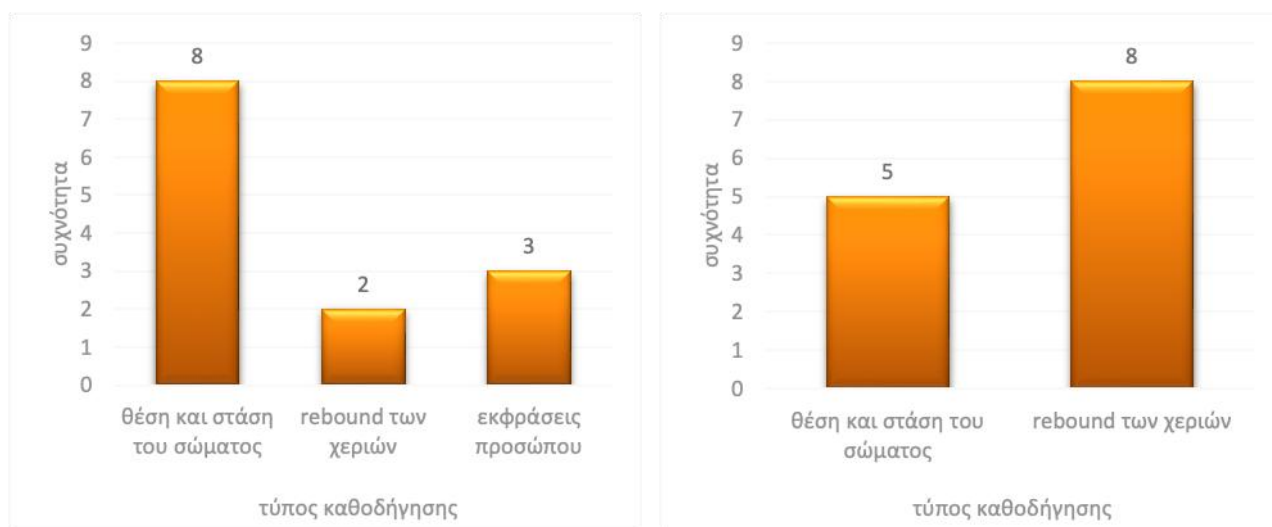
Ερώτηση 6. Οι δυναμικές και η ερμηνεία του μαέστρου καθοδηγήθηκαν ξεκάθαρα από:

- i) τη θέση και τη στάση του σώματος ii) το rebound των χεριών
- iii) τις εκφράσεις του προσώπου iv) τα δάχτυλα (ανοιχτά, κλειστά, μπουνιά)

Όσον αφορά τον πρώτο μαέστρο, οκτώ στους δεκατρείς μουσικούς ορχήστρας ισχυρίζονται πως οι δυναμικές και η ερμηνεία του Μαέστρου I καθοδηγήθηκαν ξεκάθαρα από «τη θέση και στάση του σώματος» (61.5%). Οι δύο επέλεξαν «το rebound των χεριών» (15.4%) και τρεις από αυτούς απάντησαν από «τις εκφράσεις του προσώπου» (23.1%). Ακριβώς αντίθετα αποτελέσματα παρατηρήθηκαν στην περίπτωση του δεύτερου μαέστρου. Σύμφωνα με πέντε από τους μουσικούς ορχήστρας, οι δυναμικές και η ερμηνεία του Μαέστρου II καθοδηγήθηκαν ξεκάθαρα από «τη θέση και στάση του σώματος» (38.5%) ενώ οι οκτώ δήλωσαν «το rebound των χεριών» (61.5%) (Σχήμα 50.α και 50.β).

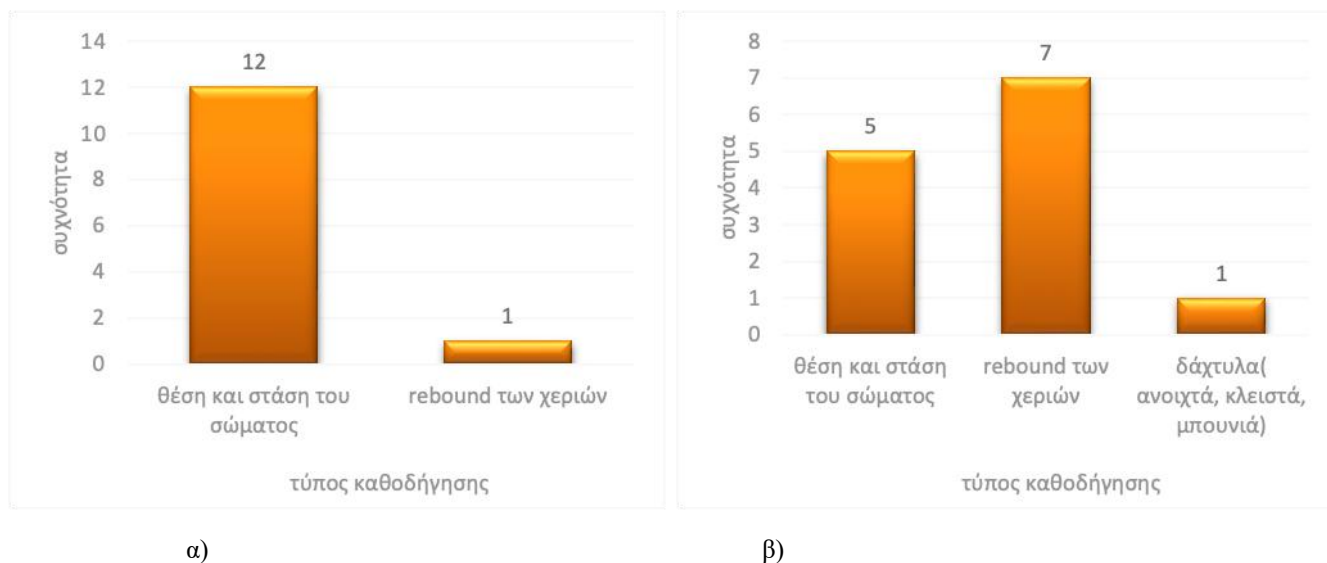
α)

β)



Σχήμα 50. Ραβδόγραμμα συχνοτήτων Μουσικών ορχήστρας για την Ερώτηση 6 (Οι δυναμικές και η ερμηνεία του μαέστρου καθοδηγήθηκαν ξεκάθαρα από: τη θέση και στάση του σώματος, το rebound των χεριών, τις εκφράσεις του προσώπου, τα δάχτυλα) α) Μαέστρος I, β) Μαέστρος II

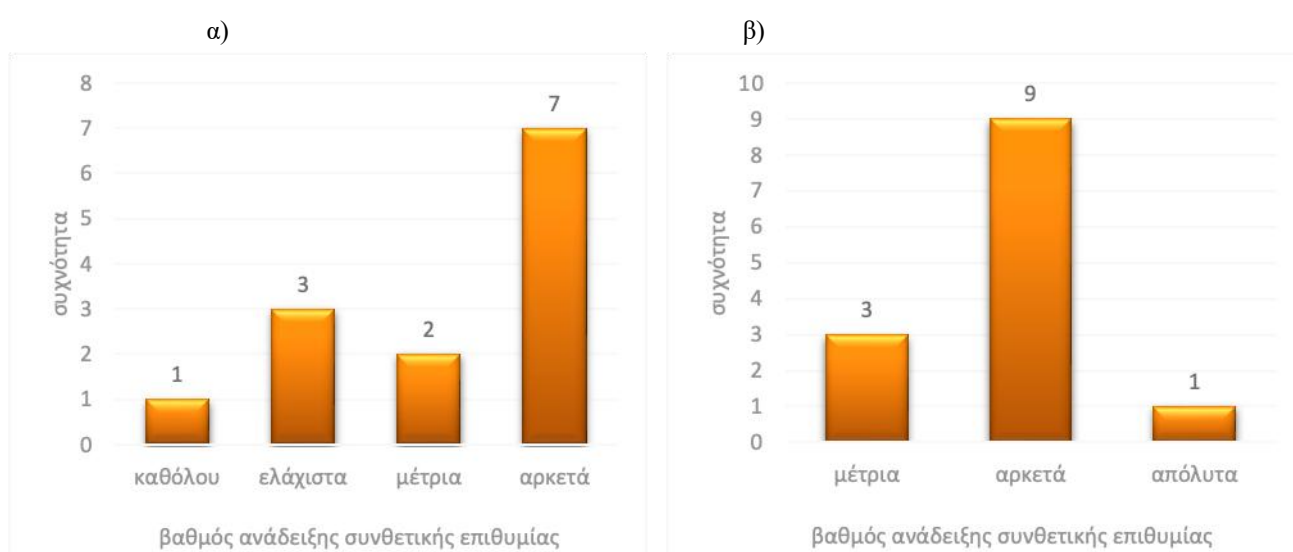
Ομοίως, στην περίπτωση του Μαέστρου Ι, δώδεκα από τους δεκατρείς ερωτηθέντες μαέστρους απάντησαν από «τη θέση και στάση του σώματος» (92.3%) ενώ για τον Μαέστρο ΙΙ, πέντε από το σύνολο δήλωσαν από «τη θέση και στάση του σώματος» (38.5%) και επτά από αυτούς απάντησαν από «το rebound των χεριών» (38.5%) (Σχήμα 51.α και 51.β).



Σχήμα 51. Ραβδόγραμμα συχνοτήτων Μαέστρων για την Ερώτηση 6 (Οι δυναμικές και η ερμηνεία του μαέστρου καθοδηγήθηκαν ξεκάθαρα από: τη θέση και στάση του σώματος, το rebound των χεριών, τις εκφράσεις του προσώπου, τα δάχτυλα) α) Μαέστρος Ι, β) Μαέστρος ΙΙ

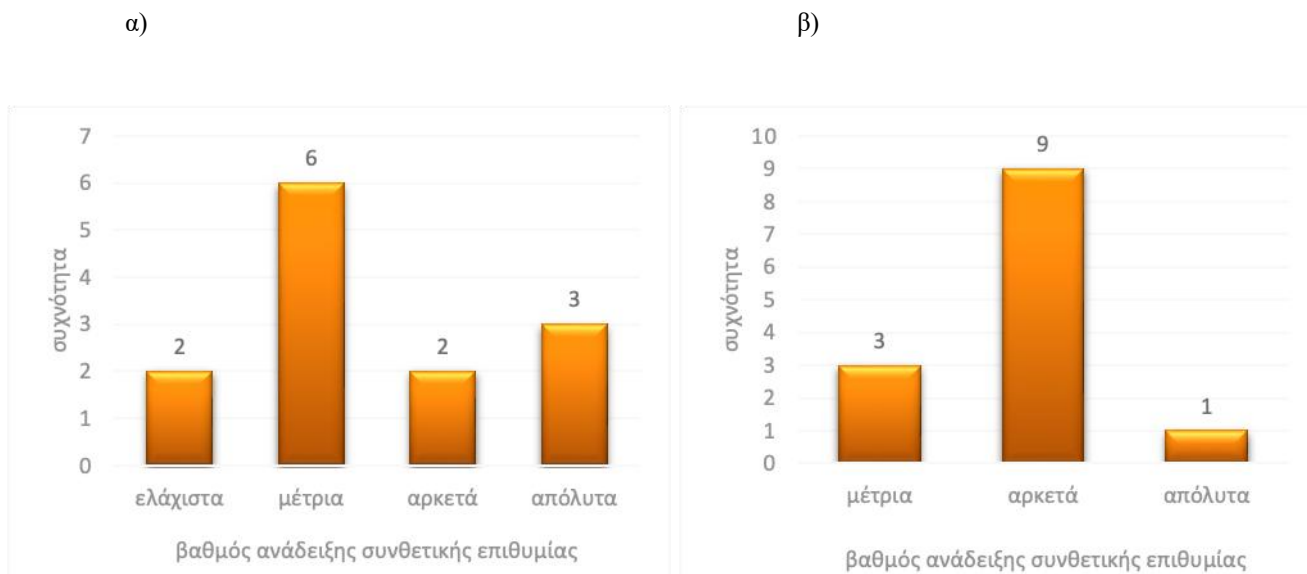
Ερώτηση 7. Σε τι βαθμό ο μαέστρος ανέδειξε τη συνθετική επιθυμία του Beethoven;

Σύμφωνα με τρεις μουσικούς συμμετέχοντες της ορχήστρας παρατηρείται ότι ο Μαέστρος I, ανέδειξε τη συνθετική επιθυμία του Beethoven «ελάχιστα» (23.1%), ενώ επτά στους δεκατρείς δήλωσαν «αρκετά» (με ποσοστό δηλαδή 53.8%). Από την άλλη πλευρά, στην περίπτωση του Μαέστρου II, τρεις στους δεκατρείς δήλωσαν «μέτρια», (23.1%), ενώ εννέα από αυτούς επέλεξαν «αρκετά» (69.2%) (Σχήμα 52.α και 52.β).



Σχήμα 52. Ραβδογράμματα συχνότητων Μουσικών ορχήστρας για την Ερώτηση 7 (Σε τι βαθμό ο μαέστρος ανέδειξε τη συνθετική επιθυμία του Beethoven) α) Μαέστρος I, β) Μαέστρος II

Διαφορετικά αποτελέσματα παρατηρούνται, επίσης, στους ερωτηθέντες μαέστρους. Συγκεκριμένα, έξι εκ των δεκατριών (46,6%) δήλωσαν για τον Μαέστρο I, ότι ανέδειξε τη συνθετική επιθυμία του Beethoven «ελάχιστα» ενώ τρεις από αυτούς απάντησαν «απόλυτα» (23.1%). Από την άλλη πλευρά, οι μαέστροι στην περίπτωση του Μαέστρου II, τρεις εκ του συνόλου (23.1%), δήλωσαν «μέτρια» ενώ οι εννέα από αυτούς απάντησαν «αρκετά» (69.2%) (Σχήμα 53.α και 53.β).



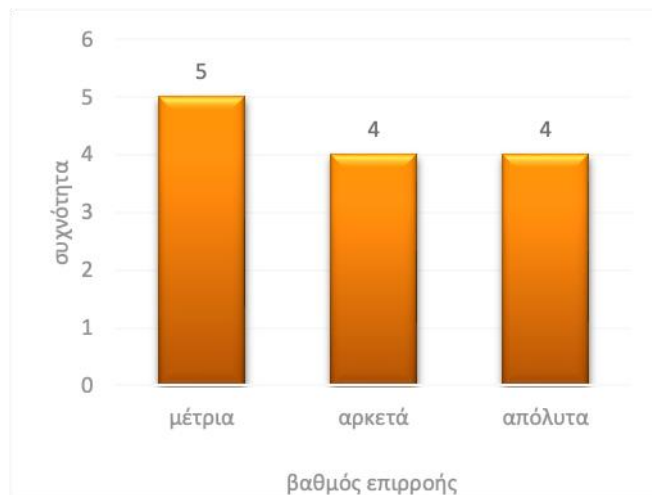
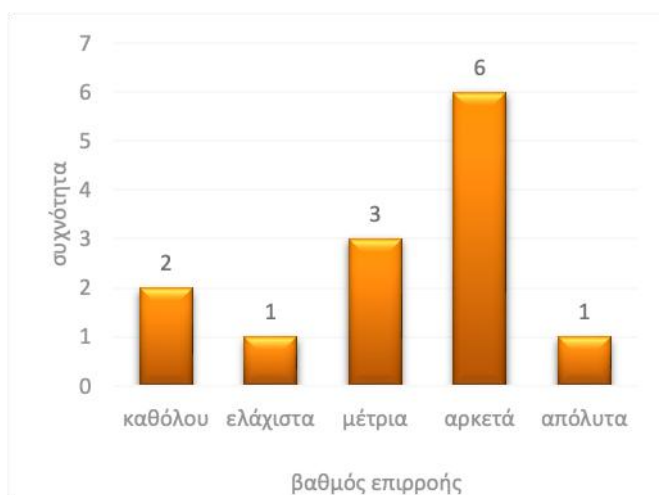
Σχήμα 53. Ραβδογράμματα συχνοτήτων Μαέστρων για την Ερώτηση 7 (Σε τι βαθμό ο μαέστρος ανέδειξε τη συνθετική επιθυμία του Beethoven) α) Μαέστρος I, β) Μαέστρος II

Ερώτηση 8. Σε τι βαθμό η μετρική ένδειξη του μαέστρου επηρεάζει την σταθερότητα της ερμηνείας;

Στη συγκεκριμένη ερώτηση, τρεις από τους μουσικούς της ορχήστρας δήλωσαν ότι στην περίπτωση του Μαέστρου I, η μετρική ένδειξη του μαέστρου επηρεάζει «μέτρια» (23.1%) ενώ έξι από αυτούς απάντησαν «αρκετά» (46.2%). Όσον αφορά τον Μαέστρο II, πέντε από τους συμμετέχοντες μουσικούς δήλωσαν «μέτρια» (38.5%), ενώ τέσσερεις στους δεκατριείς επέλεξαν «αρκετά» (30.8%) και «απόλυτα» (Σχήμα 54.α και 54.β).

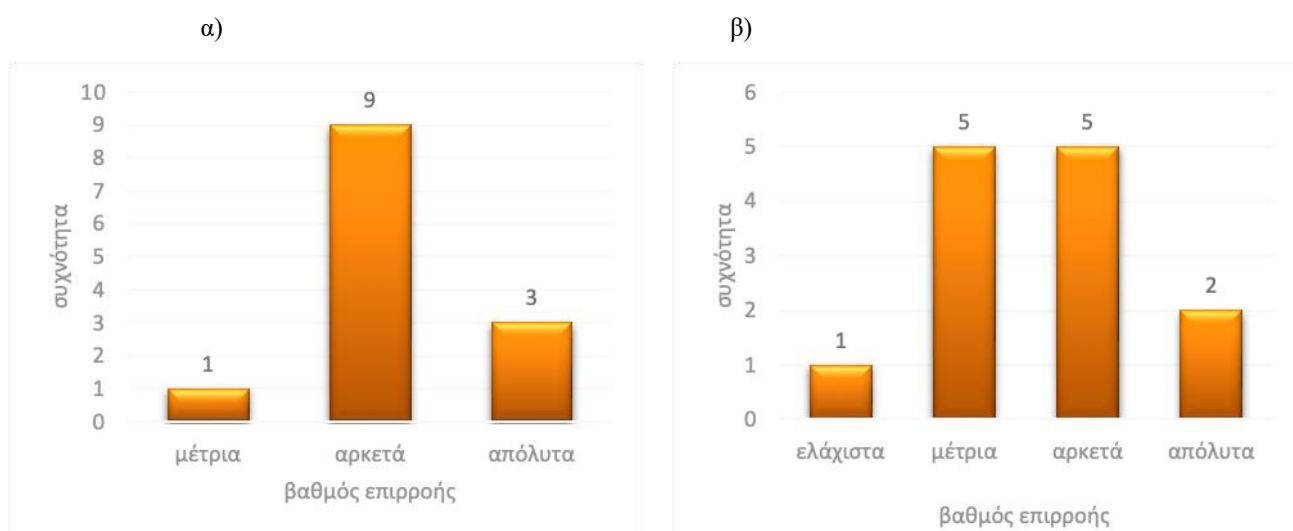
α)

β)



Σχήμα 54. Ραβδόγραμμα συχνοτήτων Μουσικών ορχήστρας για την Ερώτηση 8 (Σε τι βαθμό η μετρική ένδειξη του μαέστρου επηρεάζει την σταθερότητα της ερμηνείας) α) Μαέστρος I, β) Μαέστρος II

Από την άλλη πλευρά, πέντε από τους ερωτηθέντες μαέστρους δήλωσαν ότι η μετρική ένδειξη του Μαέστρου I επηρεάζει τη σταθερότητα της ερμηνείας «μέτρια» (38.5%) και «αρκετά» σε αντίθεση με τον Μαέστρο II, καθώς εννέα στους δεκατρείς μαέστρους (69,3%) δήλωσαν «αρκετά» και τρεις από το σύνολο απάντησαν «απόλυτα» (23.1%) (Σχήμα 55.α και 55.β) .

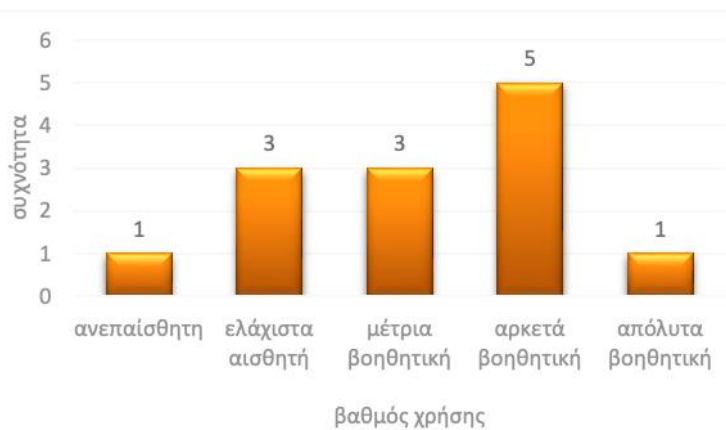


Σχήμα 55. Ραβδόγραμμα συχνοτήτων Μαέστρων για την Ερώτηση 8 (Σε τι βαθμό η μετρική ένδειξη του μαέστρου επηρεάζει την σταθερότητα της ερμηνείας) α) Μαέστρος I, β) Μαέστρος II

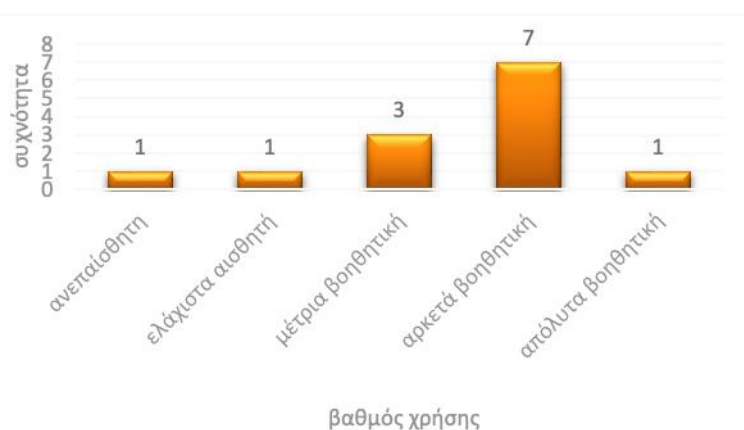
Ερώτηση 9. Πώς θα χαρακτηρίζατε τη λεκτική τεχνική του μαέστρου (περιγραφικός λόγος/τραγούδι) όσον αφορά την κατανόηση και διόρθωση του ήχου μέσα στο έργο;

Σύμφωνα με τα αποτελέσματα της έρευνας, τρεις στους δεκατρείς μουσικούς ορχήστρας δήλωσαν ότι στην περίπτωση του Μαέστρου I, η λεκτική τεχνική του ήταν «ελάχιστα αισθητή» (23.1%), και «μέτρια βοηθητική», ενώ πέντε στους δεκατρείς απάντησαν «αρκετά βοηθητική» (38.5%). Αντίθετα, η λεκτική τεχνική του Μαέστρου II, σύμφωνα με τρεις μουσικούς ορχήστρας κρίθηκε ως «μέτρια βοηθητική» (23.1%), ενώ επτά επέλεξαν «απόλυτα βοηθητική» (53,8%) (Σχήμα 56.α και 56.β).

α)



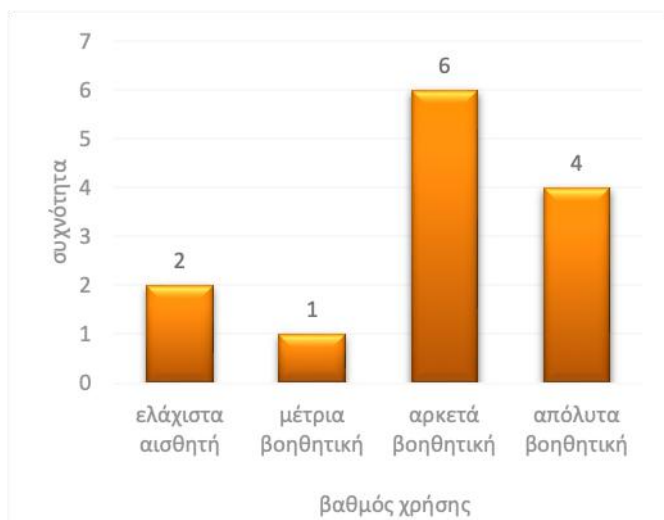
β)



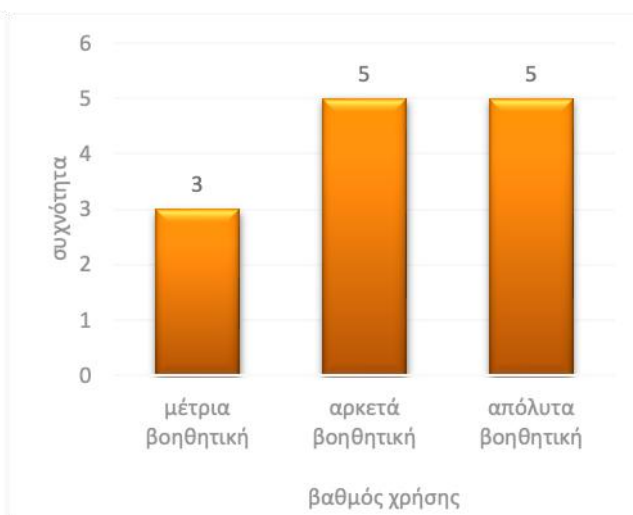
Σχήμα 56. Ραβδογράμματα συχνοτήτων Μουσικών ορχήστρας για την Ερώτηση 9 (Πώς θα χαρακτηρίζατε την λεκτική τεχνική του μαέστρου (περιγραφικός λόγος/τραγούδι) όσον αφορά την κατανόηση και διόρθωση του ήχου μέσα στο έργο) α) Μαέστρος I, β) Μαέστρος II

Οι μαέστροι στην έρευνα όμως, δήλωσαν ότι στην περίπτωση του Μαέστρου I, η λεκτική τεχνική του μαέστρου ήταν «μέτρια βοηθητική», και συγκεκριμένα σύμφωνα με τρεις, εκ των δεκατριών, μαέστρους, (23.1%), ενώ πέντε στους δεκατρείς δήλωσαν «αρκετά βοηθητική» και «απόλυτα βοηθητική» (38.5%). Από την άλλη πλευρά, στην περίπτωση του Μαέστρου II, έξι στους δεκατρείς δήλωσαν «αρκετά βοηθητική», (46.2%), ενώ τέσσερεις από αυτούς απάντησαν «απόλυτα βοηθητική» (30.8%) (Σχήμα 57.α και 57.β).

α)



β)

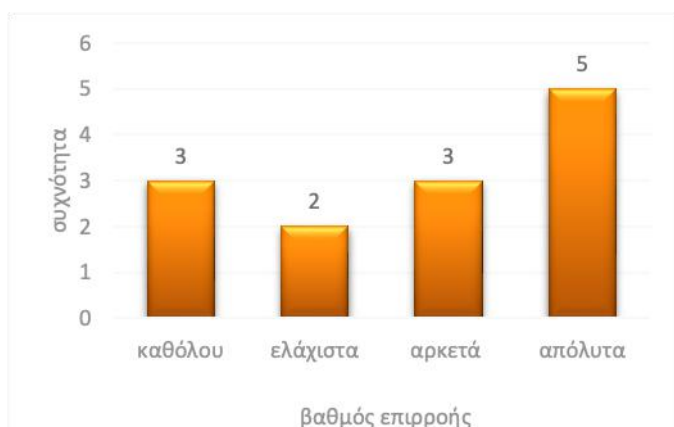


Σχήμα 57. Ραβδογράμματα συχνοτήτων Μαέστρων για την Ερώτηση 9 (Πώς θα χαρακτηρίζατε την λεκτική τεχνική του μαέστρου (περιγραφικός λόγος/τραγούδι) όσον αφορά την κατανόηση και διόρθωση του ήχου μέσα στο έργο) α) Μαέστρος I, β) Μαέστρος II

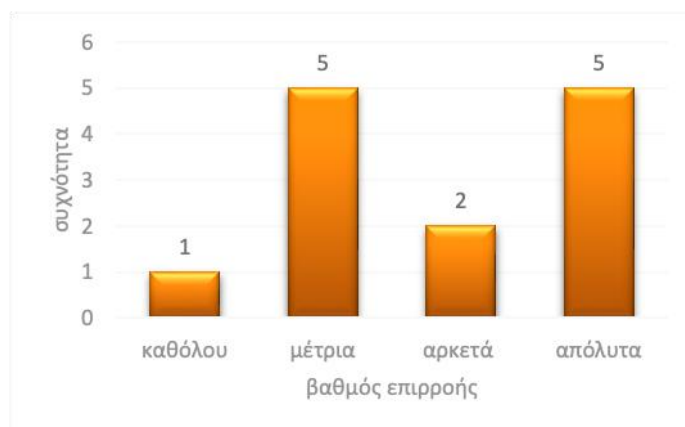
Ερώτηση 10. Πόσο σας επηρεάζει η έκφραση του προσώπου κατά τη διάρκεια της προεναρκτήριας κίνησης (levare);

Όσον αφορά την επιρροή της έκφρασης του προσώπου του μαέστρου στην προεναρκτήρια κίνηση, τρεις στους δεκατρείς μουσικούς συμμετέχοντες στην έρευνα δήλωσαν ότι στην περίπτωση του Μαέστρου I, δεν επηρεάζει «καθόλου» (23.1%) και άλλοι τρεις δήλωσαν πως η έκφραση επηρεάζει «αρκετά», ενώ πέντε από αυτούς δήλωσαν «απόλυτα» (38.5%). Από την άλλη πλευρά, στην περίπτωση του Μαέστρου II, πέντε από τους δεκατρείς συμμετέχοντες δήλωσαν ότι επηρεάζει «μέτρια» (38.5%) και «απόλυτα» (Σχήμα 58.α και 58.β).

α)



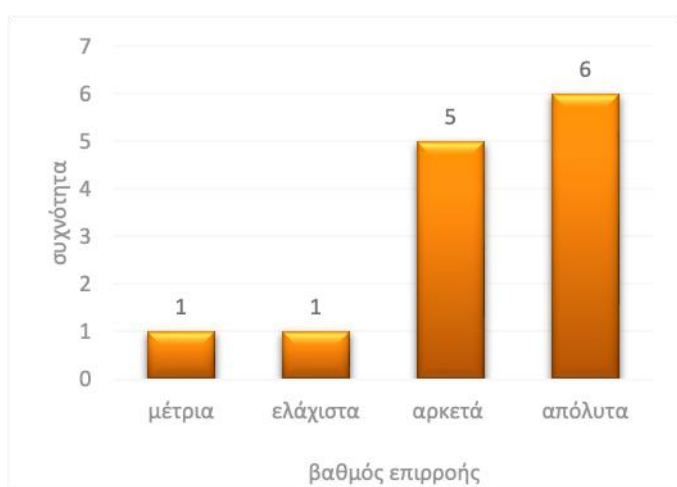
β)



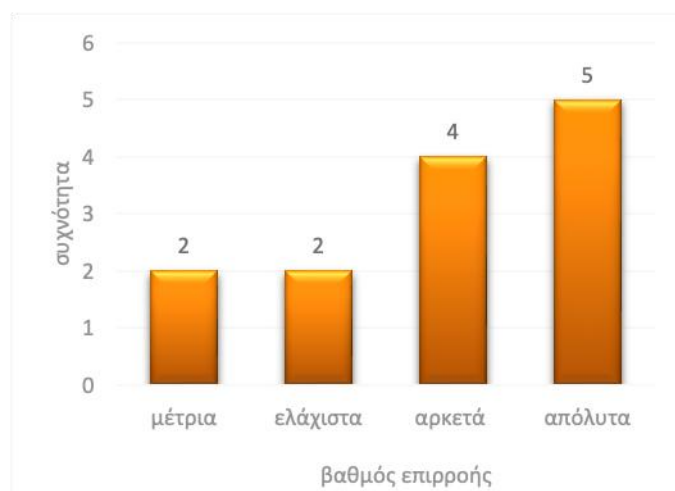
Σχήμα 58. Ραβδογράμματα συχνοτήτων Μουσικών ορχήστρας για την Ερώτηση 10 (Πόσο σας επηρεάζει η έκφραση του προσώπου κατά τη διάρκεια της προεναρκτήριας κίνησης (levare) α) Μαέστρος I, β) Μαέστρος II

Αντίθετα, πέντε στους δεκατρείς ερωτηθέντες μαέστρους δήλωσαν πως η έκφραση του προσώπου του Μαέστρου I επηρεάζει «αρκετά» την ορχήστρα (38.5%) και έξι στους δεκατρείς δήλωσαν «απόλυτα» (46.2%). Από την άλλη πλευρά, τέσσερις στους δεκατρείς μαέστρους ανέφεραν ότι στην περίπτωση του Μαέστρου II, η έκφραση του προσώπου επηρεάζει «αρκετά», (30.8%), και πέντε στους δεκατρείς δήλωσαν πως αυτή επηρεάζει σε «απόλυτο» βαθμό (38.5%) (Σχήμα 59.α και 59.β).

α)



β)



Σχήμα 59. Ραβδογράμματα συχνοτήτων Μαέστρων για την Ερώτηση 10 (Πόσο σας επηρεάζει η έκφραση του προσώπου κατά τη διάρκεια της προεναρκτήριας κίνησης (levare) α) Μαέστρος I, β) Μαέστρος II

Ερώτηση 11. Πώς θα χαρακτηρίζατε τον ήχο που προκύπτει από την προεναρκτήρια κίνηση (Levare) και το forte των πρώτων μέτρων;
 i) Βαρύγδουπο ii) Γεμάτο iii) Με ένταση iv) Με στόμφο

Op. 84

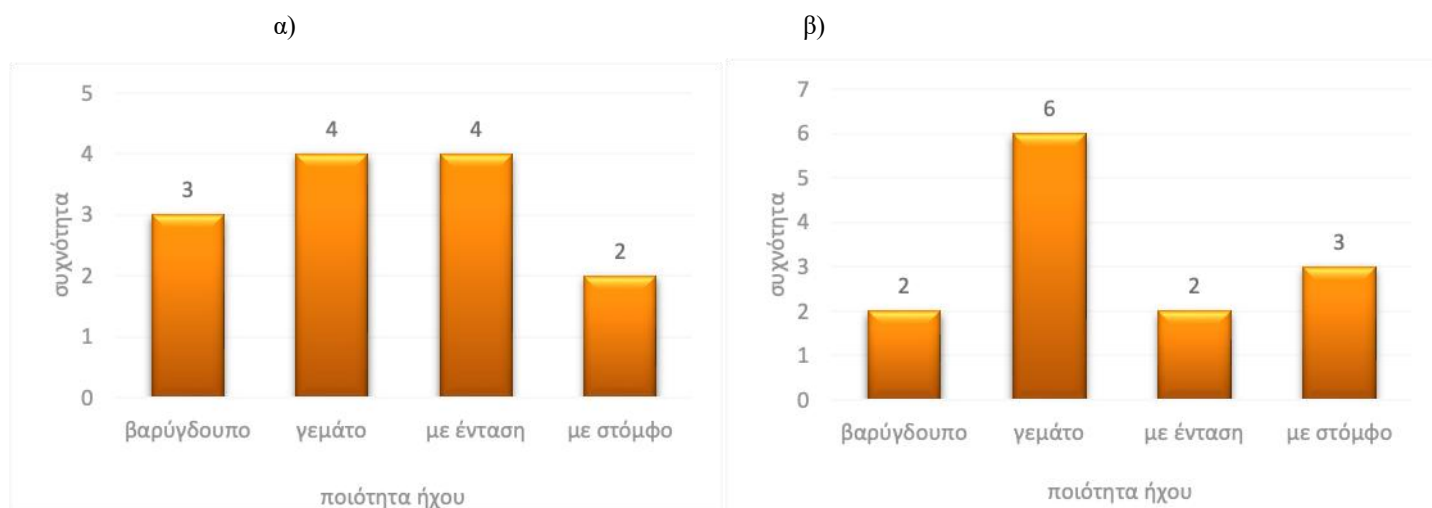
Sostenuto ma non troppo.

Εικόνα 31. Πρώτο μέρος Overture to "Egmont" Beethoven, Op. 84, μέτρα 1-9 (Beethoven, 1810).

Η επιλογή του συνθέτη για το «unison» «Φα» στην ομώνυμη Ελάσσονα από όλο το σύνολο, σε συνδυασμό με την χαμηλή περιοχή των εγχόρδων, με την ένδειξη *marcato* και τις δυναμικές «f» *diminuendo* και «ff» στο δεύτερο «unison» δίνει ένα βαρύ και σκοτεινό χαρακτήρα στην εισαγωγή του έργου. Η διαφορετική ποιότητα ήχου του εκάστοτε μαέστρου είναι εφικτή.

Έτσι, σύμφωνα με τη γνώμη των ερωτηθέντων μουσικών της ορχήστρας στην περίπτωση του Μαέστρου I, ο ήχος που δηλώθηκε από τους τρεις μουσικούς του συνόλου, που προκύπτει από την προεναρκτήρια κίνηση (Levare) και το forte των πρώτων μέτρων ήταν «βαρύγδουπος» (23.1%). Επίσης, τέσσερις στους δεκατρείς μουσικούς δήλωσαν πως ήταν «γεμάτος» ο ήχος (30.8%) αλλά και τέσσερις «με ένταση» ενώ μόλις δύο ήταν αυτοί που θα έδιναν τον χαρακτηρισμό «με στόμφο»

(15.4%). Από την άλλη πλευρά, στην περίπτωση του Μαέστρου II, δύο εκ των δεκατριών δήλωσαν τον ήχο ως «βαρύγδουπο» (15.4%) ενώ έξι συμφώνησαν ότι ο ήχος αυτός ήταν «γεμάτος» (46.2%). Μόλις δύο απάντησαν «με ένταση» (15.4%) και τρεις δήλωσαν «με στόμφο» (23.1%) (Σχήμα 60.α και 60.β).



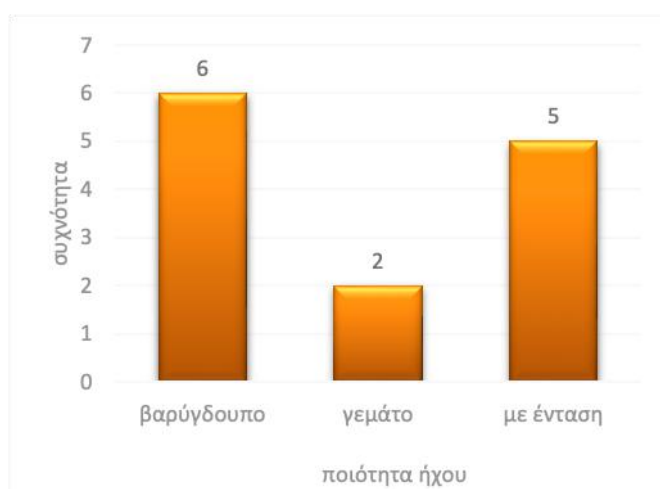
Σχήμα 60. Ραβδογράμματα συχνοτήτων Μουσικών ορχήστρας για την Ερώτηση 11 (Πώς θα χαρακτηρίζατε τον ήχο που προκύπτει από την προεναρκτήρια κίνηση (Levare) και το forte των πρώτων μέτρων) α) Μαέστρος I, β) Μαέστρος II

Ωστόσο, παρατηρείται και αξίζει να σημειωθεί η σημαντική διαφοροποίηση στην περίπτωση των ερωτηθέντων μαέστρων. Όσον αφορά τον Μαέστρο I, έξι στους δεκατρείς δήλωσαν ότι ο ήχος που προκύπτει από την προεναρκτήρια κίνηση (Levare) και το forte των πρώτων μέτρων ήταν «βαρύγδουπος» (46.2%) και πέντε από αυτούς επέλεξαν «με ένταση» (38.5%). Παρόμοια προσέγγιση γίνεται και στον Μαέστρο II, καθώς έξι στους δεκατρείς επέλεξαν να δώσουν την απάντηση «βαρύγδουπο» (46.2%), και πέντε από το σύνολο απάντησαν «γεμάτο» (38.5%) (Σχήμα 61.α και 61.β).

α)



β)



Σχήμα 61. Ραβδογράμματα συχνοτήτων Μαέστρων για την Ερώτηση 11 (Πώς θα χαρακτηρίζατε τον ήχο που προκύπτει από την προεναρκτήρια κίνηση(Levare) και το forte των πρώτων μέτρων) α) Μαέστρος I, β) Μαέστρος II

Ερώτηση 12. Ποια ποιότητα θα λέγατε ότι έχει το ff στο μέτρο 9;

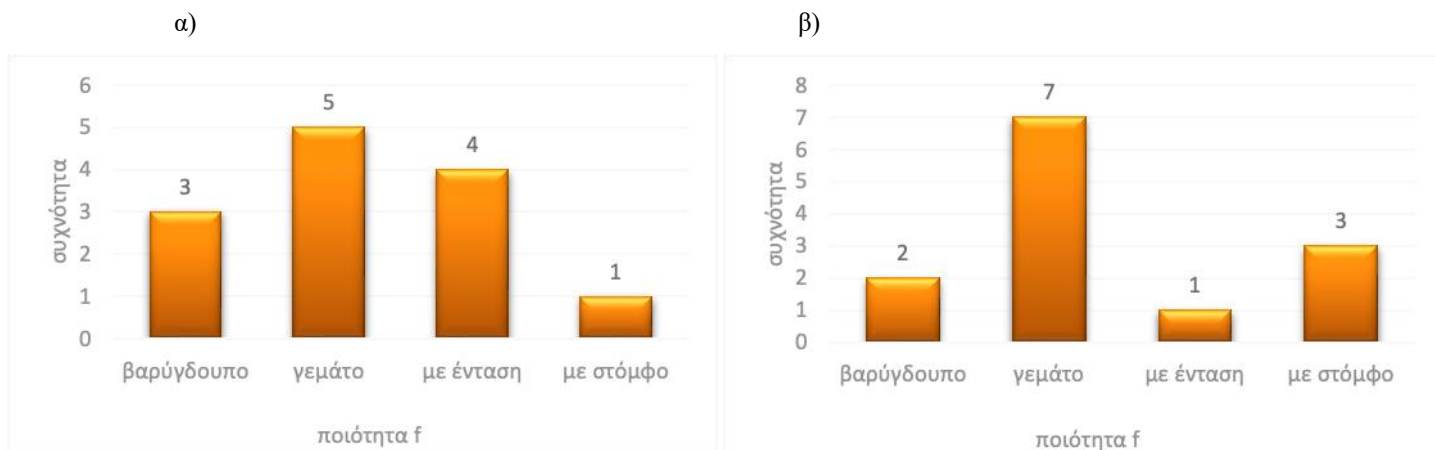
i) Βαρύγδουπο ii) Γεμάτο iii) Με έμφαση iv) Με στόμφο



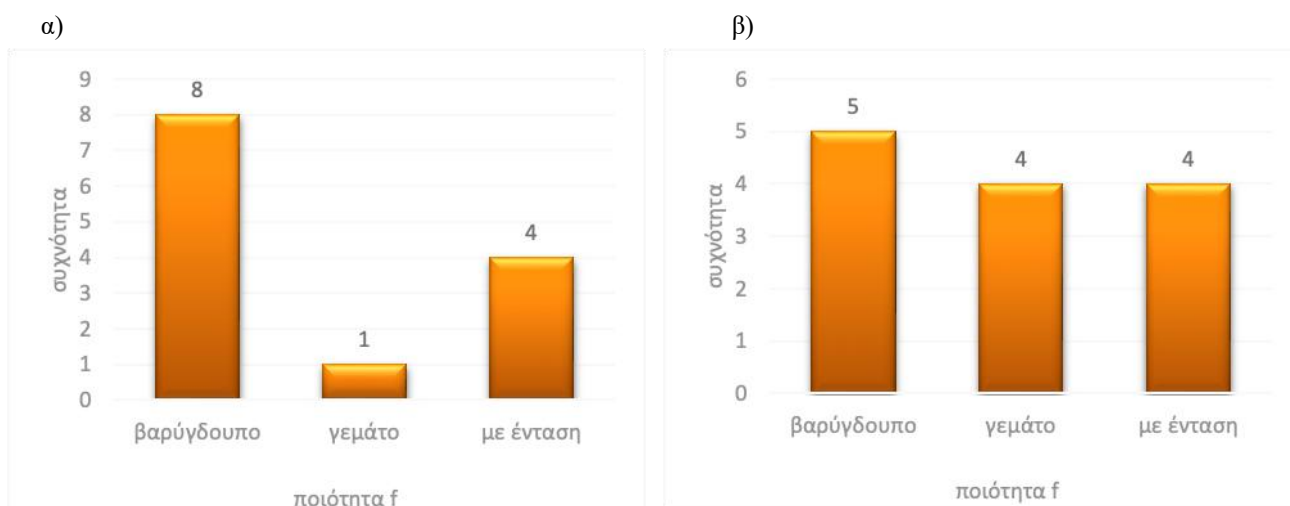
Στο μέτρο Νο 9, ο συνθέτης εμφανίζει για δεύτερη φορά σε «unison» τη θεμέλιο «Φα». Η σημαντική διαφορά είναι ότι η δυναμική που παρουσιάζεται εδώ είναι «ff» χωρίς «diminuendo». Συνεπώς, οι μουσικοί συμμετέχοντες της ορχήστρας δήλωσαν ότι στην περίπτωση του Μαέστρου I, το «ff» στο μέτρο 9 ήταν «βαρύγδουπο», σύμφωνα με την άποψη τριών μελών του συνόλου των δεκατριών (23.1%). Ακόμη, οι πέντε στους δεκατριείς μουσικούς επέλεξαν την απάντηση «γεμάτο» (38.5%) και οι υπόλοιποι τέσσερις απάντησαν «με ένταση» (30.8%). Από την άλλη πλευρά, δύο στους δεκατριείς στην περίπτωση του Μαέστρου II, δήλωσαν το «ff» στο μέτρο 9 ως «βαρύγδουπο» (15.4%), ενώ επτά το έκριναν ως «γεμάτο» (53.8%) και μόλις τρεις από αυτούς επέλεξαν «με στόμφο» (23.1%) (Σχήμα 62.α και 62.β).

Όσον αφορά τους ερωτηθέντες μαέστρους, οκτώ στους δεκατριείς, δήλωσαν για τον Μαέστρο I την απάντηση «βαρύγδουπο» (61.5%), ενώ τέσσερις από αυτούς απάντησαν «με ένταση» (30.8%). Τέλος, στην περίπτωση του Μαέστρου II, πέντε στους δεκατριείς μαέστρους δήλωσαν «βαρύγδουπο» (38.5%), ενώ τέσσερις από το σύνολο απάντησαν «με ένταση» (30.8%) και «με στόμφο» (Σχήμα 63.α και 63.β).

Εικόνα 32. Πρώτο μέρος Overture to "Egmont" Beethoven, Op. 84, μέτρα 1 - 9 (Beethoven, 1810).



Σχήμα 62. Ραβδογράμματα συχνοτήτων Μουσικών ορχήστρας για την Ερώτηση 12 (Ποια ποιότητα θα λέγατε ότι έχει το ff στο μέτρο 9) α) Μαέστρος I, β) Μαέστρος II



Σχήμα 63. Ραβδογράμματα συχνοτήτων Μαέστρων για την Ερώτηση 12 (Ποια ποιότητα θα λέγατε ότι έχει το ff στο μέτρο 9) α) Μαέστρος I, β) Μαέστρος II

Ερώτηση 13. Πόσο καλά λειτούργησε η κινησιολογία και η στάση του σώματος στο Allegro ώστε να αποδοθεί η ερμηνεία των πρώτων 33 μέτρων που οδηγούν στο ff;

25 Allegro.

ff

All-gro.

Εικόνα 33. Πρώτο μέρος Overture to "Egmont" Beethoven, Op. 84, μέτρα 25-37 (Beethoven, 1810).

38

ff

Εικόνα 34. Πρώτο μέρος Overture to "Egmont" Beethoven, Op. 84, μέτρα 38-49 (Beethoven, 1810).

50

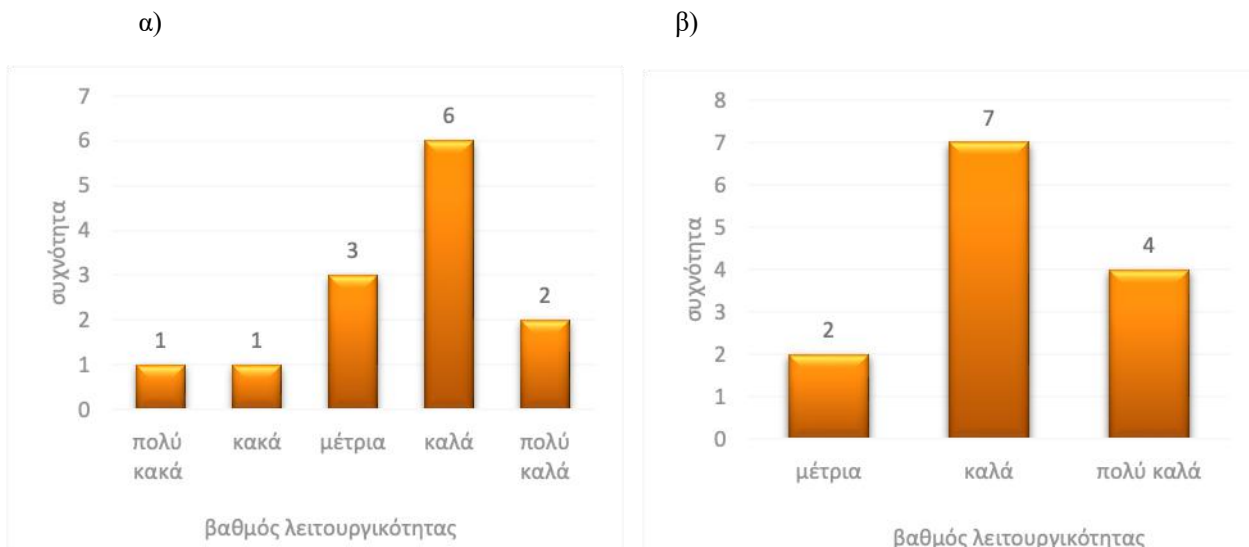
A

Εικόνα 35. Πρώτο μέρος *Overture to "Egmont"* Beethoven, Op. 84, μέτρα 38-49 (Beethoven, 1810).

Η αλλαγή του τέμπο αλλά και του μέτρου από την εισαγωγή στην έκθεση χρήζει ιδιαίτερης προσοχής. Στα πρώτα 4 μέτρα, τα βιολιά και τα τσέλα παίζουν σε οκτάβες με τονισμό στο δεύτερο παλμό, όντας σε $\frac{3}{4}$, και το σημείο φέρει έντονα συναισθηματική ένταση καθιστώντας επικίνδυνο τον συντονισμό του συνόλου. Στην Εικόνα 33, το θέμα ανήκει στα τσέλα, ενώ οι βιόλες και τα βιολιά συνοδεύουν ρυθμικά με

όγδοα. Στο μέτρο 37 - 38, ο συνθέτης αποκαλύπτει το μουσικό στοιχείο στο οποίο θα βασιστεί το μεγάλο σε ένταση «crescendo». Εμφανίζεται στο μέτρο Νο. 39 στις βιόλες και στη συνέχεια στα βιολιά με αντίθετη κίνηση του μοτίβου μέχρι να ξεκινήσει το μεγάλο «crescendo» για να καταλήξει στο «ff» του μέτρου Νο. 58 με την κατιούσα μελωδία των βιολιών δανειζόμενα το θέμα τους από τα προηγούμενα μέτρα του Allegro στα τσέλα. Το μέρος αυτό, συμβολίζει την μάχη του ήρωα με τον αντίπαλο.

Βάσει των παραπάνω στοιχείων, τρεις στους δεκατρείς μουσικούς συμμετέχοντες στην έρευνα δήλωσαν ότι στην περίπτωση του Μαέστρου I, η κινησιολογία και η στάση του σώματος στο Allegro, λειτούργησε «μέτρια» (23.1%) ώστε να αποδοθεί η ερμηνεία των πρώτων 33 μέτρων που οδηγούν στο «ff», ενώ έξι από τους συμμετέχοντες δήλωσαν απλώς «καλά» (46.2%). Από την άλλη πλευρά, στην περίπτωση του Μαέστρου II, επτά μουσικοί πιστεύουν πως η κινησιολογία και η στάση του σώματος λειτούργησε «καλά» (53.8%), ενώ τέσσερις από το σύνολο (30.8%) δήλωσαν «πολύ καλά» (Σχήμα 64.α και 64.β).

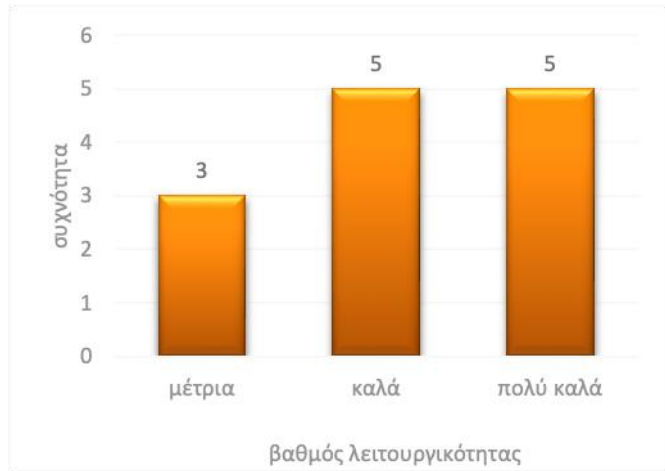
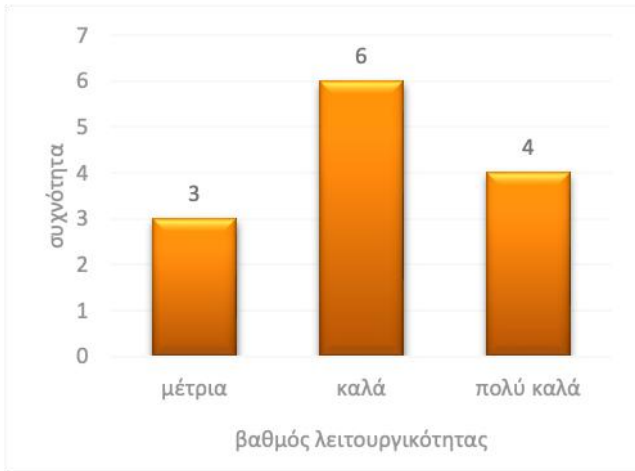


Σχήμα 64. Ραβδογράμματα Μουσικών ορχήστρας για την Ερώτηση 13 (Πόσο καλά λειτούργησε η κινησιολογία και η στάση του σώματος στο Allegro ώστε να αποδοθεί η ερμηνεία των πρώτων 33 μέτρων που οδηγούν στο ff) α) Μαέστρος I, β) Μαέστρος II

Ωστόσο, μόνο τέσσερεις στους δεκατρείς μαέστρους στην έρευνα έκριναν ότι, η κινησιολογία και η στάση του σώματος του Μαέστρου I λειτούργησε «μέτρια» (30.8%), ενώ εννέα από αυτούς απάντησαν σημειώνοντας την απάντηση «καλά» (46.2%). Τέλος, οι μαέστροι στην περίπτωση που αφορά τον Μαέστρο II, απάντησαν «μέτρια» σύμφωνα με τρία μέλη από το σύνολο (23.1%), ενώ πέντε στους δεκατρείς δήλωσαν «καλά» (38.5%) και εξίσου οι υπόλοιποι πέντε δήλωσαν «πολύ καλά» (Σχήμα 65.α και 65.β).

α)

β)



Σχήμα 65. Ραβδογράμματα Μαέστρων για την Ερώτηση 13 (Πόσο καλά λειτούργησε η κινησιολογία και η στάση του σώματος στο Allegro ώστε να αποδοθεί η ερμηνεία των πρώτων 33 μέτρων που οδηγούν στο ff) α) Μαέστρος I, β) Μαέστρος II

Ερώτηση 14. Κατά πόσο διαφορετικές είναι οι ερωτοπανταντήσεις εγχόρδων και πνευστών στο γράμμα Β, μέτρο 82;

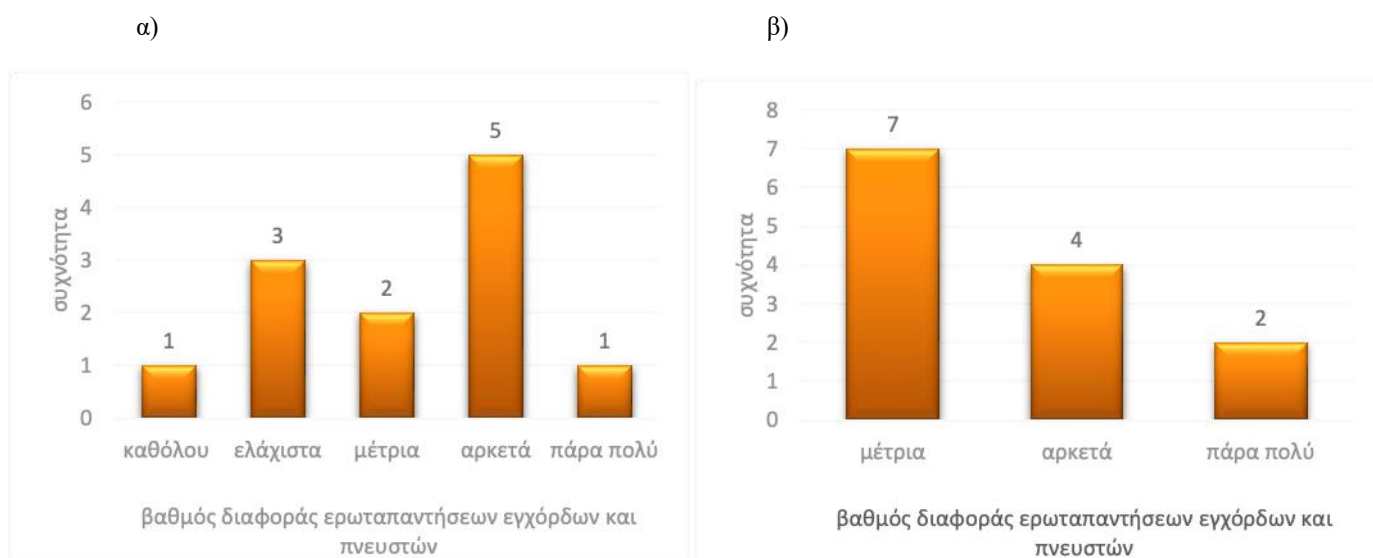
B

Εικόνα 36. Πρώτο μέρος
Overture to "Egmont"
Beethoven, Op. 84, μέτρα
82- 88 (Beethoven, 1810).

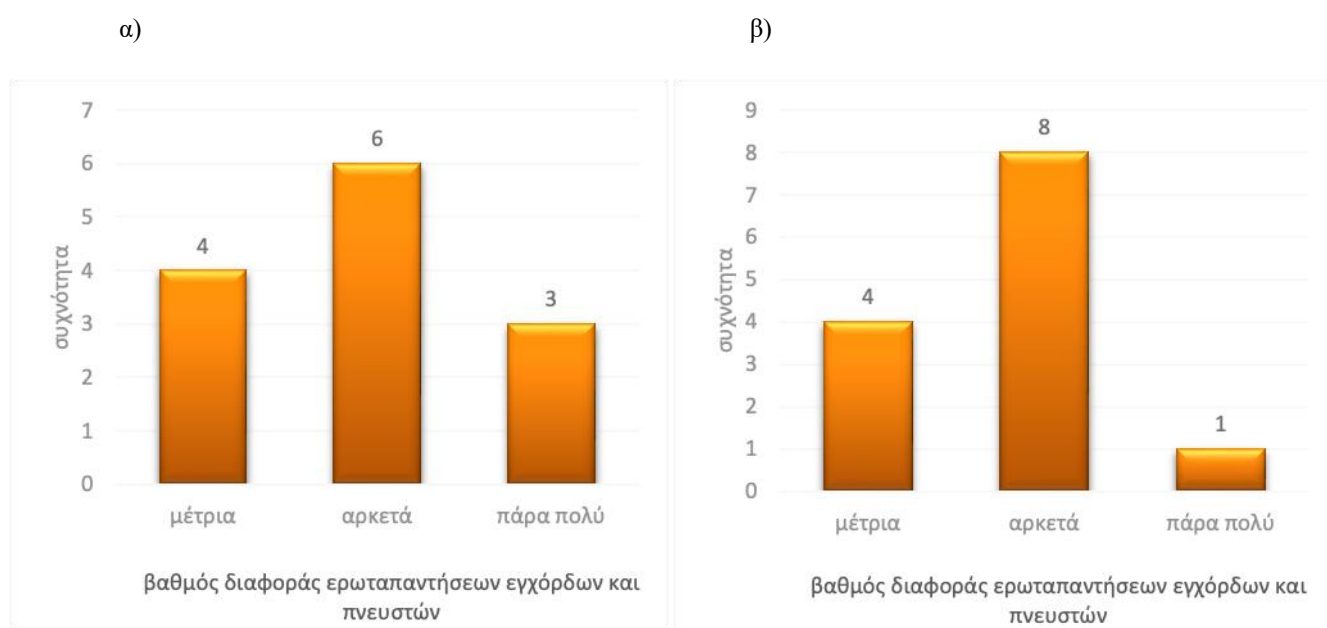
Στο σημείο αυτό, ο συνθέτης παρουσιάζει το θέμα της εισαγωγής ως Β' θέμα στη σχετική Μείζονα Κλίμακα. Χαρακτηρίζεται από την αντίθεση των φράσεων μεταξύ των επιθετικών σε χαρακτήρα εγχόρδων και των ευγενικών και ήρεμων πνευστών. Η ενορχηστρωτική αυτή διαμάχη αποτελεί και την εξιστόρηση της διαμάχης του ήρωα.

Έτσι, οι ερωτοαπαντήσεις εγχόρδων και πνευστών, σύμφωνα με τρεις από τους μουσικούς συμμετέχοντες της ορχήστρας είναι «ελάχιστα» (23.1%) διαφορετικές, ενώ πέντε στους δεκατρείς θεωρούν πως είναι «αρκετά» (38.5%) διαφορετικές στην διεύθυνση του Μαέστρου Ι. Αντιθέτως, στην περίπτωση του Μαέστρου ΙΙ, επτά στους δεκατρείς μουσικούς απάντησαν «μέτρια» (53.8%) και μόλις τέσσερις από το σύνολο απάντησαν «αρκετά» (30.8%) (Σχήμα 66.α και 66.β).

Ομοίως, τέσσερις στους δεκατρείς ερωτηθέντες μαέστρους θεωρούν ότι στην περίπτωση του Μαέστρου Ι, οι ερωτοαπαντήσεις εγχόρδων και πνευστών είναι «μέτρια» (30.8%) διαφορετικές, ενώ έξι από το σύνολο των μαέστρων επέλεξαν «αρκετά» (46.2%) και μόλις τρεις στους δεκατρείς έδωσαν την απάντηση «πάρα πολύ» (23.1%). Τέλος, τέσσερις από τους δεκατρείς μαέστρους απάντησαν για τον Μαέστρο ΙΙ, πως είναι «μέτρια» (30.8%) διαφορετικές και οκτώ επέλεξαν «αρκετά» (61.5%) (Σχήμα 67.α και 67.β).



Σχήμα 66. Ραβδογράμματα συχνοτήτων Μουσικών ορχήστρας για την Ερώτηση 14 (Κατά πόσο διαφορετικές είναι οι ερωτοπανταντήσεις εγχόρδων και πνευστών στο γράμμα Β, μέτρο 82) α) Μαέστρος Ι, β) Μαέστρος ΙΙ



Σχήμα 67. Ραβδογράμματα συχνοτήτων Μαέστρων για την Ερώτηση 14 (Κατά πόσο διαφορετικές είναι οι ερωτοπανταντήσεις εγχόρδων και πνευστών στο γράμμα Β, μέτρο 82) α) Μαέστρος Ι, β) Μαέστρος ΙΙ

Ερώτηση 15. Στο μέτρο 278 πώς είναι το κλείσιμο της κορώνας;

i) Αιωρούμενο ii) Δραματικό iii) Απότομο



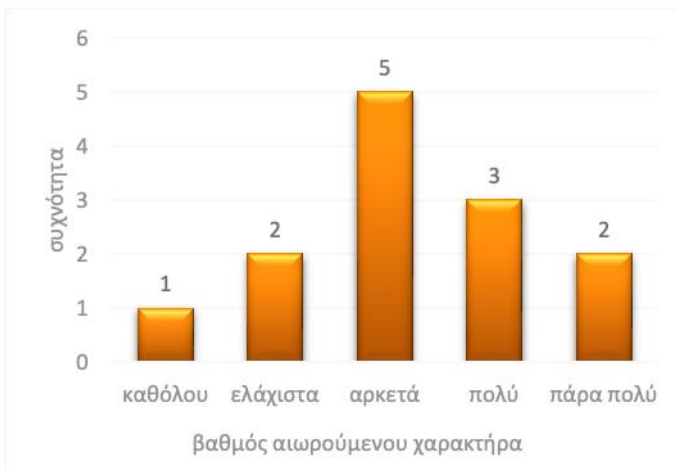
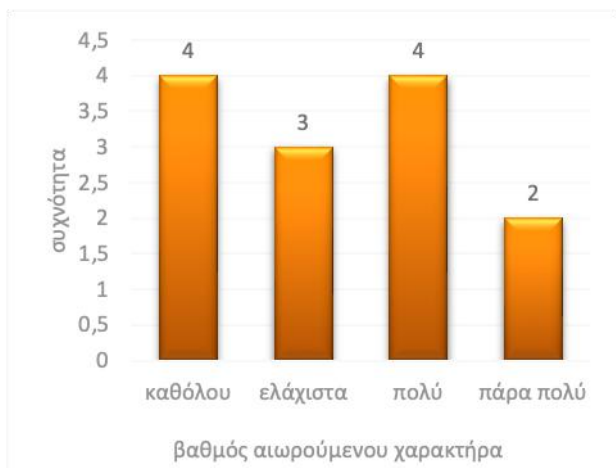
Χαρακτηριστικό σημείο του έργου που φέρει διαφορετικές ερμηνείες είναι το μέτρο Νο. 278. Ο συμβολισμός του θανάτου έρχεται με μια ηχηρή σιωπή με κορώνα μετά το τελευταίο όγδοο των βιολιών. Συνεπώς, η κρίση των μουσικών ορχήστρας για τους δύο μαέστρους στην επιλογή «αιωρούμενο» είναι: «καθόλου» και «πολύ» σύμφωνα με τέσσερις μουσικούς από το σύνολο (30.8%), ενώ τρεις στους δεκατρείς επέλεξαν «ελάχιστα» για τον Μαέστρο I (23.1%). Στην περίπτωση του Μαέστρου II, πέντε στους δεκατρείς μουσικούς δήλωσαν «αρκετά» (38.5%) και μόλις τρεις «πολύ» (23.1%) (Σχήμα 68.α και 68.β).

Όσον αφορά την επιλογή «δραματικό»: τέσσερις μουσικοί για την περίπτωση του Μαέστρου I απάντησαν «ελάχιστα» (30.8%), ενώ έξι από το σύνολο επέλεξαν «πολύ» (46.2%). Όσον αφορά τον Μαέστρο II έξι από τους μουσικούς δήλωσαν «αρκετά» (46.2%) και πέντε «πολύ» (38.5%) (Σχήμα 69.α και 69.β).

Εικόνα 37. Πρώτο μέρος Overture to "Egmont" Beethoven, Op. 84, μέτρα (Beethoven, 1810).

α)

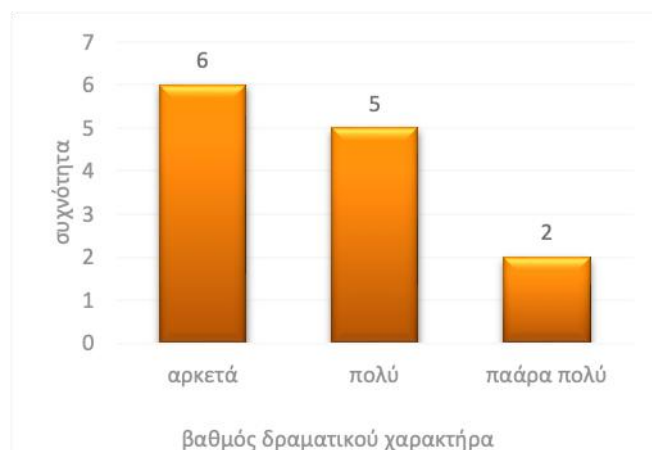
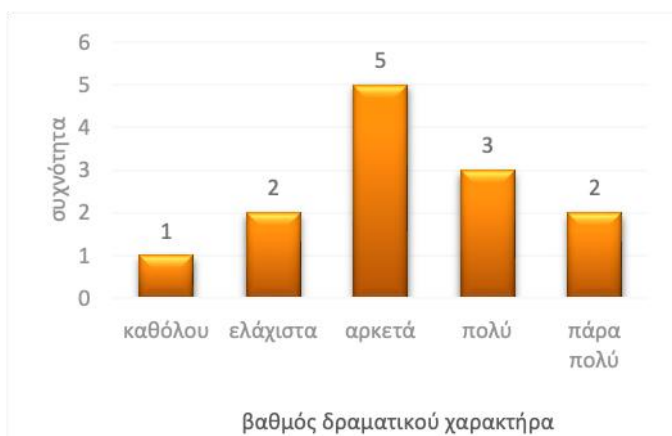
β)



Σχήμα 68. Ραβδογράμματα συχνοτήτων Μουσικών ορχήστρας για την Ερώτηση 15 (Στο μέτρο 278 το κλείσιμο της κορώνας είναι αιωρούμενο) α) Μαέστρος I, β) Μαέστρος II

α)

β)

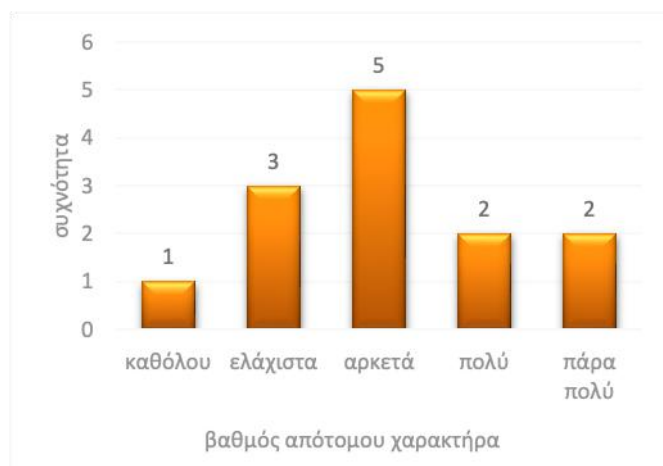
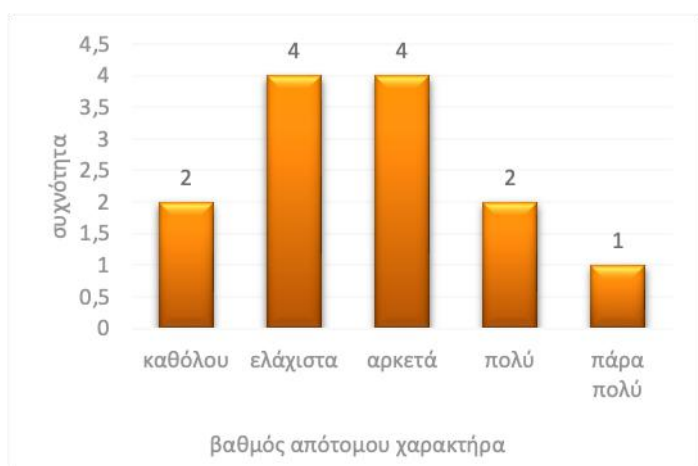


Σχήμα 69. Ραβδογράμματα συχνοτήτων Μουσικών ορχήστρας για την Ερώτηση 15 (Στο μέτρο 278 το κλείσιμο της κορώνας είναι δραματικό) α) Μαέστρος I, β) Μαέστρος II

Τέλος, οι μουσικοί της ορχήστρας κλήθηκαν να αξιολογήσουν το κατά πόσον ο χαρακτήρας θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως απότομος. Συγκεκριμένα, όσον αφορά στην περίπτωση του Μαέστρου I, δύο στους δεκατρείς δε θα χαρακτήριζαν «καθόλου» απότομο τον χαρακτήρα (15.4%) ενώ επίσης δύο θα τον χαρακτήριζαν «πολύ» απότομο. Τέσσερεις από το σύνολο δηλώνουν την απάντηση «ελάχιστα» (30.8%) και άλλοι τέσσερεις την απάντηση «αρκετά». Αντίθετα, στην περίπτωση του Μαέστρου II, τρεις είναι μουσικοί της ορχήστρας που έδωσαν για το ίδιο ερώτημα την απάντηση «ελάχιστα» (23.1%) και πέντε από το ευρύτερο σύνολο σημείωσαν «αρκετά» (38.5%) (Σχήμα 70.α και 70.β).

α)

β)



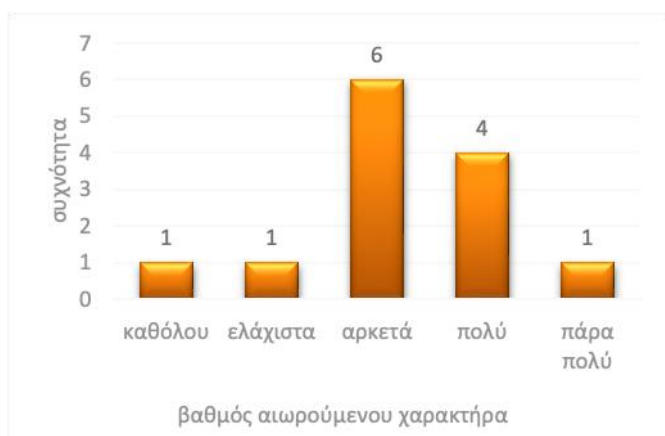
Σχήμα 70. Ραβδογράμματα συχνοτήτων Μουσικών ορχήστρας για την Ερώτηση 15 (Στο μέτρο 278 το κλείσιμο της κορώνας είναι απότομο) α) Μαέστρος I, β) Μαέστρος II

Όσον αφορά τους ερωτηθέντες μαέστρους για την επιλογή «αιωρούμενο»: έξι στους δεκατρείς μαέστρους στην περίπτωση του Μαέστρου I απάντησαν «αρκετά» (46.2%), ενώ τέσσερεις στους δεκατρείς δήλωσαν «πολύ» (30.8%). Ομοίως, στην περίπτωση του Μαέστρου II, πέντε στους δεκατρείς δήλωσαν «αρκετά» (38.5%) και άλλοι πέντε έδωσαν την απάντηση «πολύ» (Σχήμα 71.α και 71.β).

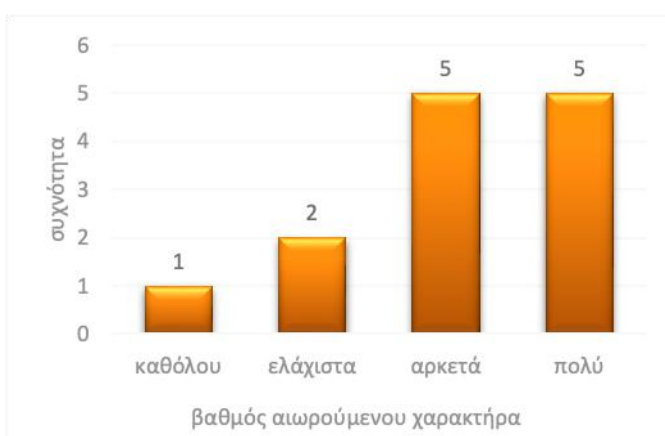
Από την άλλη πλευρά, για την επιλογή «δραματικό», εννέα στους δεκατρείς ερωτηθέντες μαέστρους για τον Μαέστρο I απάντησαν «πάρα πολύ»(69.2%), ενώ στην περίπτωση του Μαέστρου II, τέσσερεις στους δεκατρείς επέλεξαν «αρκετά» (30.8%) και 6 «πολύ» (46.2%) (Σχήμα 72.α και 72β).

Όσον αφορά τους ερωτηθέντες μαέστρους για την επιλογή «απότομο»: τέσσερεις στους δεκατρείς μαέστρους εκτιμούν «αρκετά» (30.8%) και «πολύ» για τον Μαέστρο I, ενώ τρεις στους δεκατρείς επέλεξαν «πάρα πολύ» (23.1%). Στην περίπτωση του Μαέστρου II, επτά στους δεκατρείς επέλεξαν «αρκετά» (56.8%) και μόλις τέσσερεις στους δεκατρείς «πολύ» (30.8%) (Σχήμα 73.α και 73.β).

α)

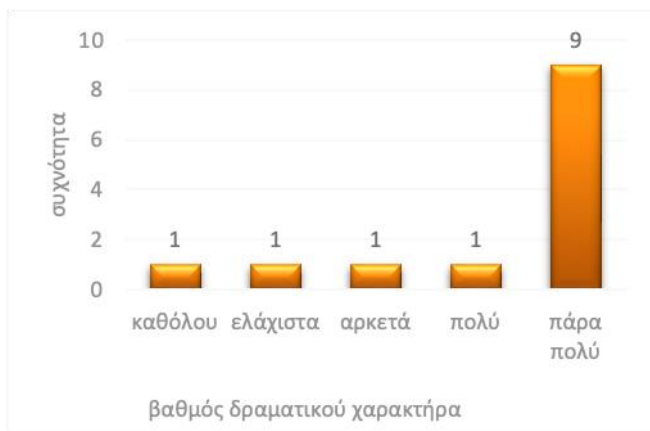


β)

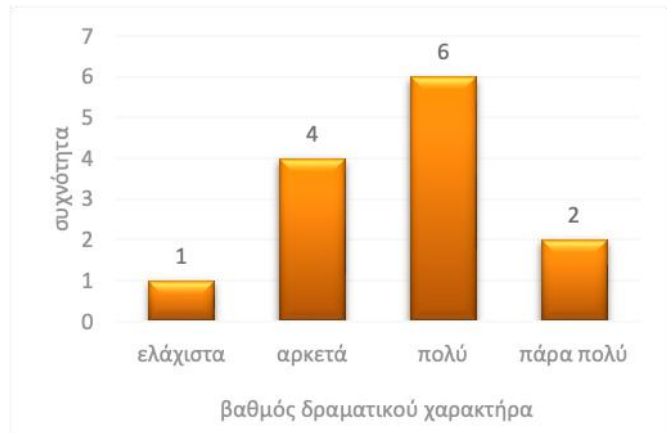


Σχήμα 71. Ραβδογράμματα συχνοτήτων Μαέστρων για την Ερώτηση 15 (Στο μέτρο 278 το κλείσιμο της κορώνας είναι αιωρούμενο) α) Μαέστρος I, β) Μαέστρος II

α)



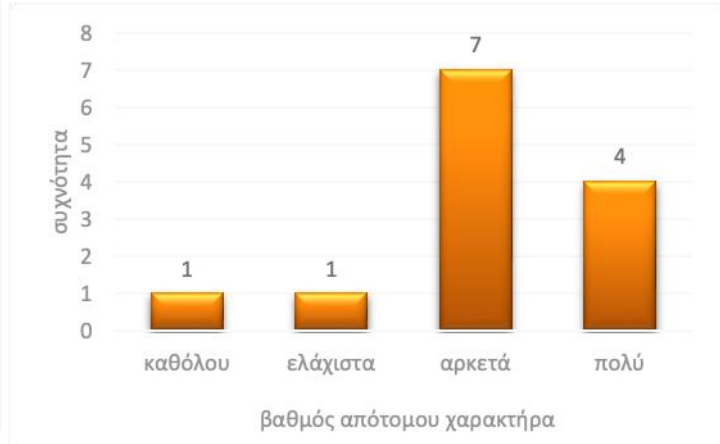
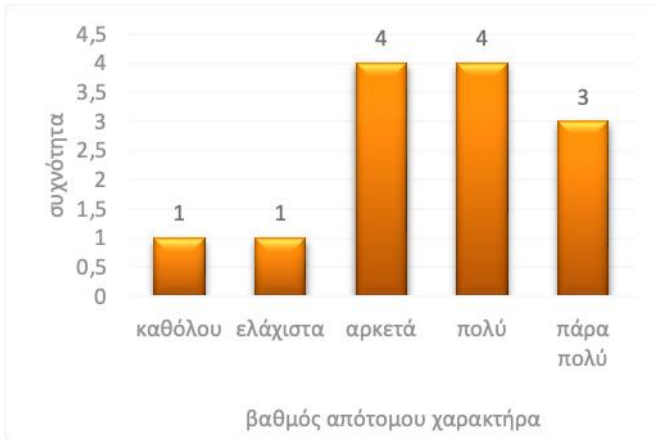
β)



Σχήμα 72. Ραβδογράμματα συχνοτήτων Μαέστρων για την Ερώτηση 15 (Στο μέτρο 278 το κλείσιμο της κορώνας είναι δραματικό) α) Μαέστρος I, β) Μαέστρος II

α)

β)



Σχήμα 73. Ραβδογράμματα συχνοτήτων Μαστρων για την Ερώτηση 15 (Στο μέτρο 278 το κλείσιμο της κορώνας είναι απότομο) α) Μάεστρος I, β) Μάεστρος II

Ερώτηση 16. Κατά πόσο οι ενδείξεις του χεριού ήταν η καθοδήγησή σας από τον μαέστρο, στην προετοιμασία για το ff στα μέτρα του Allegro con brio;

287
Allegro con brio.

Εικόνα 38. Πρώτο μέρος Overture to "Egmont" Beethoven, Op. 84, μέτρα 287-292.(Beethoven, 1810).

293

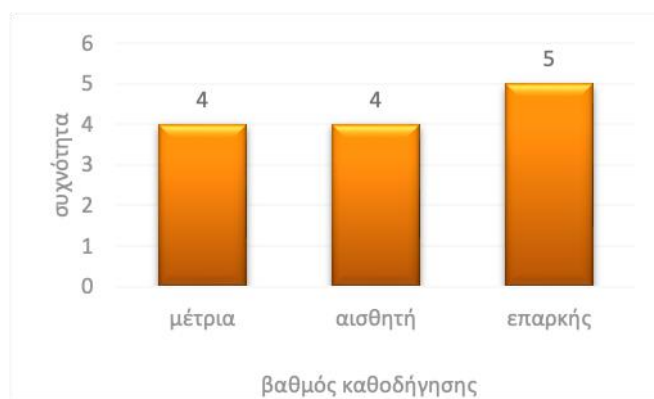
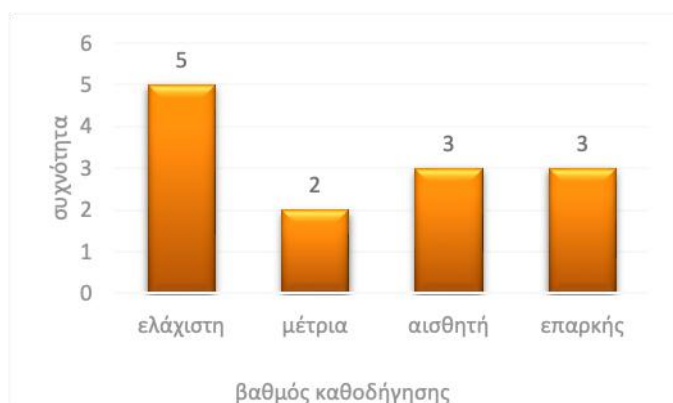
Εικόνα 39. Πρώτο μέρος Overture to "Egmont" Beethoven, Op. 84, μέτρα 287-292.(Beethoven, 1810).

Αμέσως μετά την επανέκθεση, τη σειρά της παίρνει η coda. Συμβολίζοντας τη «νίκη» του ήρωα, ο συνθέτης ξεκινάει από την δυναμική «pp», (Εικόνα 38), με γρήγορα περάσματα βιολιά και κρατημένες νότες στα πνευστά, συνεχίζει με ένα δυναμικό και γρήγορο «crescendo» με την υποστήριξη του τυμπάνου σε «tremolo» το οποίο καταλήγει στις θριαμβευτικές φράσεις των χάλκινων και τα γρήγορα περάσματα των εγχόρδων σε «ff» (Εικόνα 39). Το συγκεκριμένο σημείο είναι επίσης αρκετά φορτισμένο με ένταση και χρήζει προσοχής μετρικά.

Συνεπώς, οι μουσικοί συμμετέχοντες της ορχήστρας στην συγκεκριμένη ερώτηση, θεωρούν ότι οι ενδείξεις του χεριού του Μαέστρου Ι συνέβαλε «ελάχιστα» (38.5%) στην καθοδήγηση του συνόλου, σύμφωνα με πέντε μουσικούς από το σύνολο, ενώ τρεις στους δεκατρείς απάντησαν την απάντηση «αισθητή» (23.1%) και «επαρκής». Από την άλλη πλευρά, τέσσερεις στους δεκατρείς μουσικούς θεωρούν ότι στην περίπτωση του Μαέστρου ΙΙ, οι ενδείξεις του χεριού ήταν «μέτριας» (30.8%) και «αισθητές», ενώ πέντε απάντησαν «επαρκής» (38.5%) (Σχήμα 74.α και 74.β).

α)

β)

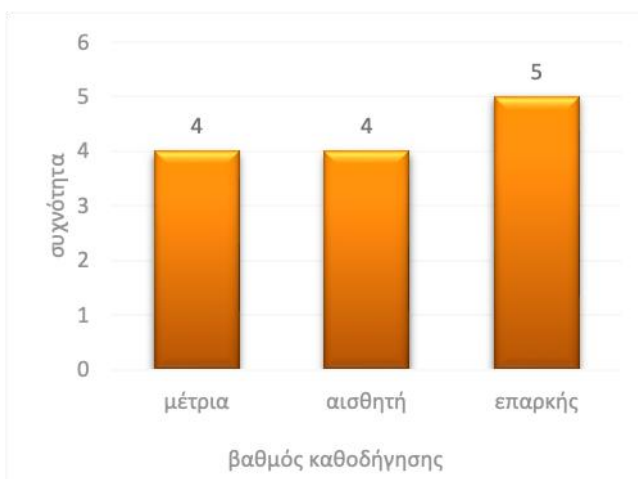


Σχήμα 75. Ραβδογράμματα συχνοτήτων Μαέστρων για την Ερώτηση 16 (Κατά πόσο οι ενδείξεις του χεριού ήταν η καθοδήγησή σας από τον μαέστρο, στην προετοιμασία για το ff στα μέτρα του Allegro con brio) α) Μαέστρος Ι, β) Μαέστρος ΙΙ

Ωστόσο, έξι ήταν οι μαέστροι οι οποίοι απάντησαν ότι στην περίπτωση του Μαέστρου I η καθοδήγηση από τις ενδείξεις των χεριών ήταν «αισθητή» και «επαρκής», (46.2%). Αντίθετα, τρεις στους δεκατρείς μαέστρους, όσον αφορά τον Μαέστρο II, απάντησαν «μέτρια» (23.1%) και «επαρκής», ενώ έξι από αυτούς δήλωσαν «αισθητή» (46.2%) (Σχήμα 75.α και 75.β).

α)

β)



Σχήμα 74. Ραβδογράμματα συχνοτήτων Μουσικών ορχήστρας για την Ερώτηση 16 (Κατά πόσο οι ενδείξεις του χεριού ήταν η καθοδήγησή σας από τον μαέστρο, στην προετοιμασία για το ff στα μέτρα του Allegro con brio) α) Μαέστρος I, β) Μαέστρος II

Ερώτηση 17. Κατά πόσο σας επηρεάζει η ένδειξη της έκφρασης του προσώπου και η τοποθέτηση των χεριών στον άξονα του σώματος του μαέστρου τον ήχο στα μέτρα 307 - 312 στο γράμμα «Η»;

Η

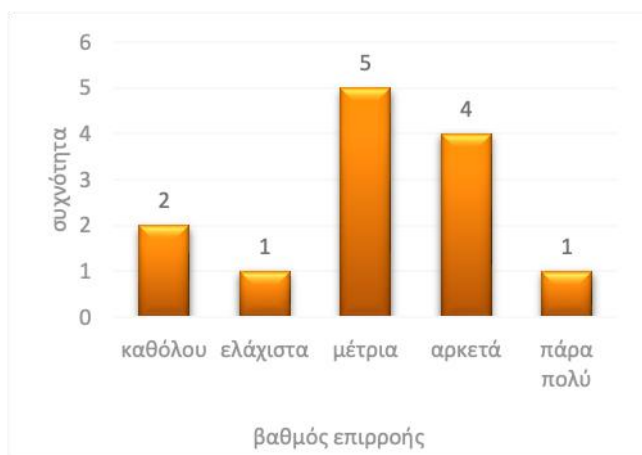
309

Εικόνα 39. Πρώτο μέρος Overture to "Egmont" Beethoven, Op. 84, μέτρα 308- 312 (Beethoven, 1810).

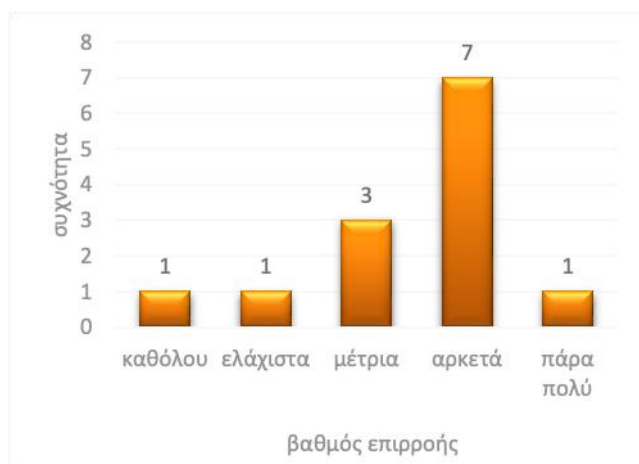
Στο συγκεκριμένο σημείο με τη βοήθεια τονισμού στον πρώτο χρόνο των «sf» και το ενορχηστρωτικό «masking» από τα κόρνα στη φράση των φαγκότων και εγχόρδων, εναλλάσσεται ελάχιστα η κάθετη θριαμβευτική συναισθηματική κατάσταση σε μια πιο «legato» και τονισμένη χρωματικά φράση η οποία παρατείνει το τέλος της coda.

Εν συνεχεία, πέντε στους δεκατρείς μουσικούς συμμετέχοντες της ορχήστρας (38.5%), δηλώνουν ότι στην περίπτωση του Μαέστρου I, η ένδειξη της έκφρασης του προσώπου και η τοποθέτηση των χεριών στον άξονα του σώματός του, επηρεάζει «μέτρια» τον ήχο στα συγκεκριμένα μέτρα και τέσσερεις από αυτούς δηλώνουν «αρκετά» (30.8%). Από την άλλη πλευρά, στην περίπτωση του Μαέστρου II, τρεις στους δεκατρείς μουσικούς ορχήστρας απάντησαν «μέτρια» (23.1%), ενώ επτά από αυτούς δήλωσαν «αρκετά» (53.8%) (Σχήμα 76.α και 76.β).

α)



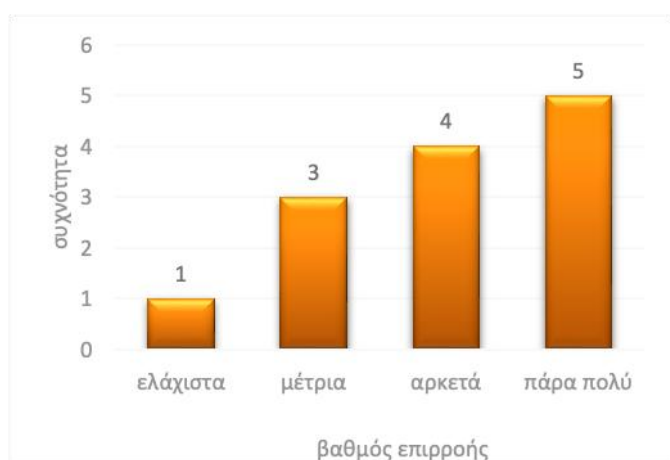
β)



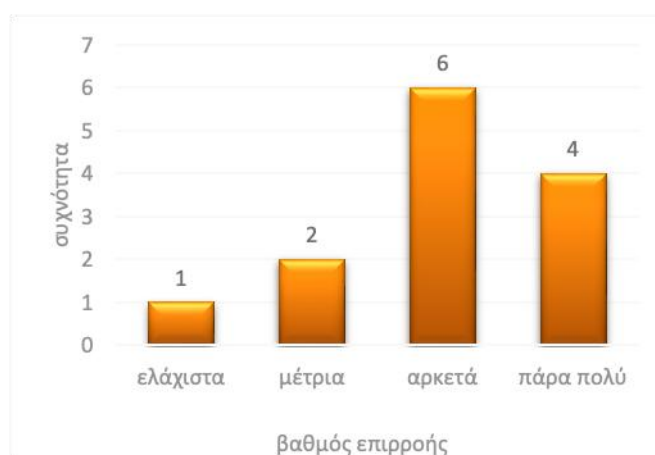
Σχήμα 76. Ραβδογράμματα συχνοτήτων Μουσικών ορχήστρας για την Ερώτηση 17 (Κατά πόσο σας επηρεάζει η ένδειξη της έκφρασης του προσώπου και η τοποθέτηση των χεριών στον άξονα του σώματος του μαέστρου τον ήχο στα μέτρα 307-312 στο γράμμα «Η») α) Μαέστρος I, β) Μαέστρος II

Οι τέσσερις εκ των δεκατριών ερωτηθέντων μαέστρων, από την άλλη πλευρά, ανέφεραν για τον Μαέστρο Ι την απάντηση «αρκετά» (με ποσοστό 30.8%) και πέντε στους δεκατρείς απάντησαν «πάρα πολύ» (38.5%). Όσον αφορά τον Μαέστρο ΙΙ, έξι στους δεκατρείς μαέστρους αποκρίθηκαν «αρκετά» (46.2%) και τέσσερις από αυτούς «πάρα πολύ» (30.8%) (Σχήμα 77.α και 77.β).

α)



β)



Σχήμα 77. Ραβδογράμματα συχνοτήτων Μαέστρων για την Ερώτηση 17 (Κατά πόσο σας επηρεάζει η ένδειξη της έκφρασης του προσώπου και η τοποθέτηση των χεριών στον άξονα του σώματος του μαέστρου τον ήχο στα μέτρα 307-312 στο γράμμα «Η») α) Μαέστρος Ι, β) Μαέστρος ΙΙ

Ερώτηση 18. Πώς θα χαρακτηρίζατε το κλείσιμο του έργου;

i) Θριαμβευτικό ii) Απότομο iii) Με απόηχο iv) Δε γνωρίζω



Εικόνα 40. Πρώτο μέρος Overture to "Egmont" Beethoven, Op. 84, μέτρα 340 - 347 (Beethoven, 1810).

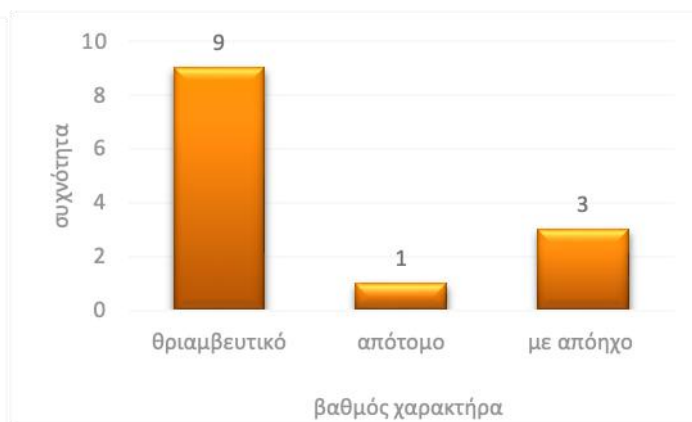
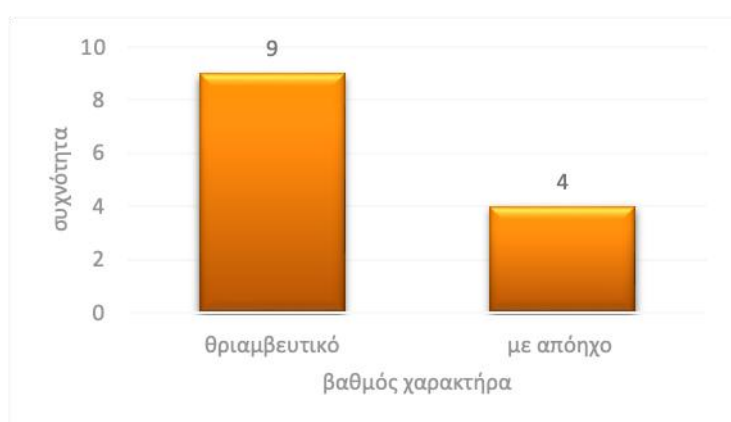
Η «νίκη» του ήρωα τελειώνει με τις θριαμβευτικές τρομπέτες και τον «στρατιωτικό» ρυθμό στην τονική κλίμακα. Στο τελευταίο μέτρο η ορχήστρα τελειώνει στο πρώτο τέταρτο του πρώτου χτύπου ενώ ακολουθούν παύσεις.

Έτσι, στην περίπτωση του Μαέστρου I, τα 9/13 των μουσικών ορχήστρας βαθμολόγησαν το κλείσιμο του έργου ως «θριαμβευτικό» (69.2%), ενώ μόλις τρεις από αυτούς δήλωσαν «με απόηχο» (23.1%). Όσον αφορά τον Μαέστρο II, οκτώ στους δεκατρείς μουσικούς βαθμολόγησαν το κλείσιμο του έργου ως «θριαμβευτικό» (61.5%), ενώ πέντε από το σύνολο απάντησαν «με απόηχο» (38.5%) (Σχήμα 78.α και 78.β).

Ομοίως, τα 9/13 των ερωτηθέντων μαέστρων στην περίπτωση και των δυο μαέστρων, Μαέστρος I και Μαέστρος II, βαθμολόγησαν το κλείσιμο του έργου ως «θριαμβευτικό» (με ποσοστό 69.2%) και τέσσερις από αυτούς χαρακτήρισαν την περίπτωση του Μαέστρου I ως «με απόηχο» (30.8%). Επιπρόσθετα, 3 στους 13 έδωσαν για τον Μαέστρο II την απάντηση «με απόηχο» (23.1%) (Σχήμα 79.α και 79.β).

α)

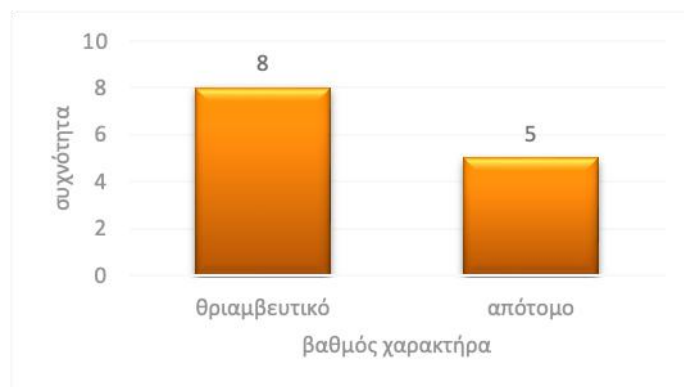
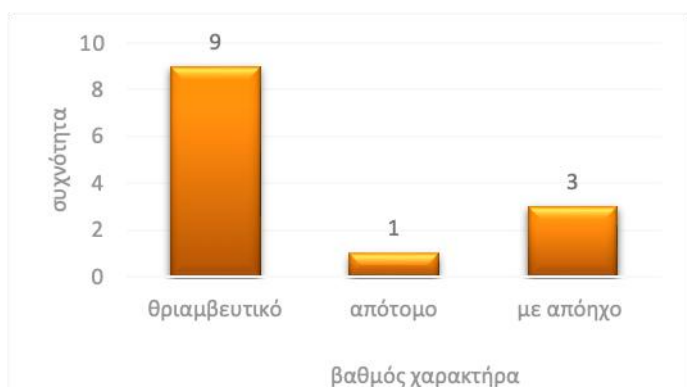
β)



Σχήμα 79. Ραβδογράμματα συχνοτήτων Μαέστρων για την Ερώτηση 18 (Πώς θα χαρακτηρίζατε το κλείσιμο του έργου) α) Μαέστρος I, β) Μαέστρος II

α)

β)



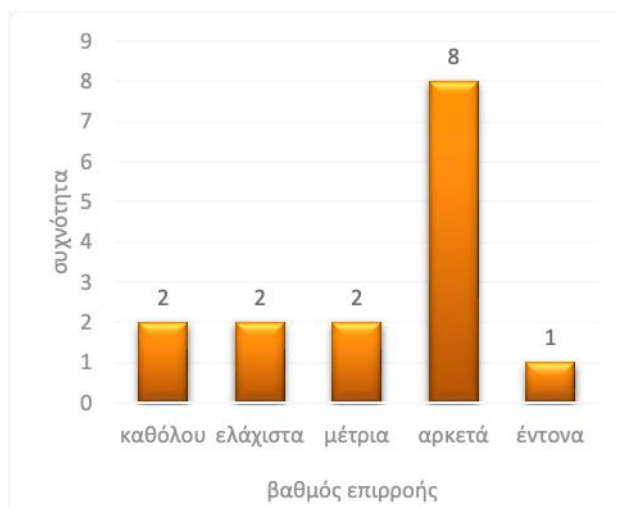
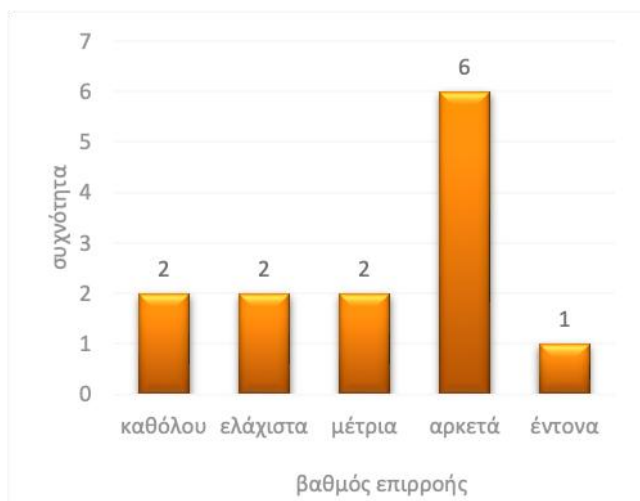
Σχήμα 78. Ραβδογράμματα συχνοτήτων Μουσικών ορχήστρας για την Ερώτηση 18 (Πώς θα χαρακτηρίζατε το κλείσιμο του έργου) α) Μαέστρος I, β) Μαέστρος II

Ερώτηση 19. Κατά πόσο θεωρείτε πως η τοποθέτηση των χεριών στο κλείσιμο επηρεάζει την ύπαρξη του απόηχου;

Όμοια αποτελέσματα φέρει η συγκεκριμένη ερώτηση ως προέκταση της προηγούμενης, καθώς έξι στους δεκατρείς μουσικούς της ορχήστρας (46.2%), δήλωσαν πως η τοποθέτηση των χεριών του Μαέστρου I επηρεάζει «αρκετά» την ύπαρξη του απόηχου, ενώ οκτώ μουσικοί (61.5%), για την περίπτωση του Μαέστρου II επέλεξαν την απάντηση «αρκετά» (Σχήμα 80.α και 80.β).

α)

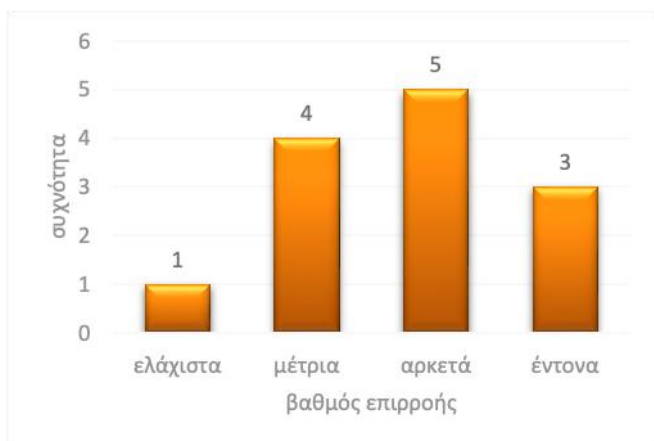
β)



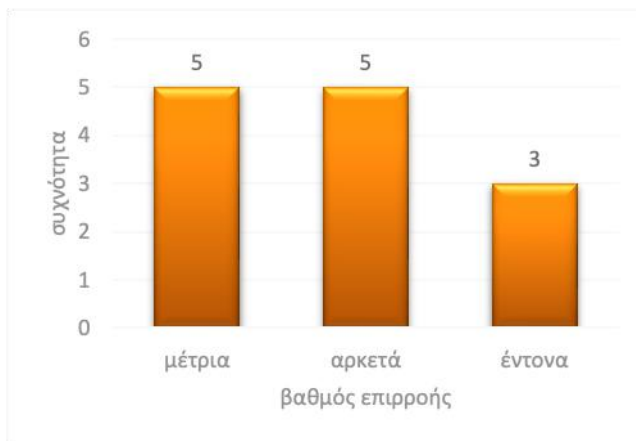
Σχήμα 80. Ραβδογράμματα συχνοτήτων Μουσικών ορχήστρας για την Ερώτηση 19 (Κατά πόσο θεωρείτε πως η τοποθέτηση των χεριών στο κλείσιμο επηρεάζει την ύπαρξη του απόηχου) α) Μαέστρος I, β) Μαέστρος II

Με τα αποτελέσματα αυτά φαίνεται να συμφωνούν και οι ερωτηθέντες μαέστροι, αφού πέντε εκ των δεκατριών δήλωσαν ότι η τοποθέτηση των χεριών στην περίπτωση και των δυο μαέστρων επηρεάζει «μέτρια» και «αρκετά» (38.5%) (Σχήμα 81.α και 81.β).

α)



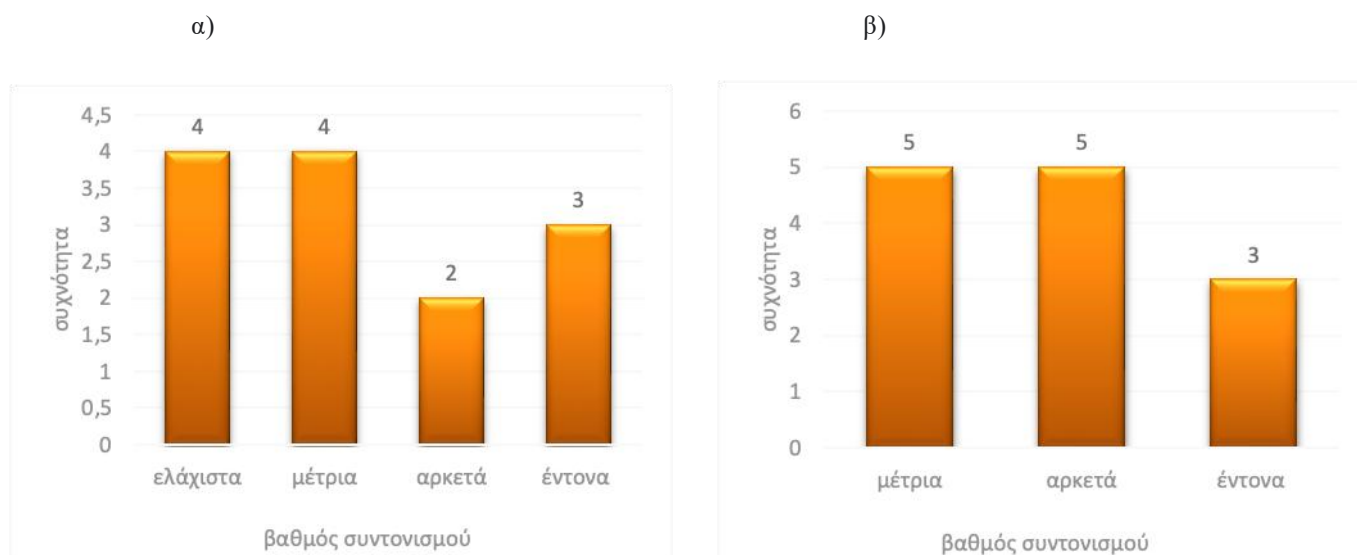
β)



Σχήμα 81. Ραβδογράμματα συχνοτήτων Μαέστρων για την Ερώτηση 19 (Κατά πόσο θεωρείτε πως η τοποθέτηση των χεριών στο κλείσιμο επηρεάζει την ύπαρξη του απόηχου) α) Μαέστρος I, β) Μαέστρος II

Ερώτηση 20. Κατά πόσο λειτούργησε ο συντονισμός στα τελευταία μέτρα πριν το κλείσιμο;

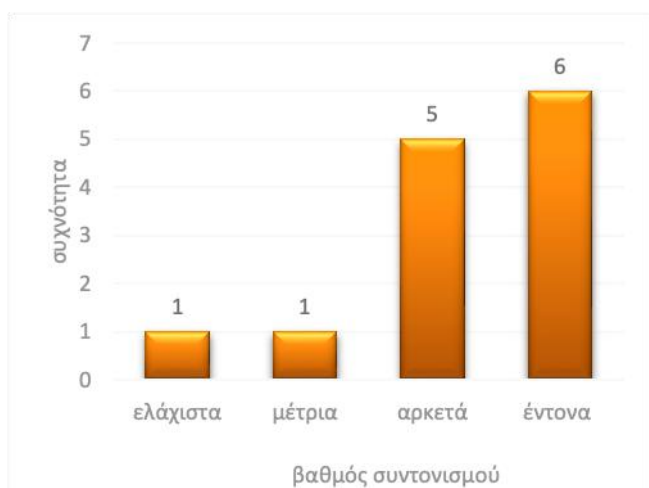
Τέλος, αξίζει να σημειωθεί πως στην συγκεκριμένη ερώτηση, τέσσερις ερωτηθέντες μουσικοί (30.8%) δήλωσαν πως ο συντονισμός στην περίπτωση του Μαέστρου I λειτούργησε «ελάχιστα» και πέντε στους δεκατριείς (38.5%) απάντησαν «μέτρια» καλά, ενώ στην περίπτωση του Μαέστρου II, πέντε (38.5%), απάντησαν «μέτρια» και έξι επέλεξαν το «αρκετά» καλά ως απάντησή τους (46.2%) (Σχήμα 82.α και 82.β).



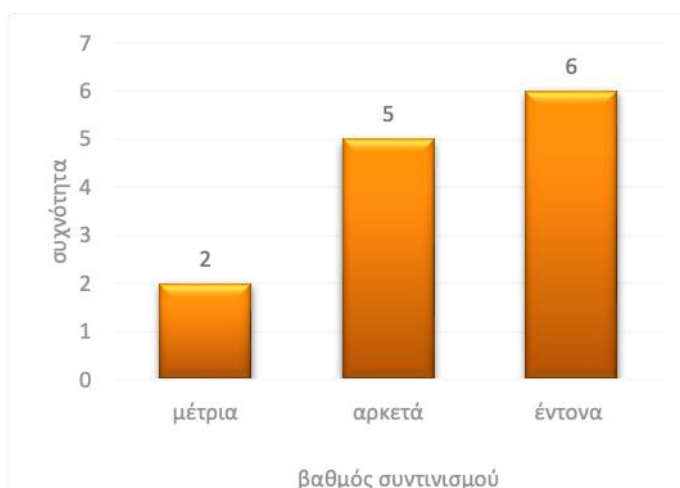
Σχήμα 82. Ραβδογράμματα συχνοτήτων Μουσικών ορχήστρας για την Ερώτηση 20 (Κατά πόσο λειτούργησε ο συντονισμός στα τελευταία μέτρα πριν το κλείσιμο) α) Μαέστρος I, β) Μαέστρος II

Αντίθετα, οι ερωτηθέντες μαέστροι φαίνεται πως συμφωνούν απόλυτα στον θετικά καλό συντονισμό των τελευταίων μέτρων και για τους δυο μαέστρους, αφού πέντε στους δεκατρείς (38.5%), δηλώνουν «αρκετά» και έξι στους δεκατρείς (46.2%), απάντησαν απόλυτα και για τον Μαέστρο I αλλά και για τον Μαέστρο II (Σχήμα 83.α και 83.β).

α)



β)



Σχήμα 83. Ραβδογράμματα συχνοτήτων Μαέστρων για την Ερώτηση 20 (Κατά πόσο λειτούργησε ο συντονισμός στα τελευταία μέτρα πριν το κλείσιμο) α) Μαέστρος I, β) Μαέστρος II

Κεφάλαιο 6. Ερμηνεία και σχολιασμός συμπερασμάτων

Το συγκεκριμένο κεφάλαιο έχει ως στόχο την ερμηνεία και το σχολιασμό όλων των παραπάνω αποτελεσμάτων της έρευνας. Ως συνέχεια αυτού, υπάρχει η σύγκριση συμπερασμάτων της συγκεκριμένης έρευνας με αντίστοιχη έρευνα του παρελθόντος.

Στα παραπάνω ερωτηματολόγια παρατηρούνται δυο είδη ερωτήσεων. Οι γενικές ερωτήσεις και οι πιο ειδικές ερωτήσεις. Όσον αφορά τις πρώτες, αυτές αποτελούν κοινές ερωτήσεις για όλα τα ερωτηματολόγια καθώς αφορούν γενικές πληροφορίες για τον μαέστρο κατά τη διάρκεια της πρόβας, και είναι μεταξύ άλλων σχετικές με:

- α. Την μετρική ένδειξη του μαέστρου (τέμπο και είδος μετρήματος)
- β. Τη λεκτική του επικοινωνία
- γ. Τις εκφράσεις του προσώπου του
- δ. Την ύπαρξη απόηχου
- ε. Τη στάση σώματος του

Οι ειδικές ερωτήσεις, από την άλλη μεριά ανήκουν σε κάθε έργο ξεχωριστά και σε συγκεκριμένα σημεία της παρτιτούρας. Αυτές αφορούν:

- α. Το μουσικολογικό ύφος που ο συνθέτης έχει καταγράψει μέσω των αρμονικών σχέσεων και των αρθρώσεων
- β. Την ποιότητα ήχου που ο κάθε μαέστρος φέρει με την κινησιολογία του
- γ. Τον σωστό συντονισμό του συνόλου από τον μαέστρο
- δ. Την τοποθέτηση και καθοδήγηση των χεριών στον άξονα του σώματος του μαέστρου
- ε. Τον τρόπο χρήσης της αναπνοής
- στ. Τη διαφοροποίηση ή όχι ερμηνευτικά σε επαναλήψεις ή και στις δυναμικές της παρτιτούρας
- ζ. Τη προεναρκτήρια κίνηση
- η. Την αναπνοή

Όσον αφορά τα συμπεράσματα της παρούσας έρευνας, στις γενικές ερωτήσεις που αφορούν την μετρική ένδειξη, την λεκτική επικοινωνία, την ύπαρξη απόηχου και τις εκφραστικές λειτουργίες του προσώπου παρατηρείται μια διαφοροποίηση των απόψεων μεταξύ των δυο ομάδων παρατηρητών. Πιο συγκεκριμένα, οι μουσικοί της ορχήστρας στην περίπτωση της Συμφωνίας Νο. 8 του Schubert, φαίνεται να συμφωνούν στο πρόσωπο του Μαέστρου I, ενώ οι μαέστροι τείνουν να συμφωνούν στο πρόσωπο της Μαέστρου II. Παρόμοια κατάσταση επικρατεί στο έργο «*Egmont Overture*» του Beethoven, καθώς οι μουσικοί της ορχήστρας προτιμούν την συνεργασία τους με τον Μαέστρο II, ενώ οι μαέστροι και με τους δύο, Μαέστρος I και Μαέστρος II. Αντίθετα, στην Συμφωνία Νο. 5 του Tchaikovsky, φαίνεται πως ο μέσος όρος όλων των παρατηρητών αναδεικνύει την Μαέστρο II.

Από την άλλη πλευρά, οι ειδικές ερωτήσεις που περιλαμβάνουν χαρακτηρισμούς της ποιότητας του ήχου, αναδεικνύουν μια κοινή γνώμη μεταξύ των δύο ομάδων παρατήρησης. Πιο συγκεκριμένα, φαίνεται πως όλοι οι συμμετέχοντες αναδεικνύουν τις ίδιες επιλογές απαντήσεων για τον Μαέστρο I και για τον Μαέστρο II, όσον αφορά την ποιότητα του ήχου, τον τρόπο καθοδήγησης του μουσικού συνόλου κ.α. Επίσης, μεταξύ των δυο ομάδων παρατήρησης, τονίζεται η διαφορά της λειτουργικότητας μεταξύ των δυο μαέστρων στις ποσοτικές ερωτήσεις τύπου «*Κατά πόσο σας επηρεάζει η ένδειξη της έκφρασης του προσώπου...*». Αυτό, γιατί οι μουσικοί της ορχήστρας αναδεικνύουν μαέστρους με περισσότερη απλότητα και σταθερότητα, ενώ οι ίδιοι οι μαέστροι δείχνουν μεγαλύτερο ενδιαφέρον σε πιο έντονα εκφραστικές και τεχνικές ως προς την χειρονομία λεπτομέρειες.

6.1 Χαρακτηριστικά των μαέστρων

Σύμφωνα με τη βάση δεδομένων των αποτελεσμάτων αλλά και την προσωπική παρατήρηση όλων των μαέστρων προκύπτουν ορισμένα χαρακτηριστικά διεύθυνσης για τον εκάστοτε μαέστρο. Θα παρουσιαστούν επιγραμματικά ορισμένα από τα χαρακτηριστικά που συλλέχθηκαν. Είναι σημαντικό να ληφθεί υπόψιν πως δεν αποτελούν παγιωμένη κρίση, καθώς αναφέρονται σε συγκεκριμένα έργα και δεν έχουν σκοπό να συγκρίνουν τις διαφορές μεταξύ των μαέστρων, μιας και η επαγγελματική και ακαδημαϊκή εμπειρία διαφέρει σημαντικά. Τέλος, θα υπάρξει περαιτέρω ανάλυση στις παρακάτω υποενότητες.

Μαέστρος I για το Πρώτο μέρος της Συμφωνίας No.8 του Schubert: Έντονες εκφραστικές αλλαγές στην κινησιολογία και στο πρόσωπο, μεγάλη χρήση του χώρου διεύθυνσης, καλή λεκτική επικοινωνία.

Μαέστρος II για το Πρώτο μέρος της Συμφωνίας No.8 του Schubert: Καθαρές ατάκες στην κινησιολογία, σταθερότητα και σιγουριά χωρίς εκφραστικές ενδείξεις προσώπου, πολύ καλή λεκτική επικοινωνία.

Μαέστρος I για το έργο «Egmont Overture» του Beethoven: Έντονες κινήσεις του σώματος και εκφραστικές αλλαγές του προσώπου, μεγάλες κινήσεις χεριών και δακτύλων, μέτρια προς καλή λεκτική επικοινωνία.

Μαέστρος II «Egmont Overture» του Beethoven: Ομαλές και ευγενικές κινήσεις χεριών, μέτρια με έντονη εκφραστικότητα προσώπου, καθαρές ατάκες, καλή λεκτική επικοινωνία.

Μαέστρος I για το Πρώτο μέρος της Συμφωνίας No. 5 του Tchaikovsky: Κάθετες μεγάλες κινήσεις χεριών με σηκωμένους ώμους, έντονη άσκηση πίεσης, μη έντονες εκφραστικές ενδείξεις προσώπου σώματος, κακή λεκτική επικοινωνία.

Μαέστρος II για το Πρώτο μέρος της Συμφωνίας Νο. 5 του Tchaikovsky: Μέτρια μεγάλες κινήσεις χεριών, αμηχανία σώματος, μέτριες εκφραστικές κινήσεις χεριών και σώματος, μέτρια με καλή λεκτική επικοινωνία.

6.2 Ερμηνεία κοινών ερωτήσεων των έργων

- Σε τι βαθμό η μετρική ένδειξη του μαέστρου επηρεάζει την σταθερότητα της ερμηνείας;

Ξεκινώντας με την συγκεκριμένη κοινή ερώτηση όλων των ερωτηματολογίων, σκοπός είναι να διευκρινιστεί κατά πόσο ο μαέστρος μπορεί να επηρεάσει την ερμηνεία του έργου με την μετρική του ένδειξη. Όπως αναλύθηκε στο Κεφάλαιο 3.1, οι διάφορες μετρικές ενδείξεις κάθε μαέστρου επηρεάζουν σημαντικά τον ήχο και το ύφος της ερμηνείας του έργου.

Σύμφωνα, λοιπόν, με τα αποτελέσματα της έρευνας, όσον αφορά το πρώτο μέρος της Συμφωνίας Νο. 5 του Tchaikovsky, παρατηρείται ότι όλοι οι συμμετέχοντες στην έρευνα, δηλαδή οι μουσικοί της ορχήστρας και οι ερωτηθέντες μαέστροι, δήλωσαν πως η μετρική ένδειξη της Μαέστρου II επηρέασε την ερμηνεία του έργου κατά πολύ σε αντίθεση με αυτή της Μαέστρου I. Αντίθετα, στο πρώτο μέρος της Ημιτελούς Συμφωνίας Νο. 8 του Schubert, υπάρχει διαφορά μεταξύ της κρίσης των μελών ορχήστρας και των ερωτηθέντων μαέστρων. Πιο συγκεκριμένα, παρατηρείται σημαντική διαφορά μεταξύ των Μαέστρων I και II, ιδιαίτερα όσον αφορά τα αποτελέσματα των μελών ορχήστρας. Στην περίπτωση αυτή, ο πρώτος μαέστρος φαίνεται να συλλέγει τις περισσότερες θετικές απαντήσεις σε σχέση με την δεύτερη μαέστρο. Σχεδόν τα αντίθετα αποτελέσματα φέρουν αυτά των ερωτηθέντων μαέστρων, καθώς συλλέχθηκαν, κατά έναν παραπάνω κριτή, θετικά αποτελέσματα για την δεύτερη μαέστρο. Τέλος, όσον αφορά το έργο «*Egmont*» του Beethoven, ο διχασμός μεταξύ των κριτών είναι χαρακτηριστικός, καθώς όλα τα μέλη των συμμετεχόντων ψήφισαν θετικά και τους δυο μαέστρους, με μια μικρή διαφορά υπέρ του Μαέστρου II.

- Πώς θα χαρακτηρίζατε την λεκτική τεχνική του μαέστρου (περιγραφικός λόγος/τραγούδι) όσον αφορά την κατανόηση και διόρθωση του ήχου μέσα στο έργο;

Όλοι οι συμμετέχοντες στην έρευνα για το πρώτο μέρος της Συμφωνίας Νο. 5 του Tchaikovsky παραχώρησαν θετικά σχόλια για τη λεκτική επικοινωνία, όσον αφορά τη διόρθωση του ήχου της Μαέστρου II σε σχέση με την Μαέστρο I. Ακολούθως, παρόμοια θετικά σχόλια υπήρξαν για τον Μαέστρο I, στην Ημιτελή Συμφωνία Νο. 8 του Schubert, από τους μουσικούς της ορχήστρας, ενώ ίδια θετικά σχόλια από τους ερωτηθέντες μαέστρους συγκέντρωσε και η Μαέστρος II. Όσον αφορά το έργο «*Egmont*» του Beethoven, οι περισσότεροι μουσικοί της ορχήστρας ανέδειξαν τον Μαέστρο II, ενώ η ομάδα των μαέστρων ανέδειξε και τους δυο μαέστρους με περισσότερες ψήφους στον Μαέστρο I.

- Κατά πόσο θεωρείτε πως η τοποθέτηση των χεριών στο κλείσιμο επηρεάζει την ύπαρξη του απόηχου;

Στα προηγούμενα Κεφάλαια έχει παρουσιαστεί η ανάλυση του τρόπου κλεισίματος του μαέστρου κινησιολογικά, και συγκεκριμένα αναφέρθηκε στο «Γ ερευνητικό ερώτημα» του Κεφαλαίου 3.1» το «*Ποιο από τα σήματα και τη στάση του σώματος του μαέστρου επιδρά στην εκάστοτε ποιότητα του ήχου και του ρυθμού. Υπάρχει απόηχος;*» Και στα τρία έργα που παρουσιάζονται, ο συνθέτης επιλέγει να προσθέσει μια ισχυρή παύση στο τελευταίο μέτρο, είτε με μια ήδη κρατημένη νότα από πριν, είτε όπως στην περίπτωση του Beethoven με συνεχόμενες κάθετες συγχορδίες μέχρι και την πτώση. Η ύπαρξη αυτών των παύσεων μπορεί να ερμηνευθεί ως προς την ηχητική αποτύπωση που θα προκύψει από την προετοιμασία της κινησιολογίας κλεισίματος του μαέστρου. Στην περίπτωση της Μαέστρου II, στο πρώτο μέρος της Συμφωνίας Νο. 5 του Tchaikovsky, παρατηρείται από όλους τους συμμετέχοντες, μια έντονη συσχέτιση της τοποθέτησης των χεριών στον άξονα διεύθυνσης της μαέστρου με την ύπαρξη απόηχου. Ίδια περίπου συσχέτιση γίνεται από τους μαέστρους και στην περίπτωση της Μαέστρου I. Ίση βαθμολογική κρίση παρατηρείται στους μαέστρους I και II στο έργο της Ημιτελούς Συμφωνίας Νο.8 του Schubert. Όλοι οι συμμετέχοντες κρίνουν θετικά και τους δυο μαέστρους, όσον αφορά την ύπαρξη απόηχου στο τέλος του έργου. Στην περίπτωση του έργου «*Egmont*» του Beethoven, υπάρχουν δυο παρόμοιες ερωτήσεις σε σχέση με τον απόηχο που μπορούν να συνδυαστούν. Η ερώτηση 18, («*Πώς θα χαρακτηρίζατε το κλείσιμο του έργου*») και η ερώτηση 19, («*Κατά πόσο θεωρείτε πως η τοποθέτηση των χεριών στο κλείσιμο επηρεάζει την ύπαρξη του απόηχου*»). Και στις δυο ερωτήσεις παρατηρείται πως οι μουσικοί της ορχήστρας θεωρούν πως ο Μαέστρος II επηρέασε περισσότερο την ύπαρξη του απόηχου στο τέλος του έργου σε σχέση με τον Μαέστρο I. Αντίθετα, σύμφωνα με την κρίση των ερωτηθέντων μαέστρων, πιστεύεται πως και οι δυο μαέστροι επηρέασαν την ύπαρξη απόηχου εξίσου σημαντικά, ενώ στην ερώτηση Νο.18 τονίζεται το θριαμβευτικό ύφος του τελευταίου μέτρου.

- Κατά πόσο η έκφραση του προσώπου του μαέστρου επηρέασε την προεναρκτήρια κίνηση και την αλλαγή ατμόσφαιρας και ερμηνείας;

Η έκφραση του προσώπου για έναν μαέστρο είναι ένα αρκετά σημαντικό εργαλείο μη λεκτικής επικοινωνίας. Ένα από τα σημαντικότερα παραδείγματα είναι η περίπτωση του Bernstein, όταν αυτός διηύθυνε την Συμφωνία Νο. 88 του Haydn μόνο με το πρόσωπό του. Βάσει αυτού, γίνεται αμέσως αντιληπτός ο ρόλος της εκφραστικότητας από όλα τα πιθανά μη λεκτικά σήματα.

Συγκεκριμένα, στο γράμμα «H» (*Molto più tranquillo*) του πρώτου μέρους της Συμφωνίας Νο.5 του Tchaikovsky, οι περισσότεροι μουσικοί της ορχήστρας έκριναν θετικά την επιρροή της έκφρασης του προσώπου της Μαέστρου II στην αλλαγή της ατμόσφαιρας, ενώ οι μαέστροι ανέδειξαν την Μαέστρο I. Εν συνέχεια, στο έργο της Ημιτελούς Συμφωνίας Νο. 8 του Schubert, η συντριπτική διαφορά του μαέστρου I και σε σχέση με την Μαέστρο II φαίνεται από τις θετικές δηλώσεις των μουσικών ορχήστρας στο πρόσωπο του πρώτου. Διαφορετική γνώμη παρατηρείται στην κρίση των μαέστρων, καθώς δείχνουν να αναδεικνύουν την δεύτερη μαέστρο. Τέλος, στο έργο «*Egmont*» του Beethoven όλοι οι συμμετέχοντες φαίνεται να προσδίδουν θετικά σχόλια και για τους δυο μαέστρους.

6.3 Ειδικές ερωτήσεις ανά έργο

Συμφωνία Νο. 5 του Tchaikovsky.

- i) Κατά πόσο ο μαέστρος καθοδήγησε την προετοιμασία της έναρξης των κλαρινέτων στο Allegro με γνώμονα την αναπνοή του για επιθυμητό ήχο;
- ii) Βαθμολογείστε κατά πόσο ο μαέστρος έφερε εις πέρας την σημειογραφία του συνθέτη όσον αφορά την άρθρωση στα πρώτα μέχρι και πριν το γράμμα C στο allegro con anima.
- iii) Πώς θα χαρακτηρίζατε την είσοδο με τα pizzicato στο μέτρο 152;
- iv) Πώς θα χαρακτηρίζατε την καθοδήγηση του μαέστρου στο stringendo (μέτρο 188);

Όπως παρουσιάστηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, η ανάλυση των αποτελεσμάτων φάνηκε να αναδεικνύει την Μαέστρο II. Όλοι οι συμμετέχοντες συμφωνούν στην δήλωση θετικών σχολίων ως προς την βοηθητική χρήση της αναπνοής για την είσοδο των κλαρινέτων στο «Allegro», την σωστή άρθρωση των πρώτων μέτρων μέχρι και πριν το «Allegro con anima», την καλή προετοιμασία εισόδου ατάκας των «pizzicato» εγχόρδων και τέλος τον σωστό συντονισμό του συνόλου στην αύξηση του tempo στο stringendo. Συνεπώς, σε αυτή την περίπτωση, φαίνεται ξεκάθαρα η επίδραση της συγκεκριμένης μαέστρου ως προς την πραγμάτωση της εκφραστικής ερμηνείας, της ποιότητας ήχου, του σωστού συντονισμού και της καλής λεκτικής επικοινωνίας με το ορχηστρικό σύνολο σε σχέση με την δεύτερη μαέστρο.

Συμφωνία Νο. 8 (Ημιτελής) Schubert.

- i)** Ήταν σημαντική η οπτική σας επαφή με τον μαέστρο στην προεναρκτήρια κίνηση;
- ii)** Πόσο έντονες υφολογικά είναι οι εναλλαγές μεταξύ fz και p στο πρώτο μέρος της Συμφωνίας;
- iii)** Κατά πόσο διαφοροποιείται η ποιότητα των fz στην επανάληψη που υπάρχει στο πρώτο μέρος;
- iv)** Πώς αποτυπώνεται το κλείσιμο του τρέμολο;
 - a. Με απόηχο b. Απότομα c. Με τονισμό d. Τίποτα από τα παραπάνω
- v)** Πώς θα θέλατε να δείτε το αριστερό χέρι να οδηγεί τις φράσεις από το μέτρο 85 -93 (C) στην πτώση:
 - a. Με έντονες κινήσεις b. Με κυκλικές κινήσεις c. Με απλές κινήσεις d. Τίποτα από τα παραπάνω
- vi)** Πώς θεωρείτε πως ο μαέστρος οδήγησε το crescendo από το μέτρο 122 – 146 :
 - a. Με μεγάλη αντίσταση b. Με δραματικότητα c. Με επιβλητικότητα d. Δεν ήταν ξεκάθαρο
- vii)** Υπάρχει διαφοροποίηση στον χαρακτήρα των εναλλαγών σχετικά με τις δυναμικές ff και p στα μέτρα 146-170;
- viii)** Στο μέρος D (μέτρο 170-194) το ύφος ήταν:
 - a. Επιβλητικό b. Θριαμβευτικό c. Δραματικό d. Δεν ήταν ξεκάθαρο
- ix)** Κατά πόσο διαφέρει η έκθεση και η επανέκθεση του πρώτου μέρους ως προς το ύφος;

Στην συγκεκριμένη περίπτωση του έργου, η ολιστική εικόνα που παρατηρείται είναι σχετικά ίση μεταξύ των δύο μαέστρων, I και II, με ελάχιστες διαφορές. Πιο συγκεκριμένα, στην παραπάνω ερώτηση **i**, όλοι οι συμμετέχοντες απάντησαν θετικά και για τους δυο μαέστρους. Αυτό αποδεικνύει τον βοηθητικό και σημαντικό ρόλο της άμεσης βλεμματικής επαφής στην προεναρκτήρια κίνηση, τόσο για την ορχήστρα, όσο και για τον μαέστρο.

Εν συνεχεία, στην ερώτηση **ii**, όσον αφορά την κρίση όλων των συμμετεχόντων φαίνεται να αναδεικνύουν και τους δυο μαέστρους ως προς την καθαρότητα του ύφους των σημάτων διαφοροποίησης των δυναμικών εναλλαγών του έργου.

Στην ερώτηση **iii**, ο μέσος όρος όλων των συμμετεχόντων αποκαλύπτει μια ελάχιστη διαφοροποίηση της ποιότητας των δυναμικών στο μέρος της «επανάληψης» του έργου και για τους δυο μαέστρους, πιθανό λόγω της συναισθηματικής φόρτισης.

Στην επόμενη ερώτηση, **iv**, παρατηρείται ένας συνδυασμός συγκεκριμένων επιλογών για την ορχήστρα ως προς την ποιότητα που φέρει το κλείσιμο του «tremolo», ενώ η κρίση των ερωτηθέντων μαέστρων για το ίδιο σημείο φέρει πιο συγκεκριμένα αποτελέσματα. Όσον αφορά τους πρώτους παρατηρητές, στην περίπτωση του Μαέστρου I, ο συνδυασμός προκύπτει μεταξύ της επιλογής «Με απόηχο» και «Με τονισμό» ενώ οι μαέστροι φαίνεται να κρίνουν θετικά μόνο την επιλογή «Με απόηχο». Αντίθετα, η Μαέστρος II έχει συγκεντρώσει υψηλή βαθμολογία από όλους τους κριτές όσον αφορά την επιλογή «Απότομα» ενώ υπάρχει σύγχυση μεταξύ των κριτών ως προς το «Με τονισμό» και «Με απόηχο».

Το γεγονός ότι στην ερώτηση **v**, παρατηρείται από όλους τους ερωτηθέντες να απαντήσουν και στους δυο μαέστρους την επιλογή «με απλές κινήσεις» και «με κυκλικές κινήσεις», οδηγεί στο πιθανό συμπέρασμα της υπερφόρτωσης πληροφορίας από τον μαέστρο.

Ξεχωριστό παράδειγμα, που αποδεικνύει την τελειώς διαφορετική κρίση μεταξύ ενός μουσικού ορχήστρας και ενός μαέστρου, είναι η επόμενη ερώτηση vi. Η καθοδήγηση του crescendo στην περίπτωση του Μαέστρου I, σύμφωνα με την πλειοψηφία των μουσικών ορχήστρας, χαρακτηρίστηκε «με επιβλητικότητα» σε αντίθεση με την Μαέστρο II, καθώς η σύγχυση των μουσικών κυμαίνεται με ίδια ποσοστά στις απαντήσεις «Με μεγάλη αντίσταση» «Δεν ήταν ξεκάθαρο». Αντίθετα, σύμφωνα με την κρίση των μαέστρων, η πλειοψηφία ανέδειξε την Μαέστρο II να οδηγεί «με επιβλητικότητα» το crescendo, ενώ σύγχυση προκαλεί ο Μαέστρος I καθώς συγκέντρωσε ίσα ποσοστά στις επιλογές «με δραματικότητα» και «με επιβλητικότητα».

Όσον αφορά την ερώτηση vii, παρατηρείται πως όλοι οι συμμετέχοντες δηλώνουν θετικές απαντήσεις και για τους δυο μαέστρους ως προς τον διαφορετικό χαρακτήρα στις εναλλαγές των δυναμικών στα μέτρα Νο. 146-170.

Σχετικά με την ερώτηση viii, η πλειοψηφία των μουσικών ορχήστρας φαίνεται να συμφωνεί μεταξύ «Θριαμβευτικού» και «Δραματικού» ύφους και για τους δυο μαέστρους ταυτόχρονα, ενώ οι μαέστροι φαίνονται να ξεχωρίζουν με τον χαρακτηρισμό «Επιβλητικό» για τον πρώτο μαέστρο και «Δραματικό» για την δεύτερη.

Τέλος, στην τελευταία ερώτηση ix, ο μέσος όρος των μουσικών ορχήστρας φαίνεται να διακατέχεται από σύγχυση όσον αφορά την υφολογική διαφορά στην περίπτωση του Μαέστρου I σε αντίθεση με την Μαέστρο II στην οποία απάντησαν «αρκετά». Αντίθετα, αρνητικές απαντήσεις βρίσκονται στον μέσο όρο των ερωτηθέντων μαέστρων, όσον αφορά τον μαέστρο I και II.

Συνεπώς, ο μέσος όρος της αξιολόγησης για τους συγκεκριμένους μαέστρους είναι θετικά κοινός και αναδεικνύει την καθαρότητα της συγκεκριμένης ερμηνείας που επιτυγχάνουν αμφότεροι, αλλά και την αδυναμία αξιολόγησης σε συναισθηματικά και εκφραστικά φορτισμένα σημεία του έργου λόγω της πιθανής επιρροής του μαέστρου ή της υπερβολικής και μη πληροφορίας. Σε γενικές γραμμές, η στάση του πρώτου μαέστρου υφολογικά για τους μουσικούς ορχήστρας στο έργο χαρακτηρίστηκε ως επιβλητική και σταθερή, ενώ για την δεύτερη μαέστρο περισσότερο δραματική και συναισθηματική, σε αντίθεση με τους ερωτηθέντες μαέστρους οι οποίοι παρατηρούν

το ακριβώς αντίθετο σε συγκεκριμένα σημεία του έργου, ενώ σε άλλα φαίνεται να συμφωνούν με τους μουσικούς ορχήστρας.

«Egmont Overture» Beethoven

- i.** Οι δυναμικές και η ερμηνεία του μαέστρου καθοδηγήθηκαν ξεκάθαρα από :
 - 1) Τη θέση και τη στάση του σώματος
 - 2) Το rebound των χεριών
 - 3) Τις εκφράσεις του προσώπου
 - 4) Τα δάχτυλα (ανοιχτά, κλειστά, μπουνιά)
- ii.** Βαθμολογείτε την προσπάθεια του μαέστρου να αποδώσει περιγραφικά το μουσικό γεγονός.
- iii.** Σε τι βαθμό ο μαέστρος ανέδειξε τη συνθετική επιθυμία του Beethoven;
- iv.** Πώς θα χαρακτηρίζατε τον ήχο που προκύπτει από την προεναρκτήρια κίνηση (Levare) και το forte των πρώτων μέτρων;
 - 1) Βαρύγδουπο
 - 2) Γεμάτο
 - 3) Με ένταση
 - 4) Με στόμφο
- v.** Ποια ποιότητα θα λέγατε ότι έχει το ff στο μέτρο 9;
- vi.** Πόσο καλά λειτούργησε η κινησιολογία και η στάση του σώματος στο Allegro, ώστε να αποδοθεί η ερμηνεία των πρώτων 33 μέτρων που οδηγούν στο ff;
- vii.** Κατά πόσο διαφορετικές είναι οι ερωτοπανταντήσεις εγχόρδων και πνευστών στο γράμμα B, μέτρο 82;
- viii.** Στο μέτρο 278, πώς είναι το κλείσιμο της κορώνας;
 - 1) Αιωρούμενο
 - 2) Δραματικό
 - 3) Απότομο
- ix.** Κατά πόσο οι ενδείξεις του χεριού ήταν η καθοδήγησή σας από τον μαέστρο, στην προετοιμασία για το ff στα μέτρα του Allegro con brio;
- x.** Κατά πόσο σας επηρεάζει η ένδειξη της έκφρασης του προσώπου και η τοποθέτηση των χεριών στον άξονα του σώματος του μαέστρου τον ήχο στα μέτρα 307 - 312 στο γράμμα «H»
- xi.** Πώς θα χαρακτηρίζατε το κλείσιμο του έργου;

xii. Κατά πόσο λειτούργησε ο συντονισμός στα τελευταία μέτρα πριν το κλείσιμο;

Σύμφωνα με τα αποτελέσματα που συγκεντρώθηκαν όσον αφορά το συγκεκριμένο έργο, παρατηρείται ότι στην ερώτηση **i**, όλοι οι συμμετέχοντες συμφωνούν πως οι δυναμικές και η ερμηνεία του Μαέστρου I καθοδηγήθηκαν από τη θέση και τη στάση του σώματός του, ενώ στην περίπτωση του Μαέστρου II από το «rebound των χεριών».

Στην ερώτηση **ii**, οι μουσικοί της ορχήστρας συμφωνούν ως προς την επιτυχή μουσική περιγραφή του περιεχομένου της συνθετικής ιστορίας και από τους δυο μαέστρους, I και II. Αντίθετα, φαίνεται ότι η πλειοψηφία των μαέστρων απάντησαν θετικά στον Μαέστρο II.

Επίσης, φαίνεται πως για την ερώτηση **iii**, ο μέσος όρος όλων των συμμετεχόντων συμφωνεί πως ο δεύτερος μαέστρος κατάφερε να αναδείξει την συνθετική επιθυμία του Beethoven σε όλη τη διάρκεια της πρόβας, ενώ ο πρώτος έρχεται κοντά στα ποσοστά των θετικών απαντήσεων.

Στην ερώτηση **iv**, παρουσιάζεται για ακόμη μια φορά κοινή αξιολόγηση και για τους δυο μαέστρους από όλους τους συμμετέχοντες με μια μικρή διαφορά. Αρχικά, σύμφωνα με τους μουσικούς της ορχήστρας αλλά και τους μαέστρους, ο ήχος που προκύπτει από την προεναρκτήρια κίνηση του Μαέστρου I είναι «Γεμάτος» και «Με ένταση», ενώ για τον Μαέστρο II φαίνεται να είναι «Γεμάτος». Αντίθετα, ο δεύτερος επικρατέστερος χαρακτηρισμός από μια ομάδα μαέστρων είναι ο «Βαρύγδουπος» στην περίπτωση και των δυο μαέστρων.

Όμοια ποσοστά παρατηρούνται στις ίδιες επιλογές με τα παραπάνω και για την ερώτηση **v**, καθώς στο μέτρο 9, όπως σχολιάστηκε και παραπάνω, ο συνθέτης επαναλαμβάνει το μέτρο No.1 χωρίς όμως το «diminuendo». Συνεπώς, η πλειοψηφία όλων των συμμετεχόντων δηλώνει «Με ένταση» για την ποιότητα της δυναμικής «ff» του Μαέστρου I, ενώ για τον II ισχύει «Γεμάτη».

Με ελάχιστες διαφορές στον βαθμό αξιολόγησης, στην ερώτηση **vi**, οι μουσικοί της ορχήστρας επιλέγουν να απαντήσουν θετικά για την επιρροή της κινησιολογίας και

της στάσης του σώματος του Μαέστρου II, ενώ αντίθετα οι μαέστροι κατατάσσουν, με μια μικρή διαφορά ψήφων, τον Μαέστρο I πιο ψηλά στην βαθμολογία.

Όσον αφορά την διαφορετικότητα των ερωταπαντήσεων των εγχόρδων και των πνευστών στην ερώτηση **vii**, πρέπει να ληφθεί υπόψιν πως η πλειοψηφία των μουσικών ορχήστρας απάντησαν «Μέτρια» και «Αρκετά» και για τους δυο μαέστρους λόγω πιθανής μη ξεκάθαρης μετάδοσης πληροφορίας ή ακόμη και λόγω της επιτηδευμένης επιλογής ερμηνείας από τους μαέστρους. Αντίθετα, η κρίση των μαέστρων αναδεικνύει την περίπτωση του Μαέστρου II να είναι η πιο ξεκάθαρη.

Οι συνδυαστικές απαντήσεις της ερώτησης **viii**, συγκέντρωσαν υψηλά ποσοστά στην «Δραματική» και «Απότομη» ποιότητα της κορώνας και στις δυο περιπτώσεις των μαέστρων.

Σύμφωνα με την ερώτηση **ix**, ο μέσος όρος των μουσικών συμμετεχόντων παρόλο που κυμαίνεται σε χαμηλά ποσοστά, φαίνεται να υποστηρίζει πως οι ενδείξεις της χειρονομίας του Μαέστρου II ήταν η καθοδήγηση των συγκεκριμένων μέτρων. Αντίθετη άποψη έχουν οι ερωτηθέντες μαέστροι καθώς αναδεικνύουν περισσότερο τον Μαέστρο I.

Εν συνεχεία στην ερώτηση **x**, όλοι οι συμμετέχοντες φαίνεται να συμφωνούν στην θετική απάντηση της επιρροής του προσώπου και της χειρονομίας περισσότερο στην περίπτωση του Μαέστρου II.

Όσον αφορά το τέλος του έργου, στην ερώτηση **xi**, όλοι οι συμμετέχοντες συμφώνησαν πως ο ήχος που προέκυψε από το κλείσιμο του έργου ήταν «Θριαμβευτικός» με την ελάχιστη ύπαρξη του «Απόηχου» και στους δυο μαέστρους.

Τέλος, στην ερώτηση **xii**, οι μουσικοί συμμετέχοντες τείνουν να απαντήσουν θετικά στον καλό συντονισμό των τελευταίων μέτρων του έργου στην περίπτωση του Μαέστρου II, ενώ αντίθετα οι μαέστροι φαίνεται να αναδεικνύουν και τους δυο μαέστρους για τον καλό συντονισμό.

Εν κατακλείδι, παρατηρείται μια σχετικά κοινή γνώμη μεταξύ των ερωτηθέντων μουσικών ορχήστρας και μαέστρων. Ο μέσος όρος όλων των συμμετεχόντων φαίνεται να αναδεικνύει τον Μαέστρο II ως προς τις καλά προετοιμασμένες οδηγίες προς το σύνολο. Η διαφορά των μαέστρων έγκειται στο γεγονός πως ο πρώτος μαέστρος χαρακτηρίζεται από την χρήση εκφραστικών μέσων του σώματος και του

προσώπου, ενώ ο δεύτερος από την καθαρότητα των εκφραστικών μέσων στην χειρονομία του. Παρόλα αυτά, παρατηρείται από τους ερωτηθέντες μαέστρους μια προτίμηση όσον αφορά τις εκφραστικές λειτουργίες του πρώτου μαέστρου, ενώ για τους μουσικούς ορχήστρας ισχύει το αντίθετο.

6.4 Σύγκριση με άλλες μελέτες:

Τα συγκεκριμένα στοιχεία όλων των παραπάνω, βρίσκουν σύμφωνες και άλλες αντίστοιχες ερευνητικές αξιολογήσεις μαέστρων. Πιο συγκεκριμένα, ο συγγραφέας της έρευνας «*An analytical study of rehearsal techniques of three professional orchestra conductors*», (Naderi, 1985), παραθέτει τα συμπεράσματα των κριτών του ορχηστρικούσυνόλου σε δυο μεγάλες υποκατηγορίες:

- Στην γενική εικόνα αξιολόγησης ως προς την «λεκτική τεχνική», «οπτική τεχνική» και τη «διαχείριση χρόνου της πρόβας».
- Στην ειδική αξιολόγηση ως προς 14 επιλεγμένα στοιχεία (Δυναμική, τέμπο, μέτρο, άρθρωση, ισορροπία, τονισμός κ.α.)

Στην περίπτωση των γενικών ερωτήσεων που αφορούν την «λεκτική τεχνική» του μαέστρου παρατηρείται μια κοινή αξιολόγηση από όλους τους παρατηρητές όσον αφορά τις θετικές δηλώσεις των κριθέντων μαέστρων προς το ορχηστρικό σύνολο. Ομοίως, στην αξιολόγηση της «οπτικής τεχνικής», παρατηρείται πως ο υψηλότερος μέσος όρος της προτίμησης της αφορούσε τον πιο ευέλικτο εκφραστικά μαέστρο. Πιο συγκεκριμένα, λόγω της μεγάλης ποικιλίας εκφραστικών και τεχνικών μέσων της χειρονομίας του αλλά και της απλότητας αυτής αναδείχθηκε ως ο πιο λειτουργικά ορθός μαέστρος. Τέλος, όσον αφορά τη «διαχείριση χρόνου της πρόβας», ο μέσος όρος ανέδειξε, με μεγάλη διαφορά ψήφων, τον μαέστρο ο οποίος διαχειρίζεται τον χρόνο, έτσι ώστε να υπάρχει ροή στο πρακτικό μέρος του παιξίματος με ελάχιστες και στοχευμένες διορθώσεις προς το σύνολο.

Από την άλλη πλευρά, υπάρχει μια αρκετά έντονη σύγκρουση απόψεων μεταξύ των κριτών στις ειδικές ερωτήσεις. Πιο συγκεκριμένα, μπορεί τα κοινά κριτήριά τους να είναι το μέτρο, ο ρυθμός, οι δυναμικές, η ισορροπία, η άρθρωση και ο τονισμός αλλά παρατηρείται πως για τον κάθε παρατηρητή η σημαντικότητα των παραπάνω στοιχείων διαφέρει κατά πολύ. Συνεπώς, παρατηρούνται αντιθετικά ποσοστά βαθμολόγησης για τα συγκεκριμένα 14 στοιχεία, αφού η κρίση γίνεται πιο υποκειμενική δίνοντας έμφαση κάθε φορά σε μερικά από αυτά τα στοιχεία, όπως λ.χ. η δυναμική αντί για το μέτρο κ.α.

Συμπερασματικά, παρατηρούνται αρκετά κοινά αλλά και αρκετές διαφορές μεταξύ των δυο ερευνών. Πιο συγκεκριμένα, η «λεκτική τεχνική» στην παρούσα έρευνα έγκειται στο γεγονός της κατανόησης και στοχευμένης διόρθωσης από τους μαέστρους σε αντίθεση με την παραπάνω έρευνα που επικεντρώνεται περισσότερο στην σημασία των θετικών δηλώσεων. Αντίθετα, η «διαχείριση του χρόνου της πρόβας» στοχεύει στην ανάδειξη της αποτελεσματικότητας του μαέστρου σε τυχόν διορθώσεις. Στην παρούσα έρευνα δεν κρίθηκε απαραίτητο το θέμα διαχείρισης χρόνου λόγω του πλαισίου του σεμιναρίου. Επίσης, υπάρχει διαφορετική κρίση των ειδικών ερωτήσεων για την ποιότητα ήχου, τις δυναμικές, την άρθρωση κ.α. Σημαντικό είναι να υπογραμμιστεί πως και στις δυο έρευνες, οι κριτές ξεχωρίζουν ως σημαντικό χαρακτηριστικό την απλότητα και καθαρότητα της πρόθεσης του μαέστρου, ενώ μεγάλη διαφορά υπάρχει στη χρήση της εκφραστικότητας. Στην παρούσα μελέτη φαίνεται πως οι μουσικοί της ορχήστρας προτιμούν ένα συγκεκριμένο και συντονισμένο πλαίσιο των εκφραστικών μέσων στους μαέστρους σε αντίθεση με τους ερωτηθέντες μαέστρους. Από την άλλη πλευρά, στην παραπάνω έρευνα αναφέρεται η σημαντικότητα της χρήσης πολλών διαφορετικών επιπέδων εκφραστικών μέσων.

6.5 Περιορισμοί και τρόποι ελαχιστοποίησης σφαλμάτων

Δεν ήταν λίγοι οι περιορισμοί που προέκυψαν, ιδιαίτερα όσον αφορά τη μεθοδολογία των ερωτηματολογίων. Στο πλαίσιο του σεμιναρίου δόθηκε η ευκαιρία στους συμμετέχοντες να απαντήσουν ηλεκτρονικά τα ερωτηματολόγια. Το γεγονός έλλειψης χρόνου και παρατήρησης του κάθε μαέστρου από την ορχήστρα λόγω της ροής του σεμιναρίου, δε βοήθησε τους μουσικούς του συνόλου στη συμπλήρωση των ερωτηματολογίων, καθώς δεν ήταν σε θέση να ανακαλέσουν στη μνήμη τους λεπτομέρειες, όπως λ.χ. το πως ο μαέστρος διηύθυνε τα συγκεκριμένα μέτρα του έργου. Αυτός ήταν ένας σοβαρός λόγος του μικρού δείγματος της έρευνας καθώς και της αβεβαιότητας των απαντήσεων που κλήθηκαν να δώσουν οι μουσικοί της ορχήστρας (υπήρχε έλλειψη ενδιαφέροντος). Άλλος περιοριστικός παράγοντας ήταν το γεγονός, πως ο κάθε μαέστρος είχε το δικαίωμα μόνο την τελευταία μέρα πριν τη συναυλία να επιλέξει το έργο που θα ήθελε να διευθύνει στην τελική συναυλία. Επομένως, δεν υπήρχε η δυνατότητα συγκεκριμενοποίησης της κάθε λεπτομέρειας στην πρόβα, αφού και ο μαέστρος ανακάλυπτε τον τρόπο που θα συνεργαστεί με τους μουσικούς σε κάθε έργο, αλλά και οι μουσικοί βίωναν τον μαέστρο σε τρία διαφορετικά έργα. Λόγω της έλλειψης συμμετεχόντων από τους μουσικούς ορχήστρας, δεν μπόρεσε να αναπτυχθεί και να συνδυαστεί με άλλες σημαντικές ερωτήσεις η ερώτηση που σχετίζεται με την θέση του μουσικού και το όργανό του στην ορχήστρα.

Οι πιθανοί τρόποι ελαχιστοποίησης σφαλμάτων σε μελλοντικό αντίστοιχο πείραμα είναι αρχικά η διαχείριση του χρόνου της πρόβας για την επιτόπου συμπλήρωση του κάθε ερωτηματολογίου για τον κάθε μαέστρο ξεχωριστά στους μουσικούς της ορχήστρας, αλλά και των μαέστρων που αξιολόγησαν τους συναδέλφους του. Έτσι, η αφιέρωση μερικών λεπτών για την συμπλήρωση των ερωτηματολογίων από τη στιγμή που ο μαέστρος θα τελειώσει την πρόβα μέχρι να πάρει την θέση του ο επόμενος θα ήταν χρήσιμος στην συγκεκριμενοποίηση των απαντήσεων.

Βιβλιογραφία

Beethoven, L. V., (1864). *Egmont Overture Op. 64* [Παρτιτούρα] Breitkop & Härtel (Original work published 1810). https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/2a/IMSLP230705-PMLP02711-IMSLP00670-Beethoven_Egmont_Op_84_Bar_numbers_and_rehearsal_marks.pdf

Berlioz, H. (1929). *The Orchestral Conductor. Theory of His Art*.
C.Fischer. <https://conducting.iayo.ie/wp-content/uploads/2016/07/orchestralconduc00berl.pdf>

Caillat, G., Knussen, S. & Smith, P., R. (Σκηνοθέτες) (1995). *The art of conducting: Great conductors of the past* [Ντοκιμαντέρ]. BBC

Carruthers, A. B., Kolkowski, A. & Mill, D. (1913). The Art and Science of Acoustic Recordings: Re-enacting Arthur Nikisch and the Berlin philharmonic orchestras landmark 1913 recording of Beethoven Fifth Symphony. *Journal of Science Museum*, 1(3).
<https://dx.doi.org/10.15180/150302>

Economou, M. (2023, 7 Απριλίου): *W.A. Mozart: Requiem. Michalis Economou. ERT* [Βίντεο]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=YkRu5J37DnA&t=2112s>

Erbes, R. L. (1972). *The Development of an observational system for the analysis of interaction in the rehearsal of musical organizations* [Διπλωματική εργασία, University of Illinois]. University of Illinois Research Repository.
<https://www.ideals.illinois.edu/items/64620>

Fuelberth, R. J. (2003). The effect of left-hand conducting gesture on inappropriate vocal tension in individual singers. *Journal of Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 157,
https://www.researchgate.net/publication/292496417_The_effect_of_left_hand_conducting_gesture_on_inappropriate_vocal_tension_in_individual_singers

Gallops, R. W. (2005). *The Effect of Conducting Gesture on Expressive-Interpretive Performance of College Music Majors* [Διπλωματική εργασία, University of South Florida]. Digital Commons University of South Florida.
<https://digitalcommons.usf.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3884&context=etd>

Herbert A. Karpicke, Jr. (1987). *Development of an instrument to assess conducting gesture and validation of its use in orchestral performance* [Διπλωματική εργασία, University of Houston]. University of Houston. <https://uh-ir.tdl.org/items/9f863896-39f9-4db8-bd5c-46a283e367bd>

Jensen, M., S. (2015). What Is Conducting? Signs, Principles, and Problems. *Journal of Signata*, 6(6), 383-421. <https://doi.org/10.4000/signata.1126>

Koivunen, N. & Wennes, G. (2011). Show Us the Sound! Aesthetic Leadership of Symphony Orchestra Conductors. *Journal of Leadership* 7(1), 51-71. <https://doi.org/10.1177/1742715010386865>

May, R. (1981). *Behind the baton: A who's who of conductors*. Muller.

Naderi, Z., Y. (1985). *An analytical study of rehearsal techniques of three professional orchestra conductors*. (Δημοσίευση No.1985. 8602062) [Διπλωματική εργασία, Columbia University] ProQuest Διπλωματικής εργασίας.

Nakra, M., T. (2000). *Inside the conductor's jacket: Analysis, interpretation and musical synthesis of expressive gesture* [Διδακτορική εργασία, Massachusetts Institute of Technology]. M.I.T. Media Laboratory Perceptual Computing Section Technical Report. https://web.media.mit.edu/~tristan/Courses/MAS.945/Papers/Main/Marrin_Thesis.pdf

Parton, K. & Edwards, G. (2009). *Features of conductor gesture: Towards a framework for analysis within interaction* [Αδημοσίευτη διπλωματική εργασία, University of Melbourne]. University of Melbourne.

Phillips, K., H. (1997). *Basic Techniques of Conducting*. Oxford University Press.

Rudolf, M. (1994). *The grammar of conducting: A comprehensive guide to baton technique and Interpretation*. (3^η έκδοση). Cengage Learning. <https://archive.org/details/grammarofconduct0000rudo>

Sachs, H. (1991). *Reflections on Toscanini*. Grove Pr. <https://archive.org/details/reflectionsonto000sach>

Schubert, F. (1885). *Symphony No.8, D.759* [Παρτιτούρα]. Breitkop & Härtel (Original work published 1822). https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/7e/IMSLP310948-PMLP05477-Schubert_Sinfonie_Nr._8_h-moll_Partitur_2.pdf

Tebyani, M. (2023). *Conducting Change: The effect of a music director's leadership factors on players performance within the symphony orchestra* [Διπλωματική εργασία, Pepperdine University]. Pepperdine University. <https://digitalcommons.pepperdine.edu/etd/1305/>

Tchaikovsky, P. (1888). *Symphony No.5, Op.64* [Παρτιτούρα]. P. Jurgenson. https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/92/IMSLP105430-PMLP02739-Ciaikovskij_-_64__Symphony_n.5_e_fs.pdf

Watson, C. (2012). *Gesture as communication: The art of conducting of Carlcos Kleiber* [Διδακτορική εργασία, Conservatorium of Music University of Sydney]. University of Sydney. <https://ses.library.usyd.edu.au/handle/2123/8797>

Wollock, J. (2002). John Bulwer (1606-1656) and the significance of gesture in 17th-century theories of language and cognition. *Journal of Gesture*, 2(2), 227-258. <https://doi.org/10.1075/gest.2.2.06wol>

Tsatsaragkou, Ch. (2022, 17 Maiou). Michalis Oikonomou: Echei gemisei o kosmos apo mousikous pou paristanoun tous maestrous [Synentefxi] News 24/7. <https://www.news247.gr/politismos/mousiki/mixalis-oikonomou-exei-gemisei-o-kosmos-apo-mousikous-pou-paristanoun-tous-maestrous>

ⁱ Ηχητική αποτύπωση μετά την λήξη πηγαίου ήχου

ⁱⁱ Τσεμπαλίστας: Οργανοπαίχτης ηλεκτροφόρου χορδόφωνου μουσικού οργάνου κλειδοκύμβαλου, τσέμπαλου.

ⁱⁱⁱ Αμβροσιανοί ύμνοι της Εκκλησίας της πρωτοχριστιανικής Περιόδου.

^{iv} Baton: ξύλινη ράβδος με την οποία ο μαέστρος διευθύνει

^v Ένδειξη ρυθμικού μοτίβου

^{vi} Σημειογραφικές ενδείξεις που τροποποιούν και επηρεάζουν τα εκφραστικά χαρακτηριστικά τηςερμηνείας.

^{vii} Σημειογραφικό σύμβολο παρτιτούρας με καμπύλη γραμμή με στόχο την ακολουθία των νοτών μεσυνεκτικό τρόπο χωρίς κάποιο ηχητικό κενό.

^{viii} Βάθρο του διευθυντή Ορχήστρας.

^{ix} Προεναρκτήρια κίνηση

^x Μουσικός όρος παιζίματος ολόκληρης της ορχήστρας