

(ΕΠΙ)ΚΡΙΤΙΚΕΣ ΚΑΙ (ΠΑΡ)ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΕΣ ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΜΙΑ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ

Πέτρος Βούβαρης*

Περίληψη

Μολονότι η διάκριση των μουσικών εκδόσεων σε «κριτικές» και «ερμηνευτικές» φαίνεται να είναι σήμερα καθολικά αποδεκτή από τον ευρύτερο μουσικό και μουσικολογικό χώρο, ο ακριβής ορισμός των δύο αυτών τύπων μουσικών εκδόσεων αποδεικνύεται προβληματικός, καθώς τα μεταξύ τους όρια εμφανίζονται δυσδιάκριτα και ασαφή. Η δυσκολία προσδιορισμού των παραμέτρων που ορίζουν τα εν λόγω είδη εκδόσεων έγκειται κατά βάση στο γεγονός ότι αναδύθηκαν όχι ως αυτόνομες αλλά ως αμοιβαία εξαρτημένες έννοιες εντός ενός συγκεκριμένου ιστορικού και αισθητικού πλαισίου, ενός πλαισίου που έθεσε τις προϋποθέσεις για τον εξ επαγωγής αυτο-προσδιορισμό του εννοιολογικού τους περιεχομένου.

Σκοπός του παρόντος άρθρου είναι η διερεύνηση του ιστορικού και αισθητικού αυτού πλαισίου. Η διερεύνηση αυτή ξεκινάει με μία συνοπτική επισκόπηση της σταδιακής αλλαγής της οντολογικής θεώρησης της μουσικής που σημειώθηκε στις αρχές του 19^{ου} αιώνα και του αντίκτυπου της αλλαγής αυτής στο χώρο των μουσικών εκδόσεων. Ακολούθως εξετάζεται το ιστορικό προηγούμενο που δημιούργησε η ίδρυση της *Bach-Gesellschaft* για την ανάδειξη της αξίας των κριτικών εκδόσεων και η συνακόλουθη «διορθωτική» κίνηση του χώρου των ερμηνευτικών εκδόσεων με την παραγωγή ενός εξαιρετικά διαδεδομένου μέχρι σήμερα τύπου εμπορικών εκδόσεων γνωστού ως *Urtext*. Τέλος, μία συνοπτική διερεύνηση της συμβολής του αρτιγέννητου μουσικολογικού κλάδου στον τομέα των μουσικών εκδόσεων προηγείται μίας σύντομης παρουσίασης των τάσεων που εμφανίζονται στο χώρο των εκδόσεων από το τέλος του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου μέχρι σήμερα.

*Ο Πέτρος Βούβαρης (ΜΜ, DMA) είναι θεωρητικός, μουσικοπαιδαγωγός και πιανίστας. Διδάσκει στο Πανεπιστήμιο Μακεδονίας

(ΕΠΙ)ΚΡΙΤΙΚΕΣ ΚΑΙ (ΠΑΡ)ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΕΣ ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ: ΜΙΑ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ

Μολονότι η διάκριση των μουσικών εκδόσεων σε κριτικές και ερμηνευτικές φαίνεται να είναι σήμερα καθολικά αποδεκτή από τον ευρύτερο μουσικό και μουσικολογικό χώρο, ο ακριβής ορισμός των δύο αυτών τύπων μουσικών εκδόσεων αποδεικνύεται προβληματικός, καθώς τα μεταξύ τους όρια εμφανίζονται δυσδιάκριτα και ασαφή. Κατά γενική ομολογία και πέρα από το σκοπό που φαινομενικά εξυπηρετεί κάθε ένας από τους δύο αυτούς τύπους έκδοσης, η ειδοποιός διαφορά δεν είναι άλλη από το βαθμό παρέμβασης του επιμελητή της έκδοσης στο μουσικό κείμενο. Ωστόσο, στη βάση της πεποίθησης ότι κάθε απόπειρα δημιουργίας μιας μουσικής έκδοσης απαιτεί την αναπόφευκτη παρέμβαση του επιμελητή (Grier, 1996), ποιο είναι το όριο του βαθμού παρέμβασης πέρα από το οποίο μία έκδοση πάει να εκφράζει αποκλειστικά τις εκπεφρασμένες προθέσεις του συνθέτη και αρχίζει να εκφράζει τη μουσική διαίσθηση του επιμελητή; Στο βαθμό που η κριτική προσέγγιση των διαθέσιμων πηγών ενός μουσικού έργου συνιστά εκ προοιμίου ερμηνεία, υπάρχουν σαφή κριτήρια που να παραμετροποιούν την αντικειμενική απόδοση του μουσικού κειμένου;

Η δυσκολία προσδιορισμού των παραμέτρων που ορίζουν τα εν λόγω είδη εκδόσεων έγκειται κατά βάση στο γεγονός ότι αναδύθηκαν όχι ως αυτόνομες αλλά ως αμοιβαία εξαρτημένες έννοιες εντός ενός συγκεκριμένου ιστορικού και αισθητικού πλαισίου, ενός πλαισίου που έθεσε τις προϋποθέσεις για τον εξ επαγωγής αυτοπροσδιορισμό του εννοιολογικού τους περιεχομένου. Το πλαίσιο αυτό αφορά κατά κύριο λόγο στον 19^ο αιώνα, οπότε ξεκινάει η συζήτηση σχετικά με αποδεκτές και μη-αποδεκτές πρακτικές επιμέλειας του μουσικού κειμένου. Η συζήτηση αυτή αφορά σε έργα που αποτελούν σήμερα των πυρήνα του «κλασσικού» ρεπερτορίου και σχετίζονται τόσο με τη μουσική εκτέλεση όσο και με τη μουσική διδασκαλία. Επιπλέον, αφορά ως επί το πλείστον σε έργα για πιάνο ή για άλλο σολιστικό όργανο με συνοδεία πιάνου (Grier, 1996).

Σκοπός του παρόντος άρθρου είναι η διερεύνηση του ιστορικού και αισθητικού πλαισίου εντός του οποίου αναδείχθηκαν ως έννοιες οι κριτικές και οι ερμηνευτικές μουσικές εκδόσεις. Η διερεύνηση αυτή ξεκινάει με μία συνοπτική επισκόπηση της σταδιακής αλλαγής της οντολογικής θεώρησης της μουσικής που σημειώθηκε στις αρχές του 19^{ου} αιώνα και του αντίκτυπου της αλλαγής αυτής στο χώρο των μουσικών εκδόσεων. Ακολούθως εξετάζεται το ιστορικό προηγούμενο που δημιούργησε η ίδρυση της *Bach-Gesellschaft* αναφορικά με την ανάδειξη της αξίας των κριτικών εκδόσεων και η συνακόλουθη «διορθωτική» κίνηση του χώρου των ερμηνευτικών εκδόσεων με την παραγωγή ενός εξαιρετικά διαδεδομένου μέχρι τις μέρες μας τύπου εμπορικών εκδόσεων γνωστού ως *Urtext*. Τέλος, μία συνοπτική διερεύνηση της συμβολής του αρτιγέννητου μουσικολογικού κλάδου στον τομέα των μουσικών εκδόσεων προηγείται μίας σύντομης παρουσίασης των τάσεων που εμφανίζονται στο χώρο των εκδόσεων από το τέλος του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου μέχρι σήμερα.

Από τη μουσική ως τέχνη εκτέλεσης ...

Η πριν τα τέλη του 18^{ου} αιώνα θεώρηση της μουσικής ως κατ' εξοχήν τέχνη εκτέλεσης κι όχι ως τέχνη παραγωγής σταθερών και μόνιμων έργων που υφίστανται αυθύπαρκτα πέρα από την εκτέλεσή τους και τον όποιο πρακτικό σκοπό εξυπηρετούν είχε άμεσο αντίκτυπο στην ιδιότυπη σχέση μεταξύ του συνθέτη και της μουσικής που αυτός παρήγαγε. Από τη στιγμή που η μουσική είχε ως επί το πλείστον καθαρά λειτουργικό χαρακτήρα, εξυπηρετώντας συγκεκριμένες λειτουργίες που καθορίζονταν από τα άτομα και τους θεσμούς που χρηματοδοτούσαν την παραγωγή της, ο συνθέτης είχε ελάχιστο έλεγχο επί θεμάτων που άπτονταν της ενορχήστρωσης, της δομής και της διάρκειάς της (Goehr, 1992). Ως εκ τούτου, η ιδιοκτησία της μουσικής ανήκε στην εκκλησία, στην αυλή ή στον εκδοτικό οίκο αλλά όχι στον ίδιο το συνθέτη. Ως ενδεικτικό παράδειγμα αναφέρεται η περίπτωση του συμβολαίου που υπέγραψε ο Haydn το 1761 για να εργαστεί στην αυλή του κόμη Esterházy. Το συμβόλαιο αυτό υποχρέωνε το συνθέτη να παράγει μουσική ανάλογη προς τις απαιτήσεις της Υψηλότητάς του, να μη διαθέτει τις συνθέσεις του σε τρίτους, να μην επιτρέπει την αντιγραφή τους και να μη συνθέτει για κανέναν άλλον χωρίς τη γνώση και τη συγκατάθεση του εργοδότη του (Geiringer, 1946). Ομοίως, καθώς η εκ μέρους του συνθέτη πώληση της παρτιτούρας στον εκδότη συνιστούσε ουσιαστικά παραχώρηση και όλων των πνευματικών δικαιωμάτων, ο εκδότης είχε το δικαίωμα να προσαρμόσει, να εκδώσει και να διαθέσει τη μουσική κατά βούληση.

Ανάλογη στάση κρατούσε και ο ίδιος ο συνθέτης απέναντι στη μουσική του, ανακυκλώνοντας και προσαρμόζοντας πρότερο μουσικό υλικό κατά βούληση. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της στάσης αυτής αποτελεί η περίπτωση του C. P. E. Bach, ο οποίος καθ' όλη σχεδόν τη διάρκεια της ζωής του επέστρεφε σε παλιότερες συνθέσεις του, υποβάλλοντάς τες σε συχνά εκτενείς αναθεωρήσεις. Πέρα από μία προφανή τελειομανία, οι αναθεωρήσεις αυτές γίνονταν και για πρακτικούς λόγους: καθώς μόνο ένα μικρό μέρος της μουσικής του κατέληγε να εκδοθεί, αναθεωρούσε εκτενώς τη μουσική του προκειμένου να αναγκάσει τους αγοραστές της να συνεχίζουν να αγοράζουν αντίγραφα των χειρογράφων του από τον ίδιο (Schulenberg, 2003).

Η πεποίθηση ότι η μουσική υφίσταται μόνο μέσα από την εκτέλεσή της, μία εκτέλεση η φύση της οποίας ήταν κατά γενική ομολογία εφήμερη και απόλυτα εξαρτημένη από τις απαιτήσεις των εκάστοτε περιστάσεων, υπονόμει την ανάγκη για πλήρη και συγκεκριμενοποιημένη σημειογραφία. Μέχρι και κατά τη διάρκεια του 18^{ου} αιώνα οι μουσικοί εκτελεστές χρησιμοποιούσαν καλά εδραιωμένες συμβάσεις, όπως αυτές επιτάσσονταν από το κατά τόπους και περιόδους *bon goût* ή *Geschmack*, προκειμένου να εκτελούν μουσική από παρτιτούρες που επεδείκνυαν καταφανή και ηθελημένη ασάφεια. Είναι χαρακτηριστική η παρατήρηση του Couperin το 1716 ότι «εμείς [οι Γάλλοι] γράφουμε διαφορετικά απ' ό τι εκτελούμε, ενώ οι Ιταλοί γράφουν τη μουσική τους με τις πραγματικές αξίες κατά τις οποίες τη συνέλαβαν. Επί παραδείγματι, εκτελούμε μία σειρά διαδοχικών ογδών σε βηματική κίνηση ως παρεστιγμένα' παρ' όλα αυτά τα καταγράφουμε ως μεταξύ τους ίσα» (Donnington, 1982).

Μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζουν και οι εκδοτικές πρακτικές που αφορούσαν στην έκδοση ενόργανης μουσικής. Καθώς το ενδιαφέρον για τέτοιες συνθέσεις ήταν σχετικά μειωμένο—τουλάχιστον συγκριτικά με τη φωνητική και χορωδιακή

μουσική—τέτοιου είδους μουσική εκδιδόταν συνήθως υπό μορφή συλλογών (David and Mendel, 1966). Όποτε τέτοιου είδους μουσική εκτελούνταν δημόσια, αυτό γινόταν ως επί το πλείστον στο πλαίσιο μεγαλύτερων χορωδιακών, δραματικών ή οπερετικών συνθέσεων (π.χ. ως προλούδια ή ιντερλούδια). Πέραν τούτου, ενόργανη μουσική που παραγόταν είτε για ψυχαγωγικούς σκοπούς είτε απλά για εξάσκηση εκδιδόταν επίσης με τη μορφή συλλογών, σουιτών ή *ordres*, τα επιμέρους κομμάτια των οποίων μπορούσαν να εκτελεστούν με οποιαδήποτε σειρά επιθυμούσε ο ίδιος ο εκτελεστής (Kroll, 2003). Από την άλλη, μουσική που αφορούσε σε ένα πιο εξειδικευμένο κοινό—κι όχι στους *Kenner und Liebhaber* της αριστοκρατίας και της ανερχόμενης αστικής τάξης—διακινείτο με τη μορφή αντιγράφων τα οποία ετοιμάζονταν από τον συνθέτη ή τους μαθητές του.

... στη μουσική ως τέχνη παραγωγής μουσικών έργων

Μετά το 1800, παρατηρείται μία σταδιακή μετάβαση από τη θεώρηση της μουσικής ως μέσο στη θεώρηση της μουσικής ως αυτοσκοπό. Τη θέση της μουσικής που υφίστατο μόνο μέσα από την πραγμάτωσή της ως εκτέλεση και εξυπηρευτούσε εξωμουσικές λειτουργίες, άρχισε να καταλαμβάνει μία νέα θεώρηση της μουσικής ως διαδικασία παραγωγής «ολοκληρωμένων και διακριτών, πρωτότυπων και σταθερών, ιδιωτικής ιδιοκτησίας ενοτήτων. Οι ενότητες αυτές ήταν τα μουσικά έργα» (Goehr, 1992: 206).

Στο πλαίσιο αυτό, οι συνθέτες αρχίζουν να αναπτύσσουν μία πολύ πιο συγκεκριμενοποιημένη μουσική σημειογραφία, απαιτώντας να γίνει σεβαστή τόσο από τον ερμηνευτή όσο και από τον εκδότη. Η ανάγκη για συγκεκριμενοποίηση της σημειογραφίας έγινε επιτακτική από τη στιγμή που η μουσική άρχισε να ταξιδεύει κατά κανόνα ανεξάρτητα από το συνθέτη της και να επαναλαμβάνεται σε πολυάριθμες εκτελέσεις όπου οι εκτελεστές δεν είχαν κάποια προσωπική επαφή με το συνθέτη (Goehr, 1992). Ως εκ τούτου, οι συνθέτες αρχίζουν να δίνουν πολύ μεγαλύτερη προσοχή στις εκδόσεις των έργων τους και να αποκτούν μεγαλύτερο έλεγχο της διαδικασίας παραγωγής τους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η περίπτωση του Beethoven, ο οποίος μετά το 1800 αρχίζει να απασχολεί επαγγελματίες αντιγραφείς για να ετοιμάζουν κάτω από την αυστηρή του επίβλεψη πιστά αντίγραφα των χειρογράφων του πριν αυτά σταλούν στον εκδότη (Drabkin, 2003). Επιπλέον, είναι καταγεγραμμένη η έκφραση της έντονης δυσφορίας του απέναντι στις αυθαιρεσίες των εκδοτών του, όταν σε μία επιστολή του προς αυτούς ρωτάει: «Γιατί δεν τυπώσατε την ημερομηνία, τη χρονιά, το μήνα και την ημέρα όπως τα έγγραφα στην παρτιτούρα μου; ... Θα μου δώσετε γραπτή επιβεβαίωση ότι στο μέλλον θα διατηρείτε τις επικεφαλίδες ακριβώς όπως τις έγγραφα» (Beethoven, 1951). Καθώς η πρακτική διορθώσεων και αναθεωρήσεων στο στάδιο ανίχνευσης λαθών (*proof stage*) κατά τη διαδικασία προετοιμασίας της έκδοσης γίνεται όλο και πιο διαδεδομένη, η αξία των χειρογράφων ως ντοκουμέντα πιστοποίησης της συνθετικής πρόθεσης μειώνεται, τα χειρόγραφα ουσιαστικά υποβιβάζονται σε αντίγραφα εργασίας και οι εκδόσεις αποκτούν τον πρώτο λόγο (Honea, 2002).

Μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει και η αλλαγή στη νομοθεσία που σημειώθηκε στα τέλη του 18^{ου} αιώνα και αφορούσε στην πνευματική ιδιοκτησία των μουσικών συνθέσεων. Στη Γαλλία το 1793, η νομοθεσία περί πνευματικής ιδιοκτησίας

τροποποιήθηκε, μεταφέροντας τα πνευματικά δικαιώματα των μουσικών συνθέσεων από τον εκδότη στο συνθέτη. Σύντομα ακολούθησαν και άλλα κράτη όπως η Γερμανία και η Αγγλία. Το 1842 η Βρετανική νομοθεσία αναθεωρήθηκε για να παραχωρήσει στους συνθέτες τα πνευματικά δικαιώματα τόσο των εκτελέσεων των έργων τους όσο και των μουσικών τους κειμένων. Μόλις το 1911, η Βρετανική νομοθεσία επαναθεωρήθηκε, κάνοντας σαφή διάκριση μεταξύ της αφηρημένης ιδιοκτησίας των πνευματικών δικαιωμάτων του μουσικού έργου και τα απτά, υλικά αντικείμενα που το αντιπροσωπεύουν (Goehr, 1992).

Οι εξελίξεις στη σχετική με τα πνευματικά δικαιώματα νομοθεσία βοήθησαν στην καθιέρωση του μουσικού έργου ως εμπορεύσιμο είδος διακριτό από τις εκτελέσεις του. Από την άλλη, οι εξελίξεις στη μουσική σημειογραφία βοήθησαν στη σταδιακή απεμπλοκή του συνθέτη από την εκτέλεση. Ο διαχωρισμός του έργου από την εκτέλεσή του είχε ως συνέπεια την αυτονόμησή του ως αφηρημένη οντότητα. Η πραγμάτωση της αφηρημένης αυτής οντότητας δεν απαιτούσε απλά εκτέλεση αλλά ερμηνεία ικανή να υποστασιοποιήσει το μουσικό έργο στην ιδεατή του μορφή. Η ανάγκη της ικανοποίησης των απαιτήσεων αυτών εκφράστηκε από το ιδεολόγημα της *Werktreue* που επαναπροσδιόρισε τόσο τη σχέση μεταξύ έργου και εκτέλεσης όσο και τη σχέση μεταξύ συνθέτη και εκτελεστή: «Εκτελέσεις και εκτελεστές υπηρετούν τα έργα και τους συνθέτες τους» (Goehr, 1992: 231). Στη βάση της νέας αυτής σχέσης υποτέλειας του εκτελεστή απέναντι στο συνθέτη, ο πρώτος όφειλε να μείνει πιστός στις εκπεφρασμένες προθέσεις του δεύτερου όπως αυτές καταγράφονταν στο πλήρες και ολοκληρωμένο μουσικό κείμενο. Συνέπεια του νέου αυτού δεδομένου ήταν η ταύτιση της έννοιας της *Werktreue* με αυτήν της *Texttreue*: το να μείνεις πιστός στο έργο σημαίνει να μείνεις πιστός στο μουσικό κείμενο.

Κατά την ίδια χρονική περίοδο, η ενόργανη μουσική αναβαθμίζει τη θέση της. Ενώ κατά το παρελθόν εθεωρείτο υποδεέστερη συγκριτικά με τις άλλες τέχνες λόγω αδυναμίας μίμησης, τώρα αναδεικνύεται σε πρότυπο τέχνης. Στη βάση της θεώρησής της ως αυτόνομη τέχνη, αποδεσμευμένη από την πεζότητα της αισθητής πραγματικότητας την οποία εξυπηρετούν οι άλλες αναπαραστατικές τέχνες, η ενόργανη μουσική γίνεται ο ιδανικός τρόπος πρόσβασης μίας κατά τα άλλα απροσπέλαστης υπερβατικής αλήθειας: μέσα σε μία εκκοσμηκευμένη κοινωνία η μουσική ανάγεται σε θρησκεία (Dahlhaus, 1989).

Παρελκόμενο της νέας αυτής τέχνης-θρησκείας αποτέλεσε η αναβάθμιση της κοινωνική θέσης του συνθέτη. Κάτω από την ισχύ του νεόκοπου ιδεολογήματος της *διάνοιας*, που αναδύεται ήδη από το 18^ο αιώνα,¹ ο συνθέτης αποκτά πρόσβαση στην υπερβατική αλήθεια, μία αλήθεια την οποία πραγματώνει μέσα από τη μουσική του, κάνοντας κοινωνό της ένα «κατανυκτικό» ακροατήριο.

Η εδραιωμένη αστική τάξη μετέχει στη νέα αυτή τέχνη-θρησκεία, παριστάμενη σε δημόσιες συναυλίες, οι οποίες, ως κατεξοχήν αστικός θεσμός (σε αντίθεση με τις προγενέστερες ιδιωτικές συναυλίες των αριστοκρατικών σαλονιών), εδραιώνονται την ίδια περίοδο ως έκφραση των κοινωνικών αιτημάτων της τάξης αυτής για μόρφωση

¹ Πλέον χαρακτηριστική ένδειξη για την ανάδυση του ιδεολογήματος της διάνοιας κατά τα τέλη του 18^{ου} αιώνα αποτελεί το έργο του Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau*, όπου η μέχρι τότε κραταιά έκφραση «*avoir de genie*» μετατρέπεται σε «*être un genie*». Ο Marshal σημειώνει ότι μολονότι ο 18^{ος} αιώνας δεν «παρήγαγε» τόσες πολλές διάνοιες όσες ο επόμενος αιώνας, ήταν ωστόσο ο αιώνας που δημιούργησε το ίδιο το ιδεολόγημα της διάνοιας (Marshal, 2003).

(*Bildung*) και διαφοροποίηση από την άμορφη (και αμόρφωτη) κοινωνική μάζα (Dahlhaus, 1989).

Μέσα από τις δημόσιες συναυλίες αναδύεται ο ιδιαίτερος ρόλος του μουσικού ερμηνευτή, ο οποίος, δρώντας ως εκφραστής του μηνύματος του συνθέτη, μπει το κοινό του στα άδυτα των αδυτών της νέας τέχνης-θρησκείας και ηρωοποιείται όπως και ο ίδιος ο συνθέτης. Κατεξοχήν συναυλιακό όργανο αναδεικνύεται το πιάνο, καθώς, πέρα από την τεχνική εξέλιξη που απολαμβάνει την εποχή αυτή, φαίνεται και το ίδιο να ηρωοποιείται: βγαίνει από το οικογενειακό περιβάλλον της *Hausmusik* και ανεβαίνει στη σκηνή, συνήθως απέναντι από πολυμελείς ορχήστρες, όπου διεκδικεί την ατομικότητα και την ιδιαιτερότητά του στη βάση μίας ηρωικής πάλης δεξιοτεχνίας που πραγματώνει το ρομαντικό ιδεώδες της χειραφέτησης του ατόμου από το κοινωνικό σύνολο.

Ο ερμηνευτής δεν μπει το κοινό του μόνο μέσω της μουσικής εκτέλεσης αλλά και μέσω της διδασκαλίας. Διάσημοι ερμηνευτές γράφουν και εκδίδουν πολυάριθμα βιβλία τεχνικών ασκήσεων, ενώ ταυτοχρόνως αναλαμβάνουν το ρόλο επιμελητή σε ποικίλες μουσικές εκδόσεις. Στις εκδόσεις αυτές αποκρυσταλώνουν τη δική τους προσωπική ερμηνεία των μεγάλων μουσικών αριστουργημάτων του παρελθόντος με κύριο σκοπό τη διαπαιδαγώγηση επίδοξων μουσικών που επιθυμούν να μνηθούν στα μυστικά της τέχνης τους. Παράγεται έτσι μεγάλος αριθμός εκδόσεων υπό την επιμέλεια διάσημων ερμηνευτών όπως ο Czerny, ο Joachim, ο Sevcik, ο David, ο Busoni κλπ. Αυτή η παράδοση θα συνεχιστεί σε όλον τον 19^ο αιώνα αλλά και κατά τη διάρκεια του μεγαλύτερου μέρους του 20^{ου} αιώνα με άτομα όπως ο Hans von Bülow, ο Schnabel, ο Cortot κλπ.

Τα έργα που επιμελούνται διακεκριμένοι μουσικοί ερμηνευτές, αφορούν, όπως ήταν αναμενόμενο, σε μουσική του παρελθόντος, η ερμηνευτική πρακτική της οποίας ήταν πλέον μακρινή και άγνωστη. Προβάλλοντας την *de facto* αυθεντία τους ως εχέγγυο της ποιότητας των εκδόσεων που επιμελούνται, δρουν ως διαμεσολαβητές μεταξύ κοινού και συνθέτη. Εξάλλου, προκειμένου να κάνουν τη μουσική αυτή κατανοητή και προσβάσιμη στο ευρύ κοινό, επεμβαίνουν δραστικά στα έργα τα οποία επιμελούνται, «εκουγχρονίζοντάς» τα κατά τέτοιο τρόπο ώστε να ακολουθούν τις στυλιστικές και αισθητικές απαιτήσεις της εποχής τους (βλπ. Hans von Bülow παρακάτω).

Πέρα από θέματα πρακτικής φύσης που αφορούν στη μουσική εκτέλεση και διδασκαλία, το έντονο ενδιαφέρον στη μουσική του παρελθόντος που παρατηρείται κατά τα μέσα του 19^{ου} αιώνα θα μπορούσε να θεωρηθεί σύμπτωμα της νέας μουσικής τέχνης που αναζητάει τη γενεαλογία της στο παρελθόν για να δικαιολογήσει την ύπαρξή της στο παρόν. Μουσικές του παρελθόντος αναβιώνουν (πλέον χαρακτηριστικό παράδειγμα, η «ανακάλυψη» του *Κατά Ματθαίον Πάθη* του Bach από τον Mendelssohn) μέσα στο ένδυμα του ιδεολογήματος του μουσικού έργου και αναγκάζονται να υποκύψουν στις κανονιστικές διατάξεις του. Μία από αυτές είναι η ανάγκη να υφίστανται σε μία σταθερή και μόνιμη μορφή, μία ανάγκη που ήταν δύσκολο να ικανοποιηθεί δεδομένων των πολλαπλών και συχνά αντικρουόμενων μουσικών κειμένων για το ίδιο έργο. Η ακριβής μορφή του μουσικού κειμένου που θα αντικατόπριζε την οριστική, μόνιμη και σταθερή αυτή μορφή του έργου αποτέλεσε θέμα διαμάχης στα μέσα του 19^{ου} αιώνα και ουσιαστικά πυροδότησε τη συζήτηση για το θέμα των εκδόσεων.

Η ανάδυση των κριτικών μουσικών εκδόσεων: το παράδειγμα της *Bach-Gesellschaft*

Η *Bach-Gesellschaft* ιδρύθηκε το 1850 με την ευκαιρία των εκατό χρόνων από το θάνατο του J. S. Bach με σκοπό την έκδοση του συνόλου των έργων του συνθέτη (*Bachgesamtausgabe*).² Καθώς τα κυριότερα έργα του συνθέτη για πληκτροφόρο όργανο είχαν μέχρι τότε ήδη εκδοθεί, κύρια αφορμή για την ίδρυσή της αποτέλεσε η ανάγκη έκδοσης των φωνητικών του έργων, το μεγαλύτερο μέρος των οποίων παρέμεναν μέχρι εκείνη τη στιγμή στην αφάνεια. Στην προσπάθεια αυτή πρωτοστάτησαν οι Otto Jahn, Robert Schumann, Moritz Hauptmann καθώς και ο εκδοτικός οίκος της Λειψίας Breitkopf & Härtel, ενώ σύντομα συνέπραξαν και άλλες επιφανείς προσωπικότητες όπως ο Franz Liszt και ο Louis Spohr.

Ως η πρώτη προσπάθεια τέτοιας εμβέλειας, η συλλογή του συνόλου των έργων του συνθέτη αντιμετώπισε πολλά προβλήματα, το σημαντικότερο εκ των οποίων ήταν η πρόσβαση στα διασωθέντα αντιγραφα και χειρόγραφα του συνθέτη.³ Ένα άλλο θέμα που προέκυψε ήταν η διαμάχη που ξέσπασε μεταξύ των μελών της *Bach-Gesellschaft* σχετικά με το βαθμό στον οποίο η έκδοση θα έπρεπε να ικανοποιεί πρακτικές απαιτήσεις εκτέλεσης (π.χ. αν θα έπρεπε τα φωνητικά έργα να δίνονται και με τη μορφή πιανιστικής παρτιτούρας). Όταν η ιδέα απορρίφθηκε, ο Ignaz Moscheles, υπέρμαχος της ικανοποίησης των αναγκών του πρακτικού μουσικού, παραιτήθηκε από τη σχετική επιτροπή.

Η συλλογή της *Bachgesamtausgabe* πυροδότησε μία δραματική αλλαγή στην μέχρι τότε επικρατούσα νοοτροπία απέναντι στην παλαιά μουσική, προετοιμάζοντας το δρόμο για ανάλογες εκδόσεις των έργων του Handel, Schütz, Palestrina και Lassus. Το παράδειγμα της *Bachgesamtausgabe* θα ακολουθήσουν σύντομα εκδόσεις του συνόλου των έργων και άλλων συνθετών του πιο άμεσου παρελθόντος, όπως π.χ. η συλλογή *Wolfgang Amadeus Mozart's Werke*, γνωστό σήμερα ως *Alte Mozart-Ausgabe*, ed. J. Brahms et al (Λειψία, 1877-1905).

Τον Ιανουάριο του 1900 και με την παράδοση του τελευταίου τόμου στην επιτροπή, η *Bach-Gesellschaft* διαλύθηκε. Την ίδια ημέρα ιδρύθηκε η *Neue Bachgesellschaft* με σκοπό τη διάδοση των έργων του συνθέτη και την προαγωγή της έρευνας γύρω από αυτά. Τα πρώτα κυρίως χρόνια εξέδωσε πολλά έργα (συλλογές από άριες και χορωδιακές προσαρμογές) με σκοπό εκτός των άλλων και την ικανοποίηση των αναγκών των πρακτικών μουσικών.

Μολονότι πρωταρχικός σκοπός της *Bach-Gesellschaft* ήταν να κάνει τη μουσική του Bach διαθέσιμη στο κοινό, δευτερογενώς σκόπευε στο να δημιουργήσει έναν κανόνα, έναν κεντρικό πυρήνα ρεπερτορίου του οποίου τα κείμενα θα φέρουν το

² Το μεγαλύτερο μέρος των πληροφοριών σχετικά με την *Bach-Gesellschaft* βασίζεται στο άρθρο της Barbara Wiermann, "Bach-Gesellschaft." *Grove Music Online*, ed. L. Macy (Accessed 20 November 2007), <http://www.grovemusic.com>.

³ Σε πολλές περιπτώσεις οι ιδιοκτήτες ορισμένων χειρογράφων αρνούσαν την πρόσβαση των μελών της *Bach-Gesellschaft* σε αυτά, όπως στην περίπτωση της Λειτουργίας σε Σι ελάσσονα. Ο ιδιοκτήτης του μοναδικού σωζόμενου αντιγραφου, Hermann Nägeli, δεν επέτρεπε σε κανέναν να το εξετάσει. Μόνο όταν το αντιγραφο περιήλθε στην κατοχή του Friedrich Chrysander ήταν δυνατή η πρόσβαση σε αυτό.

βάρος του απόλυτου κειμένου κατ' αναλογία προς τα μεγάλα έργα της κλασσικής φιλολογίας. Υπό το πρίσμα αυτό, η κίνηση της *Bach-Gesellschaft* θα μπορούσε να θεωρηθεί και ως μία δήλωση εκ μέρους του αρτιγένητου κλάδου της μουσικολογίας ως πεδίο επιστημονικής και ακαδημαϊκής έρευνας, μία δήλωση της σοβαρότητας και του επιστημονικού κύρους του κλάδου εντός του ευρύτερου ακαδημαϊκού χώρου. Αυτό αντικατοπτρίζεται εξάλλου και στην εμφάνιση της συλλογής με τη μορφή σειράς επιβλητικών δερματόδετων τόμων, ένα μνημείο προς έρευνα ανάλογο προς τα μνημεία που αποτελούν το αντικείμενο της επιστημονικής μελέτης της κλασσικής φιλολογίας και της αρχαιολογίας (Grier, 1996).

Η προσπάθεια έγερσης ενός «μνημείου» της μουσικής φιλολογίας εκ μέρους της *Bach-Gesellschaft* φαίνεται να συμπίπτει και με την άνοδο του κλάδου της Μουσικής Παλαιογραφίας στο δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα με την έκδοση πρωτοποριακών για την εποχή βιβλίων όπως το *Paléographie Musicale* υπό την επιμέλεια των André Mocquereau και Jacques Gajard (Solesmes et Tournai, 1889–), το *Die Mensuralnotenschrift des 12. und 13. Jahrhunderts* του Gustav Jacobstahl (Berlin: J. Springer, 1871) και το *Studien zur Geschichte der Notenschrift* του Hugo Riemann (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1878). Μολονότι αντικείμενο του κλάδου ήταν η διερεύνηση της μουσικής από το 17^ο έως το 19^ο αιώνα με σκοπό την ανακατασκευή μίας εξελικτικής ιστορίας της μουσικής, η Μουσική Παλαιογραφία επηρέασε ουσιωδώς τόσο τη θεώρηση της μουσικής επιστήμης ως διακριτό επιστημονικό κλάδο όσο και τον τομέα των μουσικών εκδόσεων. Μία από τις *de facto* πεποιθήσεις στις οποίες βασίζεται μεθοδολογικά η Μουσική Παλαιογραφία είναι η θεώρηση της μουσικής σημειογραφίας ως κάτι *προφανές*, στο βαθμό που λαμβάνει υπόψη μόνο ό,τι είναι ορατό στην παρτιτούρα πέρα από οποιεσδήποτε *a priori* απόψεις σχετικά με το σημασιολογικό φορτίο του εν λόγω κώδικα. Αντιμετωπίζει με άλλα λόγια τη μουσική σημειογραφία ως το αποτύπωμα μίας γλώσσας κατά βάση ξένης, «αποστειρωμένης» από οποιοδήποτε είδος μουσικής «διαίσθησης» (Blasius, 1996).

Η πεποίθηση ότι κάθε έργο υπάρχει σε μία συγκεκριμένη και σταθερή μορφή που αντικατοπτρίζει τις προθέσεις του συνθέτη όπως αυτές αποτυπώνονται σε ένα ανακατασκευάσιμο μουσικό κείμενο είναι κοινή με ανάλογη πεποίθηση του τομέα της κλασσικής φιλολογίας σχετικά με τα μνημεία της κλασσικής λογοτεχνίας. Για το λόγο αυτό, προσπάθειες όπως αυτές της *Bach-Gesellschaft* βασίστηκαν σε μεθοδολογικές προσεγγίσεις του κλάδου της φιλολογίας για την ανακατασκευή κειμένων αδιαμφισβήτητου κύρους. Αν και όχι απόλυτα σύμφωνη με τα κριτήρια πιστότητας της σημερινής πρακτικής κριτικής επιμέλειας των κειμένων, μεταξύ άλλων και λόγω προβλημάτων διαθεσιμότητας πηγών, η προσπάθεια της *Bach-Gesellschaft* θα μπορούσε να θεωρηθεί ως μία αξιόλογη απόπειρα δημιουργίας της πρώτης ίσως δεδηλωμένης κριτικής μουσικής έκδοσης.

Η απόπειρα αυτή δημιούργησε προφανώς προηγούμενο για τη νέα θεώρηση του είδους του μουσικού κειμένου που αποτυπώνει πιστά την ιδέα του μουσικού έργου και τις εκπεφρασμένες προθέσεις του συνθέτη. Η αξία της κριτικής έκδοσης αρχίζει σταδιακά να αναδεικνύεται σε υπερθετικό βαθμό, αυτοπροσδιοριζόμενη σε σχέση με τις υπάρχουσες εκδόσεις ως η μόνη που αποτυπώνει τις πραγματικές προθέσεις του συνθέτη, πέρα από τυχόν παρεμβάσεις του εκδότη, του επιμελητή ή οποιουδήποτε άλλου ενδιαμέσου που θα οδηγούσαν δυνητικά στην παραποίηση και παραφθορά του μουσικού έργου. Επιβεβαιώνεται επίσης σταδιακά η πεποίθηση ότι το

μουσικό έργο υφίσταται αυθύπαρκτο πέρα από τη μουσική εκτέλεση. Επιπλέον, μειώνεται η αξία των υπάρχουσών εκδόσεων, ο πραγματισμός των οποίων— διαπραγματεύονται θέματα πρακτικής φύσης σχετικά με τη μουσική εκτέλεση, εμπεριέχοντας ενδείξεις tempo, άρθρωσης, δυναμικής, φραζαρίσματος, δακτυλισμών, pedal—όχι μόνο αποδυναμώνει τη φωνή του συνθέτη μέσα στην ένταση της φωνής του επιμελητή/εκδότη, αλλά μειώνει και την ιδεαλιστική αξία του μουσικού έργου, αποτελώντας κατά μία έννοια απειλή και για τον αρτιγένητο κλάδο της νέας μουσικής επιστήμης. Το ρήγμα που φαίνεται έτσι να δημιουργείται στα τέλη του 19^{ου} αιώνα μεταξύ της μουσικής ως επιστήμη και της μουσικής ως τέχνη αντικατοπτρίζεται στο εννοιολογικό δίπολο κριτικές-ερμηνευτικές εκδόσεις.⁴ Ο αυτοαποκαλούμενος κλάδος των «κριτικών» εκδόσεων κάτω από την επίδραση μίας νέας μουσικής επιστημολογίας, χαρακτηρίζει τις υπόλοιπες εκδόσεις ως «πρακτικές» ή «ερμηνευτικές» ή «εκδόσεις εκτέλεσης» με τρόπο *επικριτικό*, υποστηρίζοντας ότι δεν ερμηνεύουν το μουσικό έργο, αλλά το *παρερμηνεύουν*. Οι κριτικές εκδόσεις διεκδικούν αυτοδικαίως το προνόμιο να είναι οι μόνες που αποτυπώνουν πιστά τις προθέσεις του συνθέτη και εν τέλει το ίδιο το μουσικό έργο.

Ο «συνετισμός» των ερμηνευτικών εκδόσεων: εκδόσεις *Urtext*

Μολονότι οι ερμηνευτικές εκδόσεις που ακολουθούν τις παλιές πρακτικές δραστηριότητες επέμβασης του επιμελητή στο μουσικό κείμενο συνεχίζονται μέχρι τις αρχές του 20^{ου} αιώνα (όπως, επί παραδείγματι, η περίπτωση των «σκανδαλωδών» εκδόσεων των έργων για πληκτροφόρο του Domenico Scarlatti από τον Alessandro Longo κατά την περίοδο 1906-1908) η αναβαθμισμένη θέση των κριτικών εκδόσεων επιδρά στη νοοτροπία των επιμελητών ερμηνευτικών εκδόσεων αναφορικά με τις δόκιμες ή μη μεθόδους επιμέλειας του μουσικού κειμένου. Ήδη από την τελευταία δεκαετία του 19^{ου} αιώνα η *Königliche Akademie der Künste* του Βερολίνου αρχίζει να εκδίδει πρακτικές εκδόσεις εκτέλεσης με ελάχιστη παρέμβαση εκ μέρους του επιμελητή γνωστές ως εκδόσεις *Urtext*.

Μολονότι ο αρχικός σκοπός των εκδόσεων αυτών ήταν αξιέπαινος—να παρέχουν κείμενα που αφενός να επιτρέπουν τη φωνή του συνθέτη να ακουστεί, αφετέρου να επιτρέπουν στους εκτελεστές να αποφασίζουν ύστερα από κριτική σκέψη τη δική τους ερμηνευτική προσέγγιση—σύντομα η έννοια εμπορευματοποιήθηκε, ξεκινώντας ήδη μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο με τις εκδόσεις του G. Henle Verlag του Μονάχου. Στην πραγματικότητα, ο όρος *Urtext* (=πρωτότυπο κείμενο) είναι οξύμωρος καθώς ο προσδιορισμός πρωτότυπου μουσικού κειμένου είναι στις περισσότερες περιπτώσεις προβληματικός έως αδύνατος.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν τα έργα του Chopin, τα οποία εκδίδονταν ταυτοχρόνως στο Παρίσι, στη Λειψία και στο Λονδίνο. Καθώς ο συνθέτης έστειλε συχνά στους κατά τόπους εκδότες λίγο ή πολύ διαφορετικές εκδοχές του ίδιου έργου, οι πρώτες εκδόσεις ενός έργου του μπορεί να παρουσιάζουν σημαντικές μεταξύ τους διαφορές. Από την άλλη μεριά, ακόμη και μετά από εξονυχιστική διερεύνηση των χειρογράφων που σώζονται είναι δύσκολο να αποφασίσει κανείς τελεσίδικα για

⁴ Η ρήξη αυτή δεν είναι χωρίς ιστορικό προηγούμενο. Ήδη στα τέλη του 16^{ου} αιώνα η μεταφορά της μουσικής από το επιστημονικό *quadrivium* στο καλλιτεχνικό *trivium* επέφερε ανάλογη ρήξη μεταξύ μουσικής επιστήμης και τέχνης (Chua, 1999)

το ποια εκδοχή θα μπορούσε να αποτελεί το πρωτότυπο κείμενο. Πράγματι, από τις εκδόσεις του συνόλου των έργων του Chopin που ακολούθησαν το θάνατο του συνθέτη, οι δύο γαλλικές (η μία του Fétyς το 1860 με τον εκδοτικό οίκο Schonenberg και η άλλη του Tellefsen, μαθητή του συνθέτη, επίσης το 1860 με τον εκδοτικό οίκο Richault) επιδεικνύουν κατάφορη παρέμβαση εκ μέρους του εκδότη. Από την άλλη, η γερμανική κριτική έκδοση του 19^{ου} αιώνα υπό την επιμέλεια μεταξύ άλλων και των Brahms, Liszt και Reinecke που αντιπροσωπεύει τα κείμενα που εκδόθηκαν στη Λειψία και τα χειρόγραφα που στάλθηκαν στη Γερμανία αξιολογείται από πολλούς ως η πλέον αξιόπιστη (Rosen, 1998).

Παρά τα όσα υποστηρίζουν οι επιμελητές των εκδόσεων *Urtext*, η προετοιμασία μίας οποιαδήποτε μουσικής έκδοσης προϋποθέτει την αναπόφευκτη, αν όχι απαραίτητη, παρέμβαση του επιμελητή και την κριτική αξιολόγηση των σχετικών πηγών. Ως εκ τούτου, καμία έκδοση, όσο «καλή» κι αν είναι, σε καμία περίπτωση δεν μπορεί να αντικατοπτρίζει το «πρωτότυπο» κείμενο ενός μουσικού έργου.

Μουσικολογία και μουσικές εκδόσεις

Στις αυθαιρεσίες των διάσημων ερμηνευτών που παραποιούν τη φωνή του συνθέτη στις (παρ)ερμηνευτικές εκδόσεις τις οποίες επιμελούνται αντέδρασε έντονα και ο αρτιγένητος μουσικολογικός κλάδος. Επιφανείς μουσικολόγοι όπως ο Hugo Riemann και ο Heinrich Schenker δραστηριοποιήθηκαν στο χώρο των μουσικών εκδόσεων ως επιμελητές, προσεγγίζοντας κριτικά το μουσικό κείμενο προκειμένου να προτείνουν ερμηνευτικούς τρόπους προσέγγισης του μουσικού έργου ικανούς να αποσαφηνίσουν τις πραγματικές προθέσεις του συνθέτη.

Μία από τις πλέον χαρακτηριστικές περιπτώσεις αντίδρασης του μουσικολογικού κλάδου στις ερμηνευτικές εκδόσεις που επιμελούνται διάσημοι ερμηνευτές είναι αυτή του Heinrich Schenker, ο οποίος εξαιολύει επίθεση εναντίον του Hans von Bülow και τον εκδόσεων που αυτός επιμελείται. Ο Schenker θεωρεί ότι ο von Bülow παρεμβαίνει στα έργα των οποίων τις ερμηνευτικές εκδόσεις επιμελείται τόσο δραστικά ώστε να παραποιεί τη φωνή του συνθέτη. Στον πρόλογο της έκδοσης της Χρωματικής Φαντασίας και Φούγκας του Bach που ο ίδιος επιμελήθηκε (Schenker, 1984), ο Schenker σχολιάζει την αυθαίρετη παρέμβαση του von Bülow στο μουσικό κείμενο του ίδιου έργου στην αντίστοιχη έκδοση (von Bülow, 1896). Ο Schenker εστιάζει στην εκ μέρους του von Bülow «βέβηλη» ομαλοποίηση της τονικής απάντησης της φούγκας σε πραγματική προκειμένου να παρακάμψει το διάφανο αρμονικό διάστημα έβδομης με το οποίο φαίνεται να ανοίγει η είσοδος της δεύτερης φωνής (Παράδειγμα 1). Για τον Schenker, αυτή η απροετοίμαστη έβδομη συνδυάζει τις αντικρουόμενες απαιτήσεις μίας τονικής απάντησης που ξεκινάει με Ρε και μίας πραγματικής που ξεκινάει με Μι. Ο Schenker βλέπει στην ανορθόδοξη αυτή είσοδο της απάντησης της φούγκας την εμπνευσμένη λύση ενός προβλήματος που ο von Bülow αδυνατεί να αναγνωρίσει (Cook, 1991). Ο Schenker αντιδρά στην παρέμβαση του von Bülow όχι επειδή «διορθώνει» τον Bach αλλά επειδή η παρέμβασή αυτή δεν βασίζεται στην κατανόηση της δομής του έργου. Για αυτόν μία τέτοια αυθαίρετη παρέμβαση συνιστά μία απλή προσπάθεια εύκολης ικανοποίησης των στενών απαιτήσεων ενός μορφολογικού τύπου.

Παράδειγμα 1. Φούγκα από τη Χρωματική Φαντασία και Φούγκα του J. S. Bach (Cook, 1991: 79-80).

(α) Επιμ. Hans von Bülow

(β) Επιμ. Heinrich Schenker

Αξίζει να σημειωθεί ότι το επιχείρημα του Schenker δεν είναι φιλολογικής ή παλαιογραφικής έμπνευσης. Εξάλλου, ο ίδιος χρησιμοποιεί το κείμενο της *Bachgesamtausgabe* ενώ ο von Bülow πιθανότατα ένα αυτόγραφο που εικάζεται ότι βρισκόταν στην κατοχή του Forkel (Cook, 1991). Καθώς δεν σώζεται το πρωτότυπο αυτόγραφο του έργου, οποιαδήποτε προσπάθεια ανακατασκευής ενός μουσικού κειμένου που θα φέρει το κύρος του πρωτότυπου οφείλει λογικά να βασιστεί στην κριτική αξιολόγηση των διαθέσιμων πηγών. Ο Schenker ωστόσο φαίνεται να έχει ελάχιστη εκτίμηση για κάτι τέτοιο (αρκείται εξάλλου στο κείμενο της *Bachgesamtausgabe*). Εφόσον το αυτόγραφο χειρόγραφο του έργου δεν είναι διαθέσιμο, θεωρεί ότι η μόνη αξιόπιστη βάση για την ασφαλή ανακατασκευή του μουσικού κειμένου είναι η ενδεδεχής κατανόηση του μουσικού περιεχομένου.

Ο Schenker αντιδρά επίσης στον τρόπο επιμέλειας των έργων για πληκτροφόρο του C. P. E. Bach από τον von Bülow, ο οποίος επεμβαίνει στο κείμενο δραστικά αλλάζοντας την υφή του προκειμένου να «εκσυγχρονίσει» το έργο και να το κάνει προσιτό στις απαιτήσεις της ερμηνευτικής πρακτικής του 19^{ου} αιώνα (Παράδειγμα 2).

Παράδειγμα 2. C. P. E. Bach, Σονάτα σε Λα ελάσ., Wq 57/2, δεύτερο μέρος (Cook, 1991: 85).

(α) Επιμ. Hans von Bülow

(β) Πρώτη έκδοση

Ο Schenker αναγνωρίζει το πρόβλημα την αραϊής υφής του έργου που φαίνεται να επικαλείται ο von Bülow. Προτείνει ωστόσο περισσότερο ήπιους τρόπους για την αντιμετώπισή του—χαμηλότερο tempo, εκτεταμένη χρήση non legato, διακριτική προσθήκη διακοσμητικών στοιχείων—που δεν θα παραποιούν το μουσικό κείμενο (Schenker, 1976). Θεωρώντας ότι τέτοιου είδους παρεμβάσεις θολώνουν τη φωνή του συνθέτη, αντιτίθεται στην παραποίηση του μουσικού κειμένου προς ικανοποίηση των απαιτήσεων του εκάστοτε κοινού, επιβεβαιώνοντας έτσι την μη ιστορικότητα της ιδιωματικής του προσέγγισης ως αντικειμενική ματιά στην αισθητική αξία των μουσικών έργων (Cook, 1991). Η σημειογραφία του συνθέτη είναι για τον Schenker πλήρης και ικανή μόνη της χωρίς καμία παρέμβαση να μεταδώσει το νόημα του έργου στον ερμηνευτή που το προσεγγίζει κριτικά.

Στη βάση της θεώρησης αυτής του μουσικού κειμένου ως αúταρκες αποτύπωμα του μουσικού περιεχομένου ο Schenker αντιδρά και στην προσέγγιση του Hugo Riemann αναφορικά με τον τρόπο επιμέλειας του μουσικού κειμένου. Στο *Musikalische Dynamik und Agogic: Lehrbuch der musikalischen Phrasierung* του 1884, ο Riemann προτείνει μία θεωρία γενικής εμβέλειας και ισχύος για τη μουσική εκτέλεση που βασίζεται στο συστηματικό χωρισμό της μουσικής σε φράσεις σύμφωνα με την υπερμετρική της δομή και τους αγωγικούς τονισμούς που μία τέτοια δομή επιβάλλει: κάθε κομμάτι βασίζεται σε μία νόρμα οκτάμετρων ενότητων, κάθε μία από τις οποίες χωρίζεται ισόποσα σε ηγούμενες (*antecedent*) και ακόλουθες (*consequent*) ενότητες. Η κάθε τετράμετρη ενότητα χωρίζεται με τη σειρά της σε ένα ζεύγος ηγούμενου και ακόλουθου δίμετρου κ.ο.κ. μέχρι τη μουσική επιφάνεια και την τοπική ανάκρουση που οδηγεί στο ισχυρό μέρος του μέτρου. Κατά τον Riemann, η «μουσική» εκτέλεση συνίσταται στην διαισθητική σύλληψη αυτής της ρυθμικής-αγωγικής δομής. Προκειμένου να αποσαφηνίσει αυτή τη ρυθμική-αγωγική δομή, ο Riemann εισήγαγε

διάφορα σύμβολα στην παρτιτούρα των ερμηνευτικών εκδόσεων που ο ίδιος επιμελήθηκε, μεταξύ άλλων και αυτό που σήμερα αποκαλούμε σύζευξη προσωδίας για την σαφή ένδειξη των μουσικών φράσεων (*phrase slur*). Χωρίς να υπονοεί εκτέλεση legato,⁵ ο Riemann πρότεινε ουσιαστικά έναν τρόπο ερμηνείας των μουσικών φράσεων που βασιζόταν στη χρήση λεπτών αποχρώσεων αγωγικών τονισμών (Blasius, 1996).

Ο Schenker αντέδρασε έντονα σε αυτόν τον τρόπο παρέμβασης στο μουσικό κείμενο υποστηρίζοντας ότι η σημειογραφία του συνθέτη είναι πλήρης και ικανή από μόνη της χωρίς την οποιαδήποτε παρέμβαση να μεταδώσει το νόημα της μουσικής στον ερμηνευτή που προσεγγίζει το έργο κριτικά (Schenker, 1994). Η γραμμή φραζαρίσματος του Riemann είναι κατά τον Schenker ένα τεχνητό θεωρητικό κατασκεύασμα που όχι απλώς δεν αποσαφηνίζει τη φωνή του συνθέτη αλλά αποπροσανατολίζει από την αυθεντική εκτέλεση που το ίδιο το έργο απαιτεί. Προκειμένου να υποστηρίξει το επιχειρήματό του, ο Schenker παραθέτει τρεις εκδοχές του Ροντό του Mozart σε Ρε μείζονα, Κ. 485: η πρώτη είναι πιθανότατα από την *Alte Mozart-Ausgabe*, οι δύο τελευταίες δεν ονομάζουν τον επιμελητή αλλά υπονοούν τον Riemann ή κάποιον μαθητή ή υποστηρικτή του καθώς ακολουθούν τις δικές του συμβάσεις περί μουσικής εκτέλεσης (Παράδειγμα 3).

Παράδειγμα 3. W. A. Mozart, Ροντό σε Ρε μείζ., Κ. 485, μμ. 1-4 (Schenker, 1994: 21)

The image displays three musical staves for the first four measures of Mozart's Rondo in D major, K. 485. The top staff, labeled 'Mozart:', shows the original notation with a slur over the first two measures. The middle staff, labeled 'Herausgeber:', shows a similar notation but with a different slur placement. The bottom staff, labeled 'Hgb:', shows a notation with a long slur covering the entire first measure and another slur covering the second measure.

Η γραμμή προσωδίας στις δύο πρώτες νότες του 2^{ου} μέτρου υπονοεί ένα είδος επιτάχυνσης που συμπυκνώνει ρυθμικά την τριμερή ρυθμική δομή της αρχικής κατιούσας τρίτης του πρώτου μέτρου (Λα-Φα#) σε δύο χρόνους στο 2^ο μέτρο. Μέσω αυτού του παραλληλισμού, ο Schenker προτείνει ότι το Σολ που ανοίγει το 2^ο μέτρο γίνεται αντιληπτό ως έμπορο από το αρχικό Λα και κατά συνέπεια στο πλαίσιο μίας δυναμικής υποχώρησης. Οι άλλες δύο εκδόσεις παραβλέπουν την παράμετρο αυτή και συνεπώς κατά μία έννοια «νεκρώνουν» την εκτέλεση του έργου,

⁵ Η παρανόηση της ερμηνείας του εν λόγω συμβόλου ήταν ωστόσο σχεδόν αναπόφευκτη. Στη σωρεία εκδόσεων που ακολουθούν έως τις μέρες μας την πρακτική αυτή ένδειξης φράσεων, το σύμβολο αυτό συχνά παρερμηνεύεται μονοσήμαντα ως ένδειξη legato.

ισοπεδώνοντας τις λεπτές αποχρώσεις που υπονοεί η παρτιτούρα του συνθέτη. Για τον Schenker, το έργο όπως είναι καταγεγραμμένο σημειογραφικά επιβάλλει έναν συγκεκριμένο τρόπο εκτέλεσης χωρίς να χρειάζεται τη διαμεσολάβηση κανενός. Για τον Schenker το μουσικό έργο εμπεριέχει την εν δυνάμει ιδανική του ερμηνεία, την ιδιαίτερη «εσωτερική» του εκτέλεση (Blasius, 1996: 47).

Επίλογος: Μετά το 1950

Μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο η εκδοτική πρακτική φαίνεται να κινείται προς νέα κατεύθυνση. Αντιδρώντας στις πρακτικές του παρελθόντος, οι νέες συλλογές του συνόλου των έργων μεγάλων συνθετών δεν αποσκοπούν στην έγερση φιλολογικών μνημείων αλλά στην προετοιμασία κριτικών εκδόσεων προσβάσιμες και από τον ερμηνευτή (Grier, 1996). Επιπλέον, δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στις διεργασίες που ενέχονται στην αέναη διαδικασία γίνεσθαι του μουσικού έργου και όχι στην παγίωση μίας συγκεκριμένης κατάστασής του (Hilzinger, 1974). Σύμφωνα με τη λογική αυτή, η αποδοχή συμβάσεων διαδραματίζει θεμελιώδη ρόλο στην επικοινωνία μεταξύ συνθέτη και ερμηνευτή μέσω του καταγεγραμμένου μουσικού κειμένου. Η ανάκτηση των συμβάσεων που αποτελούσαν συνισταμένες του μουσικού έργου του παρελθόντος καθιστά αναγκαία την επανεξέταση του ιστορικού πλαισίου του έργου. Έτσι, οι ερμηνευτικές εκδόσεις του παρελθόντος, που αποτέλεσαν το έναυσμα για την ανάδυση των κριτικών εκδόσεων, αποκτούν μετά το 1950 ιστορικό ενδιαφέρον, καθώς συνιστούν ένα είδος «προφορικής» ιστορίας της πρόσληψης και ερμηνείας του μουσικού έργου (Grier, 1996).

Η διερεύνηση του ιστορικού και αισθητικού πλαισίου εντός του οποίου αναδύθηκαν-κατασκευάστηκαν οι έννοιες των κριτικών και ερμηνευτικών μουσικών εκδόσεων καταδεικνύει την ιστορικότητά τους. Εμφανίστηκαν ήδη κατά τα μέσα του 19^{ου} αιώνα ως εννοιολογικό δίπολο, αποκρυσταλλώνοντας την αντιπαράθεση των αντίρροπων τάσεων του πραγματισμού και του ιδεαλισμού που εκδηλώθηκαν στο πλαίσιο της νέας θεώρησης της μουσικής ως τέχνη παραγωγής μόνιμων και σταθερών έργων, και κινήθηκαν σταδιακά προς μία κατεύθυνση διαλεκτικής σύνθεσης: η προσβασιμότητα του μουσικού κειμένου από τον μουσικό ερμηνευτή άρχισε να απασχολεί τους επιμελητές κριτικών εκδόσεων ήδη από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Κάτω από το βάρος μίας νέας θεώρησης της σχέσης μεταξύ μουσικού έργου και μουσικού κειμένου, οι επιμελητές κριτικών εκδόσεων άρχισαν να αποποιούνται της πρωταρχικής τους αποστολής να αποδώσουν σημειογραφικά την απόλυτη μορφή του μουσικού έργου και αρέστηκαν στην σημειογραφική απόδοση της πλέον «πειστικής» εκδοχής του. Από την άλλη, οι επιμελητές ερμηνευτικών εκδόσεων «συνετίστηκαν» κάτω από το βάρος των επιχειρημάτων των υποστηρικτών των κριτικών εκδόσεων και προχώρησαν στην έκδοση μουσικών κειμένων με ελάχιστη—αν και όχι μηδενική, όπως συχνά υποστηρίζεται—παρέμβαση. Επιπλέον, οι ερμηνευτικές εκδόσεις του παρελθόντος αναπλήρωσαν μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο το κενό που άφησε η οριστική απώλεια της αξίας τους ως καταγραφές δόκιμων ερμηνειών του μουσικού έργου με την αξία τους ως ιστορικά ντοκουμέντα. Το διαλεκτικό αυτό μοντέλο ιστορικής εξέλιξης των εννοιών των κριτικών και ερμηνευτικών εκδόσεων αποτελεί ουσιαστικό παράμετρο του ιστορικού πλαισίου από το οποίο εξαρτάται καταφανώς η ερμηνεία τους. Μία τέτοια ερμηνεία δεν μπορεί παρά να αναγνωρίσει την ασάφεια

που χαρακτηρίζει τα μεταξύ τους όρια και να καταστήσει άτοπη την εύκολη και άκριτη αποδοχή τους ως θέσφατα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Bach, Carl Philipp Emanuel. *Klavierwerke*. Ed. Heinrich Schenker. Vienna: Universal, 1902.
- _____. *Sechs ausgewählte Sonaten für Klavier allein von C. P. E. Bach*. Ed. Hans von Bülow. Leipzig: C. F. Peters, 1862.
- Bach, Johann Sebastian. *Chromatic fantasy and fugue; Concerto in the Italian style; Fantasy in C minor; Prelude and fugue in A minor*. Ed. Hans von Bülow. New York: G. Schirmer, 1896.
- Beethoven, Ludwig van. *Beethoven: Letters, Journals and Conversations*. Ed. Michael Hamburger. Garden City, N. Y. Anchor Books, 1951.
- Blasius, Leslie D. *Schenker's Argument and the Claims of Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Chua, Daniel K. L. *Absolute Music and the Construction of Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Cook, Nicholas. "The Editor and the Virtuoso, or Schenker versus Bülow." *Journal of the Royal Musical Association* 116, no. 1(1991): 78-95.
- Dahlhaus, Carl. *Nineteenth-Century Music*. Trans. and ed. J. Bradford Robinson. Berkeley: University of California Press, 1989.
- David, Hans T. and Arthur Mendel. *The Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*. New York: W. W. Norton, 1972.
- Donnington, Robert. *Baroque Music: Style and Performance: A Handbook*. New York: Norton, 1982.
- Drabkin, William. "Early Beethoven." In Robert L. Marshall (ed.) *Eighteenth-Century Keyboard Music*. 2nd ed. New York and London: Routledge, 2003: 394-424.
- Geiringer, Karl. *Haydn: A Creative Life in Music*. Berkeley: University of California Press, 1982.
- Goehr, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. New York: Oxford University Press, 1992.
- Grier, James. *The Critical Editing of Music: History, Method and Practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Hilzinger, Klaus Harro. "Über kritische Edition literarischer und musikalischer Texte." *Euphorion* 68 (1974): 198-210.
- Honea, Sion M. "How to Select a Performing Edition." *Music Educators Journal* 88, no. 4 (January 2002): 24-27, 57.
- Jacobstahl, Gustav. *Die Mensuralnotenschrift des 12. und 13. Jahrhunderts*. Berlin: J. Springer, 1871.
- Kroll, Mark. "French Masters." In Robert L. Marshall (ed.) *Eighteenth-Century Keyboard Music*. 2nd ed. New York and London: Routledge, 2003: 124-53.
- Marshall, Robert L. "Preface." In Robert L. Marshall (ed.) *Eighteenth-Century Keyboard Music*. 2nd ed. New York and London: Routledge, 2003: vii-xii.
- Mocquereau, André and Jacques Gajard (eds.). *Paléographie Musicale*. Solesmes et Tournai, 1889—.
- Riemann, Hugo. *Musikalische Dynamik und Agogic: Lehrbuch der musikalischen Phrasierung*. Hamburg: D. Rahter, 1884.
- _____. *Studien zur Geschichte der Notenschrift*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1878.
- Rosen, Charles. *The Romantic Generation*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1998.
- Schenker, Heinrich. "A Contribution to the Study of Ornamentation." Trans. Hedi Siegel. *The Music Forum* 4 (1976): 1-139.
- _____. "Abolish the Phrasing Slur." *The Masterwork in Music: A Yearbook I*. Ed. and trans. William Drabkin. Cambridge: Cambridge University Press, 1994: 20-30.
- _____. *J. S. Bach's Chromatic Fantasy and Fugue: Critical edition with Commentary*. Trans. and ed. Hedi Siegel. New York: Longman, 1984.
- Schulenberg, David. "Carl Philipp Emanuel Bach." In Robert L. Marshall (ed.) *Eighteenth-Century Keyboard Music*. 2nd ed. New York and London: Routledge, 2003: 191-230.
- Wiermann, Barbara. "Bach-Gesellschaft." *Grove Music Online*. Ed. L. Macy. (Accessed 20 November 2007) <http://www.grovemusic.com>.