



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**Το λυρικό τραγούδι ως διδακτικό αντικείμενο
Από τα εγχειρίδια του 19^{ου} αι. στο σήμερα**

Μαρία Τσακανίκα

Επιβλέπουσα: Μαρία Ζουμπούλη
Αναπληρώτρια καθηγήτρια

Άρτα, Δεκέμβριος 2022

Lyrical singing as a teaching subject
From the textbooks of the 19th century to today

Εγκρίθηκε από τριμελή εξεταστική επιτροπή

Άρτα, 16/12/2022

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ:

1. Επιβλέπουσα καθηγήτρια

Μαρία Ζουμπούλη

Αναπληρώτρια καθηγήτρια

Υπογραφή

2. Μέλος επιτροπής

Αντώνης Βερβέρης

Μέλος ΕΔΙΠ

Υπογραφή

3. Μέλος επιτροπής

Δημοσθένης Φιστουρής

Διδάσκων ΕΣΠΑ απόκτησης ακαδημαϊκής εμπειρίας

Υπογραφή

Ο Πρόεδρος του Τμήματος

Αθανάσιος Τρικούπης

Αναπληρωτής καθηγητής

Υπογραφή

© Μαρία Τσακανίκα, 2022

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Δήλωση μη λογοκλοπής

Δηλώνω υπεύθυνα και γνωρίζοντας τις κυρώσεις του Ν. 2121/1993 περί Πνευματικής Ιδιοκτησίας, ότι η παρούσα πτυχιακή εργασία είναι εξ ολοκλήρου αποτέλεσμα δικής μου ερευνητικής εργασίας, δεν αποτελεί προϊόν αντιγραφής, ούτε προέρχεται από ανάθεση σε τρίτους. Όλες οι πηγές που χρησιμοποιήθηκαν (κάθε είδους, μορφής και προέλευσης) για την συγγραφή της περιλαμβάνονται στη βιβλιογραφία.

Μαρία Τσακανίκα

Περίληψη

Η παρούσα εργασία εξετάζει τις βάσεις της ανάπτυξης της διδακτικής μεθοδολογίας του λυρικού τραγουδιού μέσα από μια σειρά από εγχειρίδια του 19^{ου} αιώνα. Η καλλιέργεια αυτού του ιδιαίτερου είδους φωνητικής έκφρασης οφείλει πολλά στην εκπαιδευτική αυτή παράδοση, που παραμένει ακόμα και σήμερα. Παρά την περιθωριακή θέση του λυρικού τραγουδιού στην νεοελληνική κουλτούρα, οι ρίζες της διδασκαλίας του είναι βαθιές, αν και όχι όσο θα έπρεπε επικαιροποιημένες. Μέσα από την επίκληση της προσωπικής μου εμπειρίας ως λυρική τραγουδίστρια που μαθήτευσε σε επαρχία και πρωτεύουσα, Ελλάδα και Γαλλία, επιχειρώ να σκιαγραφήσω το κοινό ιστορικό βάθος, αλλά και τις μεγάλες αντιθέσεις που ενέχονται στο σημαντικό αυτό πεδίο.

Λέξεις κλειδιά:

Λυρικό τραγούδι, μέθοδοι διδασκαλίας, εγχειρίδια

Abstract

This dissertation examines the bases of the development of the didactic methodology of lyric singing through a series of manuals of the 19th century. The cultivation of this special kind of vocal expression owes a lot to this educational tradition, which still remains today. Despite the marginal position of lyric song in modern Greek culture, the roots of its teaching are deep, although not as updated as they should be. Through the invocation of my personal experience as a lyric singer who studied in the province and the capital, Greece and France, I attempt to outline the common historical depth, but also the great contrasts involved in this important field.

Keywords:

Lyrical singing, teaching methods, textbooks

Περιεχόμενα

Πρόλογος.....	2
Εισαγωγή.....	3
Βασικές παράμετροι της φωνητικής τεχνικής.....	6
1. Η τοποθέτηση.....	6
2. Η αναπνοή.....	6
3. Η στήριξη.....	7
Μέθοδοι του 19ου αιώνα.....	9
Elwart, Damour & Burnett (1838) <i>Études élémentaires de la musique depuis ses premières notions jusqu'à celles de la composition, divisées en trois parties: connaissances préliminaires, méthode de chant, méthode d'harmonie</i>	11
A. Βασικά στοιχεία τεχνικής.....	11
B. Ασκήσεις.....	13
Duprez (1846). <i>L'Art du chant</i>	15
A. Βασικά στοιχεία τεχνικής.....	15
B. Ασκήσεις.....	17
Garcia (1847). <i>Traité complet de l'Art du chant en deux parties</i>	22
A. Βασικά στοιχεία τεχνικής.....	22
B. Ασκήσεις.....	24
Bordèse (1863). <i>Le Vade mecum du chanteur, points d'orgue pour toutes les voix et dans tous les tons, à 1 et 2 voix avec accompagnement de piano</i>	26
A. Βασικά στοιχεία τεχνικής.....	26
B. Ασκήσεις.....	27
Lefort (1874). <i>Méthode de chant</i>	30
A. Βασικά στοιχεία τεχνικής.....	30
B. Ασκήσεις.....	32
Crosti (1896). <i>Le gradus du chanteur: méthode de chant conçue sur un plan nouveau (Nos 1-3)</i>	34
A. Βασικά στοιχεία τεχνικής.....	34
B. Ασκήσεις.....	38
Η προσωπική μου μαθητεία.....	40
A. Στην Αθήνα.....	41
B. Στο Poitiers.....	42
Sophie Hervé.....	43
Επισκόπηση της βιβλιογραφίας για το λυρικό τραγούδι στην Ελλάδα.....	48
Επίλογος.....	53
Βιβλιογραφία.....	55

Πρόλογος

Βασικός άξονας για την συγγραφή της παρούσας πτυχιακής εργασίας είναι η προσωπική μου εμπειρία και η ως τώρα διαδρομή μου στο χώρο του λυρικού τραγουδιού, από τα πρώτα μου βήματα ως “χαϊδεμένου” ταλέντου στο ωδείο μιας μικρής επαρχιακής πόλης, σε αυτήν της πολλά υποσχόμενης μαθήτριας ενός μεγάλου ωδείου των Αθηνών, παράλληλα με τη φοίτησή μου στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου και από εκεί στην μετεκπαίδευσή μου στη Γαλλία.

Μέσα από την μελέτη του προσωπικού μου βιώματος φιλοδοξώ να αναδείξω εκ των έσω τις διάφορες πτυχές του φαινομένου, μέρος του οποίου υπήρξα (και εξακολουθώ να παραμένω) κι εγώ.

Ευχαριστώ ιδιαίτερα την επόπτρια της πτυχιακής μου εργασίας κ. Μαρία Ζουμπούλη για τη συμβολή της και τη συνεχή διαθεσιμότητά της.

Είμαι ευγνώμων στους γονείς μου, Θωμά και Ευγενία, για την υλική και προπαντός την ηθική τους υποστήριξη.

Εισαγωγή

Ποια είναι η μεθοδολογία της διδασκαλίας του λυρικού τραγουδιού σήμερα, και ιδιαίτερα στην Ελλάδα; Πόσο έχει εξελιχθεί τους τελευταίους δύο αιώνες;

Τα ερωτήματα αυτά βρίσκονται πίσω από την εκπόνηση της παρούσας πτυχιακής εργασίας. Πρόκειται, φυσικά, για πολυσύνθετα ζητήματα, τα οποία επιδέχονται πολυεπίπεδη και σε βάθος ανάλυση. Για λόγους οικονομίας, θα περιοριστώ στον έλεγχο των βασικών ζητημάτων της τεχνικής, που θα αποτελέσουν το πλαίσιο και τους στόχους της εργασίας μου.

Θεμελιώδη στοιχεία της φωνητικής τεχνικής είναι η τοποθέτηση, η αναπνοή και η στήριξη. Τα στοιχεία αυτά, για τα οποία θα γίνει εκτενέστερη συζήτηση παρακάτω, σηματοδοτούν την πορεία από την μαθητικού χαρακτήρα μίμηση προς την μύηση και την εις βάθος γνώση της τεχνικής και γενικότερα της τέχνης του λυρικού τραγουδιού, που ισοδυναμεί εν τέλει με σωματοποίηση.

Για να κατανοήσει κανείς την τεχνική αυτή θα πρέπει να την εντάξει στην γενικότερη συζήτηση γύρω από την επιστημονική έρευνα γύρω από το τραγούδι. Σε ό,τι αφορά τα ζητήματα της τεχνικής, ο Sundberg (2001) προσφέρει μια εισαγωγική προσέγγιση στις τεχνικές και τα χαρακτηριστικά του τραγουδιού, δίνοντας έμφαση στην οπερατική τεχνική. Πρόκειται για μια ιδιαίτερα πολύτιμη συνεισφορά, καθώς ο Sundberg συμπυκνώνει τα ευρήματα από την πολυετή έρευνά του γύρω από ζητήματα όπως η αναπνοή, το βιμπράτο, τις ηχητικές περιοχές, το συχνοτικό φάσμα, το υψισυχνοτικό τραγούδισμα, τις κατηγορίες των φωνών κ.ά.

Στην μονογραφία του Bozeman (2013) συνοψίζονται τα στοιχεία εκείνα της φωνητικής και της ακουστικής που είναι χρήσιμα για παιδαγωγικούς λόγους τόσο από τους δασκάλους του τραγουδιού, όσο και από τους τραγουδιστές. Ο συγγραφέας επισημαίνει ότι, με την πρόοδο της τεχνολογίας και των τεχνικών της ηχητικής ανάλυσης, ειδικά κατά τις τελευταίες δεκαετίες, διευρύνεται ο ορίζοντας των γνώσεων και των πρακτικών εφαρμογών, δίνοντάς μας την ευκαιρία να ξεφύγουμε από την εμπειρική προσέγγιση. Τα ειδικά τεχνικά ζητήματα του τραγουδιού, σημειώνει, απασχολούν ολοένα και περισσότερους ερευνητές, οι

οποίοι εστιάζουν σε αυτά μέσα από μια διεπιστημονική προσέγγιση, αξιοποιώντας ειδικές φασματογραφικές και ακουστικές αναλύσεις.

Η πρόσφατη διατριβή του Joshua D. Glanser (2019), η οποία βασίζεται σε αναλύσεις παλαιών ηχογραφήσεων, προσφέρει μια ιστορική επισκόπηση της εξέλιξης της φωνητικής τεχνικής στο λυρικό τραγούδι κατά τη διάρκεια του 20ου αιώνα, συνοψίζοντας ζητήματα τεχνικής και φυσιολογίας.

Οι παραπάνω μελέτες εστιάζουν στον βασικό κορμό των τεχνικών ζητημάτων που απασχολούν έναν λυρικό τραγουδιστή. Πόσο όμως έχει εξελιχθεί η προσέγγισή τους τους τελευταίους δύο αιώνες; Για να απαντήσουμε σε αυτό το ερώτημα, είναι σκόπιμο να ανατρέξουμε στα πρώτα εγχειρίδια του είδους.

Λίγο πριν τα μέσα του 19^{ου} αι. παρατηρείται μια έκρηξη εκδόσεων που εστιάζουν στον μηχανισμό της φωνής και την τέχνη του τραγουδιού. Αυτές σχετίζονται οπωσδήποτε με την μεγάλη πρόοδο που γίνεται την εποχή αυτή στην ανατομία και την νευροφυσιολογία, και που οδηγούν στην εφαρμογή νέων πειραματικών μεθόδων φωνητικής. Είναι χαρακτηριστικό ότι το 1843 η Γαλλική Ακαδημία Επιστημών διεξήγαγε δύο διαγωνισμούς για το καλύτερο έργο «σχετικά με τον μηχανισμό παραγωγής της ανθρώπινης φωνής», και για την « συγκριτική δομή των φωνητικών οργάνων» (Bloch 2007).

Για την παρούσα έρευνα, επέλεξα μερικά από τα πιο διαδεδομένα εγχειρίδια, που κυκλοφόρησαν σε γλώσσα γαλλική. Τα εγχειρίδια αυτά, κατά χρονολογική σειρά, είναι τα ακόλουθα:

1. Elwart, Damour & Burnett (1838). *Études élémentaires de la musique depuis ses premières notions jusqu'à celles de la composition, divisées en trois parties: connaissances préliminaires, méthode de chant, méthode d'harmonie.*
2. Duprez (1846). *L'Art du chant.*
3. Bordèse (1863). *Le Vade mecum du chanteur, points d'orgue pour toutes les voix et dans tous les tons, à 1 et 2 voix avec accompagnement de piano.*
4. Lefort (1874). *Méthode de chant.*
5. Crosti (1896). *Le gradus du chanteur: méthode de chant conçue sur un plan nouveau (Nos 1-3)*

Στα πέντε αυτά εγχειρίδια, μετά από υπόδειξη του κ. Δημοσθένη Φιστουρή, προστέθηκε ένα έκτο, λόγω της σημασίας που κατέχει στην ιστορία της διδασκαλίας του λυρικού τραγουδιού:

6. Garcia (1847). *Traité complet de l'art du chant en deux parties*

Σκύβοντας πάνω στο περιεχόμενο των εγχειριδίων αυτών, προσπάθησα να δω ποιες είναι οι βάσεις της καλλιέργειας αυτού του ιδιαίτερου είδους φωνητικής έκφρασης και με ποιον τρόπο εγκατέστησαν μια εκπαιδευτική παράδοση, η οποία είναι βέβαιο ότι συνέβαλε σημαντικά στην ακτινοβολία του είδους, που παραμένει ακόμα και σήμερα.

Η κεντρική αυτή ενότητα της παρούσας εργασίας πλαισιώνεται, πριν και μετά, από δύο συνοπτικές επισκοπήσεις που αφορούν σε πιο πρόσφατη σχετική βιβλιογραφία: προηγείται αυτή που αφορά στην διδασκαλία του τραγουδιού, και έπεται αυτή που αφορά στην θέση του λυρικού τραγουδιού στην νεοελληνική κουλτούρα.

Μεταξύ αυτών, ενέθεσα μια ενότητα που εστιάζει στην προσωπική μου εμπειρία ως λυρική τραγουδίστρια. Επηρεασμένη από τις μεθόδους της εθνογραφίας, τις οποίες διδάχτηκα στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, θεώρησα ότι η προσωπική αυτή ματιά προσέφερε ένα χρήσιμο συμπλήρωμα στην διαχρονική αποτύπωση την οποία επιχείρησα συνολικά.

Είναι αυτονόητο ότι η εργασία αυτή δεν εξαντλεί τις πηγές, ούτε τις πολλαπλές πτυχές του αντικειμένου. Είναι μια προσέγγιση ενδεικτική, που φιλοδοξεί περισσότερο στο να θέσει προβληματισμούς, παρά να δώσει απαντήσεις.

Βασικές παράμετροι της φωνητικής τεχνικής

1. Η τοποθέτηση

Η τοποθέτηση είναι γνωστή και ως «μάσκα». Στα ωδεία της Ελλάδας, όσο τουλάχιστον γνωρίζω μέσα από την εμπειρία μου, διδάσκεται με την εκφορά των γραμμμάτων «μ» και «ν», τοποθετώντας την φωνή στην ρινική κοιλότητα, χωρίς πίεση στον λαιμό. Ο όρος που χρησιμοποιούν στη Γαλλία για την τοποθέτηση αυτή είναι «κινέζικη μάσκα» (από τα ψηλά ζυγωματικά που χαρακτηρίζουν την ανατομία του προσώπου των Κινέζων).

Η τοποθέτηση έχει άμεση σχέση με τη χροιά του παραγόμενου ήχου. Ειδικός λόγος για την χροιά των λυρικών τραγουδιστών, συνδυάζοντας τόσο τις μετρήσεις, όσο και στοιχεία από συνεντεύξεις δασκάλων τραγουδιού επιχειρείται σε συλλογικό άρθρο (Garnier, Henrich, Castellengo, Sotiropoulos & Dubois, 2007).

Βασικό ρόλο στη διδασκαλία της τοποθέτησης παίζει η εμπειρία και η βιωματική γνώση του δασκάλου. Κοιτάζοντας προς τα πίσω, συνειδητοποιώ ότι η τοποθέτηση σε μένα προέκυψε αβίαστα από τα πρώτα μου ήδη βήματα ως μαθήτρια του λυρικού τραγουδιού. Το μόνο που έκανα ήταν να μιμηθώ αυτά που άκουγα από την πρώτη μου δασκάλα.

2. Η αναπνοή

Η αναπνοή έχει να κάνει με τον έλεγχο του εκπνεόμενου αέρα κατά το τραγούδι. Ο έλεγχος αυτός είναι γνωστός και ως «διαφραγματική αναπνοή». Ειδική συζήτηση γύρω από την επίδραση που έχει η διαφραγματική αναπνοή στο τελικό ηχητικό αποτέλεσμα βασισμένη σε εργαστηριακές μετρήσεις πραγματοποιείται σε παλαιότερο συλλογικό άρθρο (Thorpe, Cala, Chapman, & Davis, 2001).

Γύρω από τη διαφραγματική αναπνοή υπάρχει τεράστιος μύθος και τεράστια άγνοια στην ελληνική ωδειακή εκπαίδευση. Υπάρχει έντονη συζήτηση και προβληματισμός ανάμεσα στους τραγουδιστές και τους δασκάλους, χωρίς ωστόσο αυτή να τίθεται σε

επιστημονική βάση, αλλά περισσότερο σε εμπειρική. Κάποιες φορές, μάλιστα, η γνώση των παραμέτρων της διαφραγματικής αναπνοής καλύπτεται από την αχλύ του «συντεχνιακού μυστικού». Το «μυστικό» αυτό θα πρέπει να το προσπελάσει ο μαθητευόμενος μέσα από μια μακρόχρονη μαθητεία.

3. Η στήριξη

Η στήριξη έχει να κάνει με τη βαθμιαία και σταδιακή συστολή/διαστολή του περινέου, το οποίο είναι η επιφάνεια ανάμεσα στην ηβική σύμφυση και στον κόκκυγα και των δύο φύλων. Το περινέο είναι γνωστό και ως «δεύτερο διάφραγμα» γιατί συμμετέχει στη σύσπαση του εγκάρσιου κοιλιακού μυ, παίζοντας σημαντικό ρόλο στην αναπνευστική λειτουργία. Για την στήριξη, απ' όσο έχω μπορέσει να διαπιστώσω, δεν γίνεται λόγος στην Ελλάδα, είτε λόγω άγνοιας, είτε και λόγω συστολής και ταμπού, λόγω της ανατομικής φύσης του ζητήματος.

Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι η βιβλιογραφική επισκόπηση για το θέμα της χρήσης της στήριξης στο τραγούδι από την Bartoskova (2019). Η Bartoskova αναφέρεται αρχικά σε ζητήματα ανατομίας καθώς και στην σύνδεση που υπάρχει ανάμεσα στη λειτουργία του περινέου και την λειτουργία άλλων οργάνων του ανθρωπίνου σώματος, και αυτό όσον αφορά σε διάφορες καθολικές λειτουργίες του οργανισμού. Διαπιστώνει με προβληματισμό ότι οι περισσότερες έρευνες κινούνται σε καθαρά ιατρική βάση, χωρίς να εξετάζουν, με μια διεπιστημονική ή/και διαθεματική ματιά, τις πρακτικές εφαρμογές των τεχνικών στήριξης. Διαπιστώνει, επίσης, ότι οι περισσότερες από τις εργασίες αυτές είναι πρόσφατες, γεγονός που συμπίπτει χρονικά με την στροφή του ενδιαφέροντος της επιστημονικής κοινότητας προς τα ζητήματα αυτά, σε συνδυασμό με την «απενοχοποίηση» των συγκεκριμένων λειτουργιών του ανθρωπίνου σώματος.

Ο συσχετισμός ανάμεσα στην κίνηση του διαφράγματος και του περινέου στην περίπτωση της αναπνοής και του βήχα εξετάζεται σε συλλογικό άρθρο (Talasz, Kremser, Kofler, Kalchschmid, Lechleitner, & Rudisch, 2010). Η πρακτική αξιοποίηση του ελέγχου του περινέου, τέλος, στην περίπτωση αθλητών του ποδοσφαίρου εξετάζεται σε άλλο πρόσφατο συλλογικό άρθρο (Vijayamurugan, Mohamad, Naresh, Rabiou, & Ahmad 2021).

Η περίπτωση ενός λυρικού τραγουδιστή, με όρους διαχείρισης των πόρων του σώματός του, δεν διαφέρει, τελικά, και πολύ από την περίπτωση ενός επαγγελματία αθλητή. Αυτό μπόρεσα να το διαπιστώσω μέσα από την μαθητεία μου στη Γαλλία, όπου είχα την ευκαιρία να διδαχθώ, τόσο σε θεωρητικό επίπεδο, όσο και σε πρακτική βάση τον ρόλο της ανατομίας τόσο στο ζήτημα της διαφραγματικής αναπνοής, όσο και στον ρόλο της στήριξης στο λυρικό τραγούδι.

Όσο προχωρούσα στην προσωπική μου διαδρομή, τόσο κατανοούσα σε βάθος τους τρεις αυτούς εμβληματικούς κόμβους. Σε αντίθεση με την «εξωτερική» και «εμπειρική» αντίληψη που είχα κατά τα πρώτα μου μαθητικά χρόνια, κατά την μαθητεία μου στη Γαλλία άρχισα να συνειδητοποιώ την «σωματοποίηση» του τραγουδιού και των ιδιαίτερων τεχνικών που σχετίζονται με αυτό ως ένα «όλον», το οποίο υπακούει στους νόμους της ανατομίας. Πρόκειται για μια «σωματοποιημένη γνώση», καρπό μιας «διαγώνιας», ολιστικής προσέγγισης, η οποία ακολουθείται έντονα τα τελευταία χρόνια και από ειδικούς εκπαιδευτές-θεραπευτές (Johnson 2011).

Αυτή η όψιμη γνώση ήταν συγχρόνως ο μηχανισμός που μου επέτρεψε να συνειδητοποιήσω μια πλειάδα από παθογένειες και τρωτά σημεία του μουσικού εκπαιδευτικού συστήματος μέσα στο οποίο γαλουχήθηκα από μικρή ηλικία. Η αναζήτηση των βασικών γνώσεων, όπως διατυπώθηκαν στην χρυσή εποχή της τυποποίησης της διδασκαλίας του λυρικού τραγουδιού, ήταν αρκετή για να αναδειχθεί πόσο το στοιχειώδες αυτό μεθοδολογικό κεφάλαιο δεν είναι ορατό στον τρόπο με τον οποίο το ελληνικό εκπαιδευτικό σύστημα διαμορφώνει σήμερα τον λυρικό τραγουδιστή.

Μέθοδοι του 19ου αιώνα

Στις επόμενες παραγράφους, περιγράφονται τα περιεχόμενα έξι επιλεγμένων μεθόδων του 19ου αιώνα, οι οποίες απηχούν την μεγάλη ανάπτυξη που γνώρισε την εποχή αυτή η οργανωμένη διαχείριση της ερμηνείας του λυρικού τραγουδιού και η παιδαγωγική της θωράκιση. Τα περιεχόμενα αυτά εννοούνται ως δίπτυχα: το πρώτο μέρος τους αφορά τα βασικά στοιχεία τεχνικής, με την απαραίτητη ορολογία, ενώ το δεύτερο επικεντρώνεται σε ασκήσεις, είτε επί τούτου διαμορφωμένες από τον συγγραφέα, είτε επιλεγμένες από το ευρύτερο οπερατικό ρεπερτόριο. Τα «δίπτυχα» αυτά δεν είναι ισοβαρή σε όλα τα εγχειρίδια που παρουσιάζονται εδώ, αφού άλλα δίνουν περισσότερη βαρύτητα στο πρώτο μέρος και άλλα αντίθετα στο δεύτερο.

Στην πραγματικότητα, πολλές μέθοδοι τραγουδιού του 19ου αιώνα είναι απλώς ανθολόγια ασκήσεων. Αυτή είναι η περίπτωση ενός από τα πιο πρώιμα έργα του είδους, που ανήκει στον συνθέτη Girolamo Crescentini (1762-1846) και είδε το φως της δημοσιότητας το 1833, με τίτλο *Dernières Leçons de chant du célèbre Crescentini composées pour les voix de mezzo-soprano ou de contralto*. Την ίδια πρακτική ακολουθεί όμως 20 χρόνια αργότερα και ο επίσης συνθέτης Louis Jansenne (1809-1890), εκδίδοντας το *Exercices de chant et vocalises*. Ένας χαρισματικός Ιταλός τενόρος που δραστηριοποιείται στο Παρίσι, ο Giulio Marco Bordogni (1789-1856), όντας καθηγητής στο Conservatoire de musique de Paris, συστηματοποιεί φωνητικές ασκήσεις (vocalises) σε μια ακολουθία 12 τόμων, που κυκλοφορούν μέχρι τον θάνατό του και που αφήνουν εποχή στην ιστορία της εκπαίδευσης των λυρικών τραγουδιστών. Καθηγητής στο Conservatoire de musique de Paris είναι και ο βαρύτονος Romain Bussine (1830-1899), που δημοσιεύει τις δικές του *Exercices mélodiques de chant* σε δύο τόμους το 1863. Αναφέρουμε τέλος ενδεικτικά και την μέθοδο (*Méthode de chant*) της λυρικής τραγουδίστριας Rosine Laborde (1824-1907), που δημοσιεύτηκε το 1899, όταν η συγγραφέας του είχε αποσυρθεί από την σκηνή για να αφιερωθεί στην διδασκαλία.

Αν οι «ανθολογίες ασκήσεων» αυτές είναι πολύ δημοφιλείς στην εποχή τους, ακόμα πιο δημοφιλής φαίνεται πως είναι η τακτική της διαχείρισης των φωνητικών δεξιοτήτων μέσα από ένα πιο συστηματικό πνεύμα, που απηχεί την μεγάλη απήχηση που έχει την περίοδο αυτή ο θετικισμός των επιστημών, στις οποίες επενδύουν με δύναμη όλες οι κοινωνικές δυνάμεις. Έτσι, φαίνεται ότι τα τάλαντο και η εμπειρία, που αποτελούν

αδιαμφισβήτητο «κεφάλαιο» για την καριέρα ενός λυρικού τραγουδιστή, έχουν πλέον ανάγκη να πλαισιωθούν όχι μόνο από μια στιβαρή εμπέδωση της μουσικής θεωρίας, αλλά και από μια βαθιά κατανόηση του σώματος ως οργάνου παραγωγής ήχων και μια συστηματοποίηση των μέσων που μπορούν να βελτιστοποιήσουν την παραγωγή αυτή.

Τα εγχειρίδια που παρουσιάζονται στην παρούσα εργασία με χρονολογική σειρά, επελέγησαν ακριβώς για τον ενδιαφέροντα τρόπο με τον οποίο επιχειρούν όχι μόνο να συστηματοποιήσουν τους κανόνες της τέχνης του λυρικού τραγουδιστή, αλλά να τους προσδώσουν και μια βαρύτητα επιστημονική. Προσπαθούν δηλαδή, όπως θα δούμε αμέσως μετά, να εξαντικειμενικεύσουν τα δεδομένα της καλλιτεχνικής εμπειρίας και να διευρύνουν τις εκφραστικές δυνατότητες των τραγουδιστών μέσα από κατανόηση των μηχανισμών λειτουργίας της φωνής.

Elwart, Damour & Burnett (1838)

Études élémentaires de la musique depuis ses premières notions jusqu'à celles de la composition, divisées en trois parties: connaissances préliminaires, méthode de chant, méthode d'harmonie.

Ο κύριος συγγραφέας της συγκεκριμένης μεθόδου, ο Antoine Elwart (1808-1877) ήταν Γάλλος συνθέτης, αλλά και θεωρητικός και ιστορικός της μουσικής, που το 1834 βραβεύτηκε με το Grand prix de Rome. Υπήρξε καθηγητής αρμονίας στο Conservatoire de musique de Paris και συνέγραψε πληθώρα εγχειριδίων, που απευθύνονταν κατά προτεραιότητα στους μαθητές του, αλλά επηρέασαν ευρύτερα την γαλλική ωδειακή εκπαίδευση.

A. Βασικά στοιχεία τεχνικής

Εκφώνηση (Vocalisation)

Στο εγχειρίδιο του Elwart μας δίνονται κάποιες βασικές τεχνικές, που αφορούν στο τραγούδι. Ξεκινάει με την vocalisation δηλαδή τον τρόπο εκφώνησης. Μας λέει πως η εκφώνηση είναι ο τρόπος να μάθουμε να προφέρουμε καλά, να τοποθετούμε σωστά τους ήχους, να τους ενισχύουμε ή να τους μειώνουμε καθώς και να τους δίνουμε με ακρίβεια υποστηρίζοντάς τους. Εξηγεί πώς η φωνή μπορεί να περνάει με ευκολία από όλα τα διαστήματα, τις κλίμακες και τα στολίδια, που χρησιμοποιούνται σε όλα τα είδη της μουσικής. Δίνει ένα παράδειγμα, το οποίο ζητά να τραγουδηθεί σε πρώτο επίπεδο απλώς χρησιμοποιώντας το φωνήεν «α».

Περιοχές (Registres des voix)

Στο δεύτερο μέρος του εγχειριδίου ο Elwart οριοθετεί τα τρία registri της φωνής. Το πρώτο είναι το θωρακικό, το δεύτερο το μεσαίο και τέλος το κεφαλικό. Οι ήχοι των δύο πρώτων σχηματίζονται στον λάρυγγα και το τελευταίο στους μετωπιαίους κόλπους.

Εκφορά (Émission de la voix)

Στο εγχειρίδιο του Elwart γίνεται σαφές ότι στόχος της φωνητικής μετάδοσης πρέπει να είναι ο καθαρός, ξεκάθαρος και ήρεμος τρόπος, με τον οποίο ο τραγουδιστής κάνει να ακούγεται οποιοσδήποτε ήχος της μουσικής κλίμακας. Για να επιτευχθεί η σωστή τοποθέτηση είναι απαραίτητη η μελέτη διαφορετικών ήχων.

Συνεχής ήχος (Son filé)

Ο Elwart αναφέρεται στον συνεχή ήχο, ο οποίος ξεκινάει πολύ απαλά, αυξάνεται στη μέση και τελειώνει όσο απαλά ξεκίνησε. Το σχήμα αυτό ονομάζεται *crescendo - decrescendo*.

Διακεκομμένος ήχος (Son coupé)

Αντίθετα, ο διακεκομμένος ήχος προκύπτει όταν εκτελείται μία νότα μικρής αξίας, την οποία ακολουθεί μια μικρή παύση.

Βιμπράτο (Vibration de la voix)

Ο Elwart αναφέρεται στη δόνηση της φωνής την οποία ορίζει ως την πράξη του να παράγεις δυνατά έναν ήχο και να τραγουδάς τον επόμενο ήχο πολύ απαλά.

Αναπνοή (Respiration)

Ιδιαίτερη αναφορά γίνεται στην ανάσα. Ο Elwart τονίζει πως πρέπει να νιώθουμε πως η στιγμή που πρέπει να πάρουμε ανάσα δεν είναι ασήμαντη και να γνωρίζουμε πώς να αδράξουμε την σωστή στιγμή για να την πάρουμε. Στην αρχή ο τραγουδιστής μπορεί να τραγουδήσει ελάχιστες νότες με μία ανάσα αλλά με την συνεχή εξάσκηση μπορεί να τραγουδήσει ολόκληρες φράσεις.

Προφορά (Accent)

Για τον Elwart, προφορά είναι ο βαθμός δύναμης ή αδυναμίας που πρέπει να δώσει ένας τραγουδιστής σε ορισμένες νότες, κατά προτίμηση από άλλες νότες μέσα στην ίδια μουσική φράση.

Μουσική έκφραση (Expression musicale)

Στο εγχειρίδιο του Elwart υπογραμμίζεται ιδιαίτερα το ζήτημα της μουσικής έκφρασης. Ο συγγραφέας θυμίζει ότι το τραγούδι είναι πάνω απ' όλα λόγος, και ότι πρέπει να έχει όλες τις αποχρώσεις, που απαιτούνται σύμφωνα με τον χαρακτήρα του, ώστε να είναι σε θέση ο τραγουδιστής να ανταποκριθεί στις επιθυμίες και τις απαιτήσεις του συνθέτη.

Καλλωπισμοί (Ornements du chant)

Τα διακοσμητικά στολίδια του τραγουδιού που απαριθμεί ο Elwart είναι η επέρειση ή αποτζιατούρα (appoggiatura), το πορταμέντο (portamento, port de voix), το τρίγοργο ή γκρουπέττο (gruppetto) και τα διανθίσματα (fioritures): τρίλια (trille), δίγοργο ή μορντάν (mordente, mordant), roulade, χρωματικές κλίμακες (gammes chromatiques), κορώνα (corona, point d'orgue).

B. Ασκήσεις

Οι ασκήσεις που εμπεριέχονται στο εγχειρίδιο του Elwart είναι περισσότερο ασκήσεις σολφέζ και θεωρίας. Στο πρώτο κεφάλαιο είναι αρκετά εύκολες για κάποιον, που είναι γνώστης της θεωρίας και του σολφέζ της Δυτικής μουσικής. Μπορούν να θεωρηθούν βατές ακόμα και για κάποιον που ξεκινάει το τραγούδι τώρα. Δίνονται παραδείγματα ασκήσεων, για το πώς ονομάζονται οι νότες καθώς και οι χρονικές αξίες αυτών. Όσο προχωράμε τη μελέτη του εγχειριδίου διαπιστώνουμε, πως γίνονται πιο σύνθετες και περίπλοκες, δηλαδή αυξάνεται σταδιακά ο βαθμός δυσκολίας. Οι πρώτες ασκήσεις έχουν εύκολο tempo, ξεκινάει δηλαδή με ασκήσεις με τον ρυθμό των 2/4 και καταλήγει με ρυθμό 6/8. Παρόλα αυτά παραμένουν βατές για κάποιον, ο οποίος έχει εμπεδώσει τις αρχικές ασκήσεις θεωρίας και σολφέζ. Δίνονται μικρά αποσπάσματα μελωδιών, όπως αυτο του Mayerbeer, με το έργο Robert le Diable, του Boieldieu, με το έργο Chaperon rouge και στο τελευταίο κεφάλαιο ένα απόσπασμα από το Stabat Mater του Palestrina για τρεις φωνές, το οποίο είναι θρησκευτικού χαρακτήρα.

Ασκήσεις αναπνοής

Στο εγχειρίδιο δεν δίνονται ασκήσεις αναπνοής. Η ανάλυση γίνεται θεωρητικώς χωρίς παραδείγματα.

Ασκήσεις διαστημάτων

Στο δεύτερο κεφάλαιο του εγχειριδίου βρίσκουμε ασκήσεις διαστημάτων από τη σελίδα 182 έως και τη σελίδα 191.

Ασκήσεις για appoggiatura, gruppetto, trille, point d'orgue

Στο πρώτο κεφάλαιο του εγχειριδίου βρίσκουμε ασκήσεις που αφορούν στα στολίδια του τραγουδιού στη σελίδα 137.

Ασκήσεις σε διατονικές και χρωματικές κλίμακες

Στο δεύτερο κεφάλαιο του εγχειριδίου βρίσκουμε ασκήσεις σε διατονικές κλίμακες από τη σελίδα 173 έως και την 184.

Ασκήσεις προφοράς

Στο δεύτερο κεφάλαιο βρίσκουμε ασκήσεις προφοράς στο λυρικό τραγούδι με ασκήσεις περισσότερο θρησκευτικού χαρακτήρα καθώς και δραματικού από τη σελίδα 287 έως και 379.

Γενικά, το εγχειρίδιο του Elwart είναι πιο ελλιπές σε σχέση με τα μεταγενέστερα όσον αφορά τα μουσικά παραδείγματα. Χρησιμοποιεί ασκήσεις μουσικής θεωρίας και σολφέζ και μάλιστα με εκτενείς θεωρητικές αναλύσεις, που προορίζονται για την καλύτερη μουσικολογική κατανόηση εν όψει της ερμηνείας. Τα μουσικά παραδείγματα όμως περιορίζονται σε τέτοιες ασκήσεις και δεν αντλούν από έργα του πραγματικού λυρικού ρεπερτορίου.

Duprez (1846). *L'Art du chant*.

Ο Gilbert Duprez (1806-1896) είναι ένας μεγάλος τενόρος του 19^{ου} αιώνα. Είναι διάσημος επειδή ήταν ο πρώτος τραγουδιστής που, ερμηνεύοντας τον Γουλιέλμο Τέλλο του Gioachino Rossini στην ιταλική πόλη Lucca το 1831, απέδωσε το κόντρα-ντο με θωρακική φωνή και όχι με κεφαλική, όπως συνηθίζονταν ως τότε.

Πιθανώς λόγω των εξαιρετικών του αυτών επιδόσεων έφθειρε γρήγορα την φωνή του, με αποτέλεσμα να αποσυρθεί από την σκηνή πολύ νωρίς, σε ηλικία 43 ετών. Ωστόσο συνέχισε να δραστηριοποιείται ως θεωρητικός της μουσικής και δραματουργός μέχρι τα βαθιά του γεράματα (Bloch 2007).

A. Βασικά στοιχεία τεχνικής

Εκφώνηση (Vocalisation)

Στο εγχειρίδιο του ο Duprez εξηγεί πως η εκφώνηση έχει πολλούς σκοπούς: να αναπτύξει τη φωνή και να την κάνει ευέλικτη για όλες τις φωνητικές απαιτήσεις και να μάθει να ερμηνεύει τη μουσική χωρίς τη βοήθεια των λέξεων, αλλά μέσα από φράσεις, προφορές και στυλ. Όπως και το εγχειρίδιο του Elwart, δίνει παράδειγμα πώς να προφέρουμε το φωνήεν *άλφα*, σαν να λέμε την γαλλική λέξη *âme*. Γενικά, τα δυο εγχειρίδια συμφωνούν σε ό,τι αφορά το ζητούμενο της εκφώνησης των ήχων.

Περιοχές (Registres des voix)

Το εγχειρίδιο του Duprez, παρόλο που δεν αναφέρει τη λέξη «ρετζίζιστρο» ασχολείται με την περιοχή των φωνών, ξεκινώντας από τη φωνή της *soprano*. Επίσης αναφέρεται στα εξής στοιχεία:

timbre de poitrine: Είναι η διακριτή χροιά της θωρακικής φωνής, που είναι διαφορετική από την «γεμάτη» φωνή του διαφράγματος και από την «κρύα» κεφαλική φωνή.

mixte faible: Είναι η λεπτή χροιά στο ενδιάμεσο της θωρακικής και της κεφαλικής φωνής.

fausset éclatant: Είναι η λαμπερή κεφαλική φωνή.

Εκφορά (Émission de la voix)

Ο Duprez τονίζει πως η σωστή φωνητική μετάδοση με ποιότητα είναι από τα πιο βασικά μαθήματα. Αναφέρει πως ο ήχος πρέπει να είναι καθαρός, γεμάτος και μαλακός, και όλα να περιστρέφονται γύρω από την πληρότητα της φωνής. Ακολουθεί επομένως την ίδια γραμμή με τον Elwart.

Συνεχής ήχος (Son filé)

Σε σχέση με τον Elwart, ο Duprez δεν κάνει εκτενή αναφορά στο συγκεκριμένο ζήτημα, που εξηγείται μόλις σε τρεις γραμμές, όμως δίνει μελωδικό παράδειγμα.

Διακεκομμένος ήχος (Son coupé)

Ο Duprez δεν κάνει καμία νύξη σχετικά με αυτό.

Βιμπράτο (Vibration de la voix)

Ο Duprez δεν αναλύει την έννοια του vibrato, το ζητάει όμως σαν άσκηση στη σελίδα 56.

Αναπνοή (Respiration)

Ο Duprez αναφέρει πως η αναπνοή πρέπει να ολοκληρώνεται αβίαστα, χωρίς να ακούγεται ο ήχος της εισπνοής, ώστε οι πνεύμονες να γεμίσουν αέρα σε όλη την έκτασή τους, και ο αέρας αυτός να κατανεμηθεί με σωστό τρόπο σε όλη τη μουσική φράση. Σημειώνει μάλιστα πάνω στις μελωδικές ασκήσεις με σταυρό τις ανάσες, ώστε να κατευθύνει σωστά τον τραγουδιστή.

Προφορά (Accent)

Στο εγχειρίδιό του ο Duprez επικεντρώνεται στην σωστή προφορά των λυρικών τραγουδιστών. Αναφέρει πως ο τρόπος εκφοράς των λέξεων πρέπει να είναι καθαρός και να μη διαφέρει από τον τρόπο, με τον οποίο μιλάμε στην καθημερινότητά μας. Αφιερώνει ένα μέρος, εξηγώντας την εκφορά των γαλλικών φωνηέντων και δίνει παράδειγμα πάνω σε μια μελωδία. Επίσης αναφέρεται στο ρετσιτατίβο, το οποίο πρέπει να είναι ξεκάθαρο, συγκεκριμένο και ευθύ. Έπειτα εξηγεί πως η μελωδία πρέπει να χαρακτηρίζεται από απλότητα και να γίνεται με φυσικό τρόπο, χωρίς πίεση. Στη συνέχεια επιλέγει μουσικά κομμάτια από γνωστούς συνθέτες και ζητάει την απόδοση αυτών σύμφωνα με όσα έχει εξηγήσει προηγουμένως, κάνοντας ανακεφαλαίωση.

Μουσική έκφραση (Expression musicale)

Ο τρόπος έκφρασης δεν είναι αντικείμενο κάποιας διακριτής ενότητας στο εγχειρίδιο του Duprez. Το μόνο που παρατηρούμε είναι τρεις ασκήσεις σε andantino, allegro agitato και allegro moderato. Οπότε δεν μπαίνει σε λεπτομέρειες, απλά προτείνει κομμάτια που προσφέρουν μια ποικιλία από διαφορετικά ύφη.

Καλλωπισμοί (Ornaments du chant)

Στο εγχειρίδιο του Duprez, η αναφορά στους καλλωπισμούς είναι μάλλον επιγραμματική, δίνει όμως παραδείγματα σε παρτιτούρα. Σημειώνει τους ακόλουθους:

- την επέρειση ή αποτζιατούρα (arroggiatura), ως μια μικρή νότα, η οποία τοποθετείται μπροστά από μια άλλη νότα και παίρνει ένα μέρος της δύναμής της
- το τρίγοργο ή γκρουπέττο (groupetto), το οποίο είναι μια μικρή ομάδα τεσσάρων νοτών
- την τρίλια (trille), για την οποία επισημαίνει ότι μπορεί να είναι ένα δώρο της φύσης, αλλά μπορεί και να διδαχτεί
- την κορώνα (corona, point d'orgue), ως απλή αναφορά.
- τις χρωματικές και διατονικές σκάλες, για τις οποίες δεν κάνει εκτενή ανάλυση, αλλά δίνει πληθώρα ασκήσεων.

B. Ασκήσεις

Οι ασκήσεις στο εγχειρίδιο του Duprez είναι για όλες τις φωνές. Για τις σοπράνο και τους τενόρους είναι γραμμένες στον τόνο τους, ενώ για τις υπόλοιπες φωνές προτείνει τρανσπόρτο.

Ξεκινάει με πολύ απλές ασκήσεις σε κλίμακα ντο ματζόρε, ώστε ο νέος μαθητής να μάθει τις νότες, καθώς και τη θέση τους στο πεντάγραμμο. Το πιάνο παίζει τη βασική συγχορδία κάτω από κάθε νότα της μελωδίας, έτσι ώστε ο τραγουδιστής να κουρδιστεί σωστά και να εξοικειωθεί στο να ακούει την αρμονία.

Οι επόμενες ασκήσεις γίνονται λίγο πιο περίπλοκες για κάποιον που μόλις ξεκινάει το τραγούδι. Το πιάνο παίζει τη συγχορδία ντο μείζονα και ο μαθητής πρέπει να τραγουδήσει τη νότα σολ, δηλαδή την πέμπτη νότα της συγχορδίας. Ο Duprez, για να βοηθήσει τον τραγουδιστή στις ανάσες, τοποθετεί έναν σταυρό ανά μέτρο. Στην αρχή βάζει ανάσες ανά

νότα δύο χρόνων (μισό) κι έπειτα δίνει πιο πολύπλοκες ασκήσεις αναπνοής, ώστε να τραγουδηθεί μια μεγάλη φράση, με μεγαλύτερη διάρκεια. Προτείνει επίσης πιο δεμένες φράσεις με μια ανάσα.

Το δεύτερο μάθημα αφιερώνεται στα διαστήματα. Αρχίζει με ασκήσεις διαστημάτων δευτέρας (ντο-ρε) με τη συνοδεία του πιάνου. Χρησιμοποιεί αυτόν τον τρόπο διδασκαλίας και εκμάθησης τραγουδιού σε όλα τα διαστήματα. Στο διάστημα τρίτης δίνει ένα παράδειγμα σε *Andante religioso*, δηλαδή θρησκευτικού χαρακτήρα. Σταδιακά αυξάνει τις δυσκολίες και τις απαιτήσεις των ασκήσεων, πράγμα το οποίο φαίνεται και στον ρυθμό. Ξεκινάει με *tempo 2/4* και πηγαίνει στο *tempo* των $6/8$, ενώ το ύφος της άσκησης είναι *Allegretto*. Έπειτα αναφέρει το *crescendo - decrescendo* και εξηγεί τους χρωματισμούς *piano*, *mezzo forte* και *forte*. Στο μάθημα διαστημάτων εβδόμης δίνει ένα παράδειγμα στα $12/8$, το οποίο έχει αντλήσει από υλικό διδασκαλίας ενός παλιού ιταλικού σχολείου.

Συνεχίζει με ασκήσεις για *arroggiatura*, χρησιμοποιώντας παραδείγματα με διάφορα διαστήματα, ώστε να επιτυγχάνεται ανακεφαλαίωση και εξάσκηση του μαθητή σε ό,τι έχει μάθει μέχρι το σημείο αυτό. Δίνει επίσης ένα παράδειγμα σε ύφος *Andante simplice*. Οι ασκήσεις γίνονται ακόμα πιο σύνθετες, χρησιμοποιώντας νότες με όγδοα και δέκατα έκτα σε γρήγορο *tempo*.

Ακολουθούν ασκήσεις για *gruppetto*, τρίλιες και κορώνα, δίνοντας πολλά παραδείγματα για εξάσκηση. Έπειτα δίνει κάποιες ασκήσεις έκφρασης σε *Allegro agitato* και κάνει ανακεφαλαίωση των όσων έχουν διδαχτεί μέχρι τώρα.

Στο δεύτερο κεφάλαιο του εγχειριδίου δίνονται πολλές ασκήσεις για την ευελιξία της φωνής στα $4/4$, με ασκήσεις δεκάτων έκτων, τριολέ, αρπέζ, όπως επίσης χρωματικές και διατονικές κλίμακες.

Όλες οι παραπάνω ασκήσεις, που παραθέτει στο εγχειρίδιό του ο Duprez, είναι πρωτότυπες και λογικά οργανωμένες, διότι ξεκινάει από τα βασικά και σταδιακά αυξάνει το βαθμό δυσκολίας.

Στο τρίτο και τελευταίο κεφάλαιο αναλύει το πόσο σημαντική είναι η σωστή προφορά για τον τραγουδιστή. Για την εμπέδωση του υλικού και την σύνδεση με τις πραγματικές ερμηνευτικές ανάγκες, δανείζεται τα ακόλουθα αποσπάσματα γνωστών συνθετών:

J. B. LULLI	ATYS, 1674, σε Andante non troppo, για τη φωνή της soprano
	ARMIDE, 1686, σε Andante, για τη φωνή της soprano
	ROLANDO, 1685, σε style pathetique, για τη φωνή του tenoro
RAMEAU	HIPPOLYTE ET ARICIE, 1733, σε Allegretto, για τη φωνή της soprano
	DARDANUS, 1739, σε Andante, για τη φωνή της soprano
	CASTOR ET POLUX, 1737, σε Largo, για τη φωνή της soprano
PORPORA	IL SOGNO, 1735, σε Andantino, για τη φωνή της soprano ή του tenoro
MONSIGNY	LE DESERTEUR, 1769, σε Andante, για τη φωνή της soprano
GRETRY	ZEMIRE ET AZOR, 1771, σε Larghetto, για τη φωνή του tenoro
GLUCK	IPHIGENIE EN AULIDE, 1774, σε Moderato maestoso, για τη φωνή του basse
	ARMIDE, 1777, σε Allegretto, για τη φωνή της soprano
	D'ORFEO, 1764, σε Andante espresivo , για τη φωνή του tenoro
PUCCINI	DIDON, 1785, σε Andante sostenuto, για τη φωνή της soprano
SACCHINI	OEDIPE, 1785, σε Maestoso, για τη φωνή του basse
	RENAUD, 1783, σε Largo assai, για τη φωνή της soprano
PAISIELLO	NINA PAZZA PER AMORE, 1786, σε Andante con moto, για τη φωνή της soprano
MOZART	DON JUAN, 1787, σε style gracieux et fleuri, για τη φωνή του tenoro
CIMAROSA	MARIAGE SECRET, 1791, σε Andante sostenuto, για τη φωνή του tenoro
MEHUL	DE STRATONICE, 1792, σε Andantino, για τη φωνή του tenoro
CHERUBINI	ELIZA, 1794, σε Larghetto, για τη φωνή του tenoro
BERTON	MONTANO ET STEPHANIE, 1779, σε Andante non troppo, για τη φωνή της soprano
DALAYRAC	GULISTAN, 1805, σε Andantino, για τη φωνή του tenoro
SPONTINI	LA VESTALE, 1807, σε Largo, για τη φωνή της soprano
NICOLO	JEANNOT ET COLIN, 1814, σε Adagio, για τη φωνή της soprano
BOIELDIEU	LA FETE DU VILLAGE VOISIN, 1816, σε Affetuoso, για τη φωνή του tenoro

Η αποδελτίωση των ασκήσεων όσον αφορά τα βασικά στοιχεία της διδασκόμενης τεχνικής έχει ως ακολούθως:

Ασκήσεις αναπνοής

Στο εγχειρίδιο δίνονται ασκήσεις αναπνοής. Η ανάλυση γίνεται θεωρητικώς και συνοδεύεται με παραδείγματα. Συγκεκριμένα ο Duprez χρησιμοποιεί τον σταυρό για να συμβολίσει το πού πρέπει να πάρει ο τραγουδιστής την ανάσα.

Ασκήσεις αναπνοής βρίσκουμε στη σελίδα 6.

Ασκήσεις διαστημάτων

Στο δεύτερο κεφάλαιο του εγχειριδίου βρίσκουμε ασκήσεις διαστημάτων από τη σελίδα 182 έως και τη σελίδα 191.

Ασκήσεις για appoggiatura, gruppetto, trille, point d'orgue

Στο πρώτο κεφάλαιο του εγχειριδίου βρίσκουμε ασκήσεις που αφορούν στα στολίδια του τραγουδιού στη σελίδα 137.

Ασκήσεις σε διατονικές και χρωματικές κλίμακες

Στο δεύτερο κεφάλαιο του εγχειριδίου βρίσκουμε ασκήσεις σε διατονικές κλίμακες από τη σελίδα 173 έως και την 184.

Ασκήσεις προφοράς

Στο δεύτερο κεφάλαιο βρίσκουμε ασκήσεις προφοράς στο λυρικό τραγούδι με ασκήσεις περισσότερο θρησκευτικού χαρακτήρα καθώς και δραματικού από τη σελίδα 287 έως και 379.

Γενικά, το εγχειρίδιο του Duprez χρησιμοποιεί ασκήσεις μουσικής θεωρίας και σολφέζ, οι οποίες όμως δεν συνοδεύονται από ιδιαίτερη θεωρητική ανάλυση. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα το εγχειρίδιο να μην μπορεί να χρησιμοποιηθεί χωρίς την εποπτεία καθηγητή μουσικής ή τραγουδιού.

Αυτό που εντυπωσιάζει είναι ότι δεν γίνεται αναφορά σε ένα βασικό τεχνικό ζήτημα, δηλαδή στο πώς πρέπει ένας τραγουδιστής να παίρνει ανάσα. Μοιάζει να λείπει από τις γνώσεις του συγγραφέα η περιγραφή της διαφραγματικής αναπνοής και η εν γένει κατανόηση του μηχανισμού πίσω από την φωνητική παραγωγή της μουσικής. Δεν αποκλείεται όμως απλώς να υποτιμάται αυτό το μέρος της εκμάθησης που μοιάζει

περισσότερο τεχνικό ή θεωρητικό, προκειμένου να πριμοδοτηθεί η σκηνική πράξη, δηλαδή η εμπειρική γνώση. Αυτή η ερμηνεία φαίνεται να επιβεβαιώνεται και από το μεγάλο βάρος το οποίο δίνεται στα μουσικά παραδείγματα που προέρχονται από όπερες γνωστών συνθετών.

Τα παραδείγματα αυτά εμφανίζουν μεγάλη έκταση, χρονικά και στιλιστικά, και στηρίζονται στην ανθολόγηση του έργου ενός αξιοσημείωτου αριθμού συνθετών, συνολικά δεκαοκτώ. Φυσικά, το μεγαλύτερο μέρος των παραδειγμάτων προέρχεται από τον 18^ο αιώνα και μόνο τέσσερα από αυτά ανήκουν στον 19^ο. Δηλαδή ο Duprez αποφεύγει να σταχυολογήσει τους συγχρόνους του συνθέτες και καταφεύγει σε ένα πιο δόκιμο και καταξιωμένο ρεπερτόριο, που προέρχεται κυρίως από το μπαρόκ.

Garcia (1847). *Traité complet de l'Art du chant en deux parties*.

Ο Manuel Garcia ο νεότερος (1805-1906) είναι απόγονος μιας μεγάλης ισπανικής οικογένειας που υπηρέτησε με πάθος τον χώρο της όπερας. Ο πατέρας του, Manuel Garcia ο πρεσβύτερος (1775-1832), ήταν λυρικός τραγουδιστής, συνθέτης και μαέστρος. Διακεκριμένη μουσική καριέρα είχαν επίσης και οι αδελφές του, Maria Felicia (γνωστή ως Malibran) και Pauline Garcia-Viardot.

Ο Garcia είναι επιτυχημένος βαρύτονος και συνθέτης, όμως πολύ νωρίς στρέφεται στην διδασκαλία και στην έρευνα, επινοώντας μάλιστα την πρώτη μορφή λαρυγγοσκόπιου. Η τεχνική του έχει τη βάση της στην μελέτη της ανατομίας και της φυσιολογίας, που του απέφερε τον τίτλο του επίτιμου διδάκτορα της ιατρικής επιστήμης του Πανεπιστημίου του Königsberg το 1862.

Από τους συγγραφείς εγχειριδίων που εξετάζονται εδώ, είναι ο μόνος που δραστηριοποιείται κυρίως σε βρετανικό έδαφος (Royal Academy of Music), αν και έχει ένα σχετικά σύντομο πέρασμα και από το Conservatoire de Musique de Paris.

A. Βασικά στοιχεία τεχνικής

Εκφώνηση (Vocalisation)

Σύμφωνα με τον συγγραφέα, vocaliser (που εμείς αποδίδουμε ως «εκφωνώ») σημαίνει «τραγουδώ τα φωνήεντα», προτιμά λοιπόν αντί για vocalisation να χρησιμοποιεί την λέξη agilité (=ευκινησία, επιδεξιότητα) προκειμένου να περιγράψει ακριβέστερα τα σχετικά με την εκφώνηση. Μάλιστα εμβαθύνει στο λεξιλόγιο ως ακολούθως:

port de voix: να οδηγείς τη φωνή από τον έναν ήχο στον άλλο, περνώντας από όλους τους πιθανούς ενδιάμεσους ήχους

vocalisation portée: μια ακολουθία ήχων, που συνδέονται με όλα τα περάσματα της φωνής

vocalisation liée είναι η σύνδεση του ήχου: ο τραγουδιστής περνά από τον έναν φθόγγο στον άλλον με καθαρό, ξαφνικό και αυθόρμητο τρόπο, χωρίς να διακόπτεται η φωνή

vocalisation marquée ο τραγουδιστής αποδίδει όλους τους διακριτούς φθόγγους εκτοξευοντάς τους, στηρίζοντας τον καθένα ξεχωριστά, χωρίς να τους εγκαταλείπει

vocalisation riquée η φωνή εκφέρει τους ήχους μεμονωμένα, με μια γλωττίδα

vocalisation aspirée δεν αναλύεται θεωρητικώς, αλλά δίνονται κάποια μικρά παραδείγματα.

Περιοχές (Registres des voix)

Ο Garcia αναφέρει τρία registres φωνής για άντρες και γυναίκες: voix de poitrine, fausset και voix de tête.

Εκφορά (Émission de la voix)

Για τον Garcia, ο καθηγητής έχει την ευθύνη να διαμορφώσει τον ήχο, με βάση το ταλέντο του μαθητή. Η ποιότητα της φωνής είναι φυσικά το πολυτιμότερο στοιχείο του τραγουδιού. Θεωρεί όμως ότι όλες οι ακαλλιέργητες φωνές, χωρίς εξαίρεση, έχουν κάποια ελαττώματα, οπότε έργο του καθηγητή είναι να εξαφανίσει όλα τα φυσικά σφάλματα του μαθητή και να αποτρέψει τις κακές συνήθειες, ώστε να επιτύχει τον υψηλότερο επιθυμητό ήχο.

Συνεχής ήχος (Son filé)

Ο Garcia διευκρινίζει ότι οι συνεχείς ήχοι αρχίζουν ως pianissimo και σταδιακά λαμβάνουν μια αυξανόμενη δύναμη μέχρι τη μεγαλύτερη ένταση, η οποία αντιστοιχεί στο μισό της διάρκειάς τους.

Διακεκομμένος ήχος (Son coupé)

Η αναφορά του Garcia στον διακεκομμένο ήχο είναι σύντομη και επικεντρώνεται στο staccato.

Βιμπράτο (Vibration de la voix)

Στο εγχειρίδιο του Garcia δε γίνεται σχετική αναφορά.

Αναπνοή (Respiration)

Για τον Garcia, δεν μπορεί να λέγεται κάποιος τραγουδιστής, αν δεν κατέχει την τέχνη του ελέγχου της αναπνοής. Γι' αυτό, η αφετηρία του είναι η φυσιολογία της αναπνοής, που συνίσταται σε δύο μέρη, εισπνοή και εκπνοή. Για να πάρει ο τραγουδιστής εύκολα εισπνοή, πρέπει να έχει το κεφάλι ίσιο, χαλαρούς ώμους και στήθος ελεύθερο. Οι πνεύμονες

πρέπει να γεμίζουν σταδιακά με αέρα, έτσι ώστε να ελαχιστοποιείται η κούραση και να διαρκεί η ανάσα για πολλή ώρα.

Προφορά (Accent)

Ο Garcia αναφέρει πως η ευκρίνεια της άρθρωσης έχει μείζονα σημασία στο τραγούδι. Η «ταγουδιστική» φωνή παράγεται από το ίδιο σύνολο οργάνων του ανθρώπινου σώματος με την φωνή της ομιλίας. Όμως, ο τραγουδιστής χρειάζεται να αναλύσει προσεκτικά τον μηχανισμό παραγωγής των φωνηέντων και συμφώνων, διότι σε αντίθετη περίπτωση δεν ελέγχει την άρθρωση, και στερείται ευκολίας και ενέργειας. Ένας τραγουδιστής, που δεν έχει σωστή άρθρωση, φέρνει σε δύσκολη θέση τους ακροατές, που αναγκάζονται να προσπαθούν διαρκώς να κατανοήσουν το νόημα των λέξεων, καταστρέφοντας σχεδόν όλο το μουσικό σύνολο.

Μουσική έκφραση (Expression musicale)

Για τον Garcia, η σωστή μουσική έκφραση απαντά στον μεγάλο νόμο των τεχνών: ένα έργο τέχνης, το οποίο δεν εκφράζει μια ιδέα, δεν σημαίνει τίποτε. Ο καλλιτέχνης, με τη σωστή έκφραση επιδιώκει να αγγίξει την ψυχή των ακροατών του, μεταδίδοντας συναίσθημα. Ο καλλιτέχνης πρέπει να τελειοποιήσει τη δική του ευαισθησία και να αναλύσει τις αισθήσεις του, με σκοπό την καλύτερη απόδοση έκφρασης.

Καλλωπισμοί (Ornaments du chant)

Στα κεφάλαια XVI και XV, το εγχειρίδιο του Garcia παραθέτει παραδείγματα ασκήσεων για *appoggiatures* και *petites notes, mordant* και *trille*.

B. Ασκήσεις

Ασκήσεις αναπνοής

Ο Garcia αναλύει μεν θεωρητικώς την αναπνοή, όμως δεν παρέχει σχετικές ασκήσεις.

Ασκήσεις διαστημάτων

Στο εγχειρίδιο του Garcia δε δίνονται ασκήσεις διαστημάτων μουσικής.

Ασκήσεις για *appoggiatura*, *gruppetto*, *trille*, *point d'orgue*

Για την *appoggiatura* προβλέπονται ασκήσεις στην σελίδα 66 του εγχειριδίου, για τα *mordant* και *gruppetto* στις σελίδες 67-68 και για την *trille* στις σελίδες 70-74.

Ασκήσεις σε διατονικές και χρωματικές κλίμακες

Ο Garcia δίνει ασκήσεις σε χρωματικές κλίμακες στη σελίδα 77 του εγχειριδίου.

Ασκήσεις προφοράς

Ο Garcia αναλύει εντενώς το θέμα τις προφοράς από θεωρητική άποψη, δίνοντας παραδείγματα στη σελίδα 3 του εγχειριδίου.

Οι ασκήσεις του Garcia θεωρούν δεδομένη τη γνώση θεωρίας και σολφέζ από τον τραγουδιστή για την εκτέλεσή τους. Παρατηρούμε πως δεν γίνεται ανάλυση διαστημάτων και θεωρίας της μουσικής.

Οι ασκήσεις είναι απαιτητικές και συνδυάζουν όλα τα θέματα που έχουν αναφερθεί θεωρητικώς. Επίσης δίνει παραδείγματα με αποσπάσματα από όπερες συνθετών, όπως ο Rossini, Marlacchi, Crescentini.

Bordèse (1863). *Le Vade mecum du chanteur, points d'orgue pour toutes les voix et dans tous les tons, à 1 et 2 voix avec accompagnement de piano.*

Ο Luigi Bordèse (1815-1886), με καταγωγή από την Νάπολη της Ιταλίας, έκανε καριέρα στο Παρίσι ως τραγουδιστής, συνθέτης, και προπαντός ως εκπαιδευτικός.

A. Βασικά στοιχεία τεχνικής

Εκφώνηση (Vocalisation)

Στο εγχειρίδιο του Bordèse δε γίνεται νύξη για την εκφώνηση, όπως την είδαμε στα εγχειρίδια των Elwart και Duprez. Προφανώς το εγχειρίδιο απευθύνεται σε προχωρημένους μαθητές καθώς και γνώστες των παραμέτρων που αναφέραμε.

Περιοχές (Registres des voix)

Στο εγχειρίδιο δεν περιγράφονται τα registri, αλλά τονίζεται πως οι ασκήσεις είναι για όλες τις φωνές.

Εκφορά (Émission de la voix)

Στο εγχειρίδιο δεν γίνεται νύξη για την εκφορά του τραγουδιού.

Συνεχής ήχος (Son filé)

Σε όλο το εγχειρίδιο οι ασκήσεις έχουν το σύμβολο της liaison. Αυτό σημαίνει ότι ο Bordèse θεωρεί αυτονόητο τον δεμένο ήχο.

Διακεκομμένος ήχος (Son coupé)

Καμία νύξη δεν γίνεται σχετικά με τον διακεκομμένο ήχο.

Βιμπράτο (Vibration de la voix)

Καμία νύξη δεν γίνεται σχετικά με το βιμπράτο.

Αναπνοή (Respiration)

Ο Bordese δεν κάνει καμία νύξη για τον τρόπο αναπνοής, εν αντιθέσει προς τους Duprez και Elwart. Προφανώς θεωρεί δεδομένη την ανάσα στις μικρές παύσεις, που χρησιμοποιεί στις ασκήσεις.

Προφορά (Accent)

Καμία νύξη δεν γίνεται σχετικά με την προφορά.

Μουσική έκφραση (Expression musicale)

Καμία νύξη δεν γίνεται σχετικά με την μουσική έκφραση.

Καλλωπισμοί (Ornements du chant)

Στο εγχειρίδιο του Bordese παρατηρούμε, πως υπάρχουν ασκήσεις για κορώνες και μεμονωμένα ασκήσεις για τρίλλιες.

B. Ασκήσεις

Οι ασκήσεις στο εγχειρίδιο του Bordese είναι αρκετά περίπλοκες για κάποιον που ξεκινάει το τραγούδι. Είναι ένα εγχειρίδιο με υψηλές απαιτήσεις. Αυτό σημαίνει, πως ο τραγουδιστής που θα μπει στη διαδικασία να το χρησιμοποιήσει πρέπει να είναι γνώστης της θεωρίας μουσικής, του σολφέζ ανώτατου επιπέδου και της αρμονίας, ενώ πρέπει και να κατέχει σε ικανοποιητικό βαθμό τον ρυθμό και τα διαστήματα. Πρόκειται για οδηγό που αξιοποιείται από έμπειρο καθηγητή ή από ανθολόγιο ασκήσεων για μαθητές ανωτέρας τάξης τραγουδιού.

Οι περισσότερες ασκήσεις είναι σε tempo 4/4 και ελάχιστες σε 3/4. Παρατηρούμε πως δεν έχει συμβουλές για τον τρόπο εκτέλεσης. Οι ασκήσεις του Bordese παραπέμπουν σε σολφέζ υψηλών απαιτήσεων. Επίσης η αρμονία, που χρησιμοποιεί, προϋποθέτει τραγουδιστή, γνώστη πιάνου ή ενός έμπειρου πιανίστα accompagnateur. Είναι ασκήσεις για όλες τις φωνές και όλους τους τόνους, ξεκινώντας με την κλίμακα φα ματζόρε (οπλισμός σι ύφεση). Στην πλειοψηφία των ασκήσεων η πρώτη νότα έχει το σύμβολο της κορώνας κι έπειτα γίνονται ασκήσεις με ανάλυση της κλίμακας σε μορφή αλυσίδων, είτε με ανιούσες κλίμακες είτε με κατιούσες.

Αυτό που είναι ιδιαίτερα χρήσιμο είναι οι ασκήσεις για δύο φωνές. Σε κάποιες από τις ασκήσεις, χρησιμοποιεί και μικρές τρίλιες. Πολύ ενδιαφέρον είναι όταν χρησιμοποιεί περίπλοκα ρυθμικά μοτίβα, έτσι ώστε ο τραγουδιστής να αναπτύξει ευελιξία εκτελώντας τις νότες.

Ασκήσεις αναπνοής

Ο Bordèse δεν δίνει ασκήσεις αναπνοής. Θεωρεί δεδομένη τη γνώση αυτή εφόσον απευθύνεται σε προχωρημένους μαθητές τραγουδιού.

Ασκήσεις διαστημάτων

Στο εγχειρίδιο οι ασκήσεις δεν ξεπερνούν τις δύο οκτάβες. Χρησιμοποιεί όλα τα διαστήματα με πολλά δέκατα έκτα.

Ασκήσεις για *arpeggiatura*, *gruppetto*, *trille*, *point d'orgue*

Παρατηρούμε πως η πρώτη άσκηση ξεκινάει με κορώνα, η οποία χρησιμοποιείται σε όλες τις ασκήσεις. Για τις τρίλιες αφιερώνει ασκήσεις στις σελίδες 6-11 καθώς και στις σελίδες 34-35.

Ασκήσεις σε διατονικές και χρωματικές κλίμακες

Στο εγχειρίδιο του Bordèse οι ασκήσεις είναι σε διατονικές κλίμακες σε όλους τους τόνους.

Ασκήσεις προφοράς

Στο εγχειρίδιο του Bordèse δεν γίνεται καμία νύξη σε ότι αφορά την προφορά.

Το *Vade Mecum* του Luigi Bordèse, όπως φαίνεται και από τον λατινικό τίτλο που επέλεξε¹, φιλοδοξεί να είναι το αναπόσπαστο εργαλείο κάθε λυρικού τραγουδιστή. Ωστόσο, τα βασικά στοιχεία τεχνικής, που αποδελτιώσαμε στα εγχειρίδια των Elwart και Duprez, εδώ απουσιάζουν. Μπορούμε ίσως να υποθέσουμε ότι η παιδαγωγική του λυρικού τραγουδιού την εποχή της έκδοσης έχει εμπεδωθεί σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό, ώστε οι βασικές γνώσεις που αναμένεται να συμπεριλαμβάνει ένα εγχειρίδιο να μην ξεκινούν από το μηδέν, όπως συνέβαινε σε προηγούμενες εκδόσεις.

¹ *Vade Mecum* σημαίνει κυριολεκτικά «έλα μαζί μου». Ως έκφραση στην νεότερη χρήση της χαρακτηρίζει τον απόλυτα οικείο και απαραίτητο έντυπο οδηγό, που καλύπτει συνοπτικά αλλά με πληρότητα ένα συγκεκριμένο θέμα.

Προφανώς είναι ένα εγχειρίδιο για προχωρημένους μαθητές και αφορά σε τραγουδιστές που έχουν ήδη κατακτήσει τα βασικά στοιχεία τεχνικής. Σημαντικό είναι ότι δεν καταγίνεται καθόλου με την θεωρία. Ακόμα και κάποια στοιχεία ορολογίας που θα μπορούσαν να εξηγηθούν μάλλον εκλαμβάνονται ως αυτονόητα, ή ως μη απαραίτητα. Είναι δηλαδή ένα εγχειρίδιο καθαρά πρακτικό, το οποίο ανθολογεί μια σειρά από παρτιτούρες, προκειμένου να εμπεδωθεί στην πράξη κάποιο ζητούμενο, π.χ. η εκμάθηση της κορώνας σε όλες τις φωνές και σε διάφορες κλίμακες.

Οι ασκήσεις αυτές βοηθούν στην ευελιξία της φωνής, λόγω του ότι έχουν στη μεγαλύτερη έκτασή τους ασκήσεις με νότες μικρής διάρκειας, οι οποίες είναι συνεχόμενες. Πολύ βοηθητικό επίσης είναι το ότι έχει προβλέψει και ακομπανιαμέντο πιάνου, ώστε να δίνεται η βασική αρμονία και να διευκολυνθεί ο τραγουδιστής να κουρδιστεί και να εκτελέσει το κομμάτι.

Lefort (1874). *Méthode de chant*.

Ο Jules Lefort (1822-1898) ήταν διάσημος βαρύτονος. Σε ό,τι αφορά την παιδαγωγική, μεταξύ άλλων, ασχολήθηκε εκτενώς με τον τρόπο εκφοράς του λόγου, αξιοποιώντας τα ιατρικά και τα ευρύτερα επιστημονικά δεδομένα της εποχής του.

A. Βασικά στοιχεία τεχνικής

Εκφώνηση (Vocalisation)

Θέλοντας να δώσει μια πιο επιστημονική διάσταση στην περιγραφή του τρόπου με τον οποίον παράγεται το τραγούδι, ο Lefort ασχολείται εκτενώς με την εκφώνηση. Αναφέρει πως η φωνή είναι αποτέλεσμα των κραδασμών, οι οποίοι παράγονται από τη στήλη του αέρα που φεύγει από τους πνεύμονες με κάθε εκπνοή, περνώντας μεταξύ των φωνητικών χορδών. Έχοντας κατανοήσει αυτόν τον μηχανισμό, προχωρά σε ζητήματα διαχείρισής του, εξηγώντας ότι ο ήχος πρέπει να είναι μαλακός και να έχει την ίδια ποιότητα και τον ίδιο συντονισμό καθώς περνά από όλες τις νότες και τις αποχρώσεις. Ακόμη πρέπει να τον χαρακτηρίζει η απλότητα και η ευκινησία.

Περιοχές (Registres des voix)

Με την ίδια συστηματικότητα ο Lefort περιγράφει τα registri των φωνών, τοποθετώντας τα στο «σχήμα» της παραγωγής του ήχου που περιεγράφηκε στην ενότητα της εκφώνησης. Αυτά είναι: registre grave ή registre de poitrine, registre du médium και το registre aigu. Στο ρετζίστρο του στήθους τοποθετούνται οι χαμηλές νότες, αντίστοιχα στο μεσαίο ρετζίστρο οι μεσαίες νότες για κάθε φωνή και στο τελευταίο ρετζίστρο οι ψηλές νότες.

Εκφορά (Émission de la voix)

Στο εγχειρίδιο του Lefort γίνεται αναφορά στη φωνητική εκφορά, στην οποία αποδίδει προτεραιότητα μεταξύ όλων των βασικών στοιχείων της τεχνικής. Θεωρεί ότι ο μαθητεύομενος τραγουδιστής πρέπει να ελέγχει όλες τις ιδιότητες που χαρακτηρίζουν μια άρτια φωνή με σωστή τεχνική: ήχους με ένταση, καθαρότητα, ακρίβεια και ομοιογένεια.

Συνεχής ήχος (Son filé)

Το συγκεκριμένο θέμα δεν φαίνεται να απασχολεί τον Lefort, ωστόσο το εγχειρίδιό του περιλαμβάνει κάποιες ασκήσεις με «δεμένο» ήχο στο κεφάλαιο της πρακτικής.

Διακεκομμένος ήχος (Son coupé)

Στο εγχειρίδιο του Lefort δε γίνεται αναφορά σχετικά με το στοιχείο αυτό.

Βιμπράτο (Vibration de la voix)

Στο εγχειρίδιο εξηγείται πώς η παραγωγή ήχου προκύπτει από την δόνηση των φωνητικών χορδών στον λάρυγγα. Η ένταση του αέρα, που περνάει μεταξύ των φωνητικών χορδών παράγει ανάλογα χαμηλούς, μεσαίους ή ψηλούς ήχους.

Αναπνοή (Respiration)

Με την επιστημονική συστηματικότητα που χαρακτηρίζει το συγκεκριμένο εγχειρίδιο, είναι αναμενόμενο να συναντάμε μια εκτενή ανάλυση για το ζήτημα της αναπνοής. Ο Lefort εξηγεί ότι η αναπνοή αποτελείται από δύο κινήσεις, που διαδέχονται η μία την άλλη με ρυθμικό τρόπο, την εισπνοή και την εκπνοή. Οι πνεύμονες διαστέλλονται και γεμίζουν αέρα κατά την εισπνοή και συστέλλονται και αφαιρούν αέρα κατά την εκπνοή. Αυτή είναι βέβαια μια κοινότυπη περιγραφή, την οποία όμως ο συγγραφέας συμπληρώνει με ένα νέο για την εποχή δεδομένο, ότι υπάρχουν δύο τύποι αναπνοών. Ο πρώτος είναι η διαφραγματική αναπνοή και ο δεύτερος η κλεοειδής. Στην πρώτη, η εισπνοή του αέρα γίνεται με σχεδόν πλήρη ακινησία του θώρακα και των ώμων και την διοχέτευση όλου του όγκου αέρα στο διάφραγμα, ενώ στην δεύτερη συμβαίνει το ακριβώς αντίθετο, δηλαδή ο όγκος αέρα διοχετεύεται στον θώρακα και προκαλεί την διαστολή του.

Προφορά (Accent)

Εντυπωσιακά εκτενής είναι και η αναφορά που γίνεται στο εγχειρίδιο του Lefort για τον τρόπο προφοράς. Κατ' αρχάς συμβουλεύει να τραγουδάμε τους στίχους όπως όταν μιλάμε, με φυσικότητα. Εξηγεί ότι η ομιλία είναι το αποτέλεσμα μιας σειράς κινήσεων της γλώσσας και των χειλιών, σε συνδυασμό με πίεση στα δόντια. Πάνω στην βάση αυτή, αναλαμβάνει μια σχολαστική ανάλυση για το πως πρέπει να προφέρονται όλοι οι φθόγγοι της γαλλικής γλώσσας, τα φωνήεντα και τα σύμφωνα. Για τα τελευταία, επισημαίνει πως η άρθρωσή τους δεν πρέπει να προέρχεται από τη συστολή των μυών του λαιμού, αλλά από τη χαλάρωση της γλώσσας, των χειλιών και των δοντιών. Αντίστοιχα για τα φωνήεντα, που

εξαρτώνται από τη θέση της γλώσσας και των χειλιών, προκύπτουν αλλάζοντας τη διάμετρο της στοματικής κοιλότητας.

Μουσική έκφραση (Expression musicale)

Στο εγχειρίδιο του Lefort δεν γίνεται εκτενής αναφορά σχετικά με το ζήτημα της έκφρασης, το οποίο ουσιαστικά το ταυτίζει με το ύφος (style). Στο κεφάλαιο των ασκήσεων δίνονται κάποια σχετικά παραδείγματα.

Καλλωπισμοί (Ornaments du chant)

Παρ' ότι παρέχει κάποιες ασκήσεις για την τρίλλια, το gruppetto, τις χρωματικές σκάλες και το mordant, τον Lefort δεν φαίνεται να τον απασχολεί ιδιαίτερα το θέμα των καλλωπισμών του τραγουδιού.

B. Ασκήσεις

Όπως είπαμε και πιο πάνω, ο Lefort δίνει μεγάλη βαρύτητα στον τρόπο εκφοράς του λόγου στο τραγούδι. Ξεκινάει με ασκήσεις στην Ντο ματζόρε, ζητώντας να τραγουδηθούν οι νότες με τις συλλαβές «νου, νυ, νευ» καθώς και «fi, fe, fa». Έπειτα ζητάει στην ίδια κλίμακα να τραγουδηθούν οι νότες με τη συλλαβή «mon». Αυτές οι ασκήσεις βοηθούν στην ανάπτυξη του αέρα στους πνεύμονες καθώς και στη σωστή άρθρωση.

Σταδιακά αυξάνει τη δυσκολία των ασκήσεων ρυθμικά και βάζει «κόμμα» για τις ανάσες. Ακόμη δίνει ασκήσεις διαστημάτων, διατονικές σκάλες, χρωματικές σκάλες, ασκήσεις σε μινόρε κλίμακες και ασκήσεις ευελιξίας. Επίσης δίνει ασκήσεις, οι οποίες συνδυάζουν ό,τι έχει ήδη διδαχτεί. Τα παραδείγματα που δίνει για εξάσκηση είναι γνωστά κομμάτια όπως η Aria του Haendel και το Valse de Mireille του Gounod.

Οι ασκήσεις του Lefort είναι μεν βατές, αλλά απαιτούν καλή γνώση της θεωρίας της μουσικής και ασφαλώς την εποπτεία ενός καθηγητή. Πρέπει ωστόσο να του αναγνωριστεί ότι δεν περιορίζονται σε τεχνική, αλλά έχουν μία αρμονία στον τρόπο εκτέλεσής τους.

Ασκήσεις αναπνοής

Στο τελευταίο κεφάλαιο του εγχειριδίου (exercises) δίνονται κάποιες ασκήσεις αναπνοής στη σελίδα 44, καθώς και στις σελίδες 79-81.

Ασκήσεις διαστημάτων

Στο τελευταίο κεφάλαιο του εγχειριδίου δίνονται ασκήσεις διαστημάτων. Ξεκινάει με διαστήματα δευτέρας και καταλήγει με αυτά της ενάτης. Ασκήσεις διαστημάτων υπάρχουν στις σελίδες 58-61, καθώς και στις σελίδες 64-72.

Ασκήσεις για appoggiatura, gruppetto, trille, point d'orgue

Στο εγχειρίδιο του Lefort δίνονται κάποιες ασκήσεις για κορώνα, τρίλλιες και γκρουπέτο από τη σελίδα 73 έως και 76.

Ασκήσεις σε διατονικές και χρωματικές κλίμακες

Στο εγχειρίδιο του Lefort δίνονται ασκήσεις σε χρωματικές σκάλες από τη σελίδα 54 έως 57, καθώς και ασκήσεις σε διατονικές σκάλες στη σελίδα 58.

Ασκήσεις προφοράς

Όπως είπαμε και πιο πάνω, ο Lefort δίνει μεγάλη βαρύτητα στον τρόπο προφοράς. Ξεκινάει με απλές μελωδίες στην κλίμακα του Ντο και ζητάει να τραγουδηθούν αρχικά με τον φθόγγο V, και μετά με τον φθόγγο F (σελίδες 42-43). Έπειτα συνεχίζει ασκήσεις με την συλλαβή mon, προκειμένου να γίνει εξάσκηση στην τοποθέτηση στη ρινική κοιλότητα (σελίδα 48). Προσφέρονται επίσης ασκήσεις συμφώνων και φωνηέντων στις σελίδες 78-79.

Το εγχειρίδιο του Lefort είναι εμφανώς το πιο πλήρες μεταξύ των όσων εξετάζουμε. Φαίνεται ότι εμφορείται από μια διάθεση επιστημονικότητας και λογικής τεκμηρίωσης των όσων πραγματεύεται. Δεν είναι τυχαίο είναι από τις πρώτες φορές που χρησιμοποιείται ο όρος «διαφραγματική αναπνοή», στοιχείο το οποίο έγινε στην συνέχεια κοινότυπο και διδάσκεται μέχρι σήμερα στα ωδεία.

Crosti (1896). *Le gradus du chanteur: méthode de chant conçue sur un plan nouveau (Nos 1-3)*

Ο Eugène Crosti (1833-1908) ήταν διακεκριμένος βαρύτονος, που δίδαξε στο Conservatoire de musique de Paris, του οποίου ήταν και βραβευμένος απόφοιτος. Το 1896 δημοσίευσε μια τρίτομη μέθοδο, που αγκαλιάζει όλες τις Περιοχές φωνής: Ο πρώτος τόμος αφορά Μπάσο ή Κοντράλτο, ο δεύτερος Βαρύτονο ή Μέτζο σοπράνο και ο τρίτος Τενόρο ή Σοπράνο.

Για τον Crosti δεν υπάρχει μόνο η θωρακική και η κεφαλική φωνή, αλλά και ένα ενδιάμεσο είδος, το οποίο ονομάζει υπερώια φωνή. Αυτή παράγεται στο επίπεδο της γλωττίδας ακολουθώντας τον ίδιο μηχανισμό με τη θωρακική φωνή (οι χορδές δονούνται σε όλο τους το μήκος), αλλά διαφέρει από την τελευταία με την έννοια ότι ο συντονισμός, αντί να λαμβάνει χώρα κυρίως στον θώρακα, έρχεται να πάρει τη στήριξή του κάτω από το υπερώιο θόλο χάρη σε μια κατάλληλη διάταξη του φάρυγγα, της μαλακής υπερώας. Η φωνητική αναπνοή, που στέλνεται προς τα μετωπιαία ιγμόρεια και χτυπά κατευθείαν τα άνω τοιχώματα της υπερώας, ανακτά τη στρογγυλότητα, τη μεγαλοπρέπεια και την απαλότητα που διαθέτουν οι ρινικές κοιλότητες που διασχίζει, χωρίς ωστόσο να τις βάζει σε δόνηση, επαυξάνοντας τον πλούτο του ήχου.

A. Βασικά στοιχεία τεχνικής

Εκφώνηση (Vocalisation)

Ο Crosti δεν στέκεται ιδιαίτερα στα ζητήματα εκφώνησης. Ωστόσο αναφέρει πως η κάθε φωνή έχει τις δικές της δυσκολίες, οπότε στοχεύει στην καθεμιά με ιδιαίτερο τρόπο για την σωστή εκφώνηση, μέσω ασκήσεων.

Περιοχές (Registres des voix)

Αν και πρόκειται για αμφιλεγόμενη αυτήν την εποχή άποψη, ο Crosti είναι πεπεισμένος ότι η ανθρώπινη φωνή δεν έχει ένα, αλλά πολλά ρετζίστρι. Δηλαδή, ανάλογα

με το εύρος της φωνής, οι ήχοι αντηχούν διαφορετικά. Οι Περιοχές των φωνών περιγράφονται ως εξής:

α) Ανδρικές φωνές

- Voix de poitrine, η φωνή του στήθους ή θωρακική φωνή. Βέβαια, παρ' ότι τον χρησιμοποιεί, ο Crosti θεωρεί πως ο συγκεκριμένος όρος είναι ανακριβής και ακατάλληλος, διότι είναι λίγοι οι ήχοι που είναι πραγματικά «του στήθους» για την ανδρική φωνή.
- Voix palatale, η υπερώια φωνή. Είναι για τους μπάσους από το ντο δίεση ή ρε, για τους βαρύτονους μι ύφεση ή μι και για τους τενόρους φα ή φα δίεση.
- Voix sombre, η σκοτεινή φωνή. Από αυτήν ξεκινάει η κεφαλική φωνή.
- Voix de tête ή fausset, η κεφαλική φωνή ή φαλτσέτο.

β) Γυναικείες φωνές

- Registre de poitrine, η φωνή του στήθους, αφού οι ήχοι αντηχούν στο στήθος.
- Registre mixte, μικτό, διότι συνδυάζει το ρετζίστρο του στήθους και του κεφαλιού.
- Registre de tête, με τον ήχο να αντηχεί στο κεφάλι.

Εκφορά (Émission de la voix)

Για τον Crosti, κάθε δάσκαλος έχει τον δικό του ιδανικό τρόπο εκφοράς και με αυτόν τον τρόπο επιμένει σε κάθε μαθητή. Το ιδανικό για τον Crosti είναι ένας ήχος στρογγυλεμένος, ούτε πολύ χοντρός, ούτε πολύ ανοιχτός, ούτε πολύ σκοτεινός. Πρέπει να είναι ελεύθερος, καθαρός, χωρίς τρεμούλιασμα. Αν ο μαθητής τραγουδάει πολύ φωτεινά, θα δουλέψει μαζί του τα φωνήεντα ο, u, ou για να γίνει πιο σκούρος ο ήχος, αντίστοιχα αν ένας μαθητής τραγουδάει πιο σκοτεινά, θα δουλέψει μαζί του τα φωνήεντα a (όπως στη λέξη para) και e. Στόχος όλων αυτών είναι η ομοιογένεια του ήχου, ο οποίος περνάει από όλα τα registri.

Συνεχής ήχος (Son filé)

Ο Crosti θεωρεί πως ο συνεχής, δεμένος ήχος είναι η βάση της τέχνης του τραγουδιού. Μάλιστα γίνεται αρκετά αυστηρός, λέγοντας πως αν ένας τραγουδιστής δεν μπορεί να κρατά δεμένο ήχο με τέλειο τρόπο -όσο τέλεια μπορεί να θεωρείται βέβαια η ανθρώπινη φύση-, δεν μπορεί να χαρακτηρίζεται ως επαγγελματίας τραγουδιστής. Συνδυάζει επίσης τον δεμένο ήχο με τον κρατημένο ήχο (son tenu) και ισχυρίζεται πως αυτή

η διπλή πράξη είναι η πιο σημαντική, η πιο απαραίτητη και η πιο δύσκολη να πραγματοποιηθεί στη μελέτη του τραγουδιού.

Διακεκομμένος ήχος (Son coupé)

Δεν υπάρχει σχετική αναφορά στο εγχειρίδιο του Crosti.

Βιμπράτο (Vibration de la voix)

Δεν υπάρχει σχετική αναφορά στο εγχειρίδιο του Crosti.

Αναπνοή (Respiration)

Στο εγχειρίδιο του Crosti γίνεται εκτενής ανάλυση όσον αφορά την αναπνοή. Κατ' αρχήν, είναι απόλυτη θέση του Crosti ότι πάνω από όλα ένας τραγουδιστής πρέπει να μάθει να αναπνέει σωστά. Το «σωστά» σημαίνει ότι πρέπει να αναπνέει χωρίς να σηκώνει τους ώμους του και βέβαια να αναπνέει από το στήθος, όπως όταν ξαπλώνει ανάσκελα. Όταν το σώμα συνηθίσει αυτές τις κινήσεις, τότε ο τραγουδιστής θα μπορεί να κρατάει μεγαλύτερες φράσεις χωρίς διακοπή. Σημαντικό είναι η ανάσα να παίρνεται από τη μύτη, χωρίς να ανοίγει το στόμα. Με αυτόν τον τρόπο έχουμε το πλεονέκτημα να μην στεγνώνουμε το λαιμό.

Ο Crosti ισχυρίζεται ότι οι παραπάνω συνήθειες δεν είναι δύσκολο να κατακτηθούν, και ότι η καλή «μηχανική» της αναπνοής είναι απλώς θέμα συνήθειας. Ο τραγουδιστής πρέπει να προσπαθήσει να κρατήσει την ανάσα στο στήθος, όσο πιο βαθιά γίνεται, υποχρεώνοντας τον θώρακα να παραμείνει διεσταλμένος, με μια μικρή προσπάθεια και με ελαφριά πίεση. Αυτή είναι μια θέση, την οποία ο τραγουδιστής πρέπει να κρατά, ώστε το στήθος του να είναι το ηχείο του, πάντα διαθέσιμο, και πάντα ευέλικτο.

Η αναπνοή πρέπει να είναι βαθιά και με συνεχή πίεση, και παράλληλα ελαφριά, ώστε να μην κινδυνέψει να «κοπεί» πολύ σύντομα. Κατά αυτόν τον τρόπο, ξοδεύουμε τον αέρα με μεγαλύτερη φειδώ και παράγουμε έναν ήχο με μεγαλύτερο κέντρο ανάπτυξης και απήχησης.

Ο Crosti συμβουλεύει επίσης τον τραγουδιστή να παίρνει ανάσα χωρίς ήχο εισπνοής. Τονίζει ότι απαγορεύεται να κόβουμε μία λέξη στα δύο για να ανασάνουμε. Αυτό θεωρείται μέγα λάθος, όπως λάθος είναι επίσης να πάρει ο τραγουδιστής ανάσα μεταξύ ουσιαστικού και ρήματος.

Για τον Crosti, η αναπνοή είναι κύριος παράγοντας του τραγουδιού και το πιο ισχυρό βοήθημα του τραγουδιστή. Γι' αυτό έχει νόημα η σκληρή δουλειά προκειμένου να αυξήσει κάποιος τη διάρκεια της αναπνοής.

Προφορά (Accent)

Σε ότι αφορά την προφορά, ο Crosti θεωρεί πως ένας ερμηνευτής, οποίος έχει έντονη άρθρωση και εξαιρετική προφορά, αλλά αδύναμη φωνή, μπορεί να ανταγωνιστεί, χωρίς κανένα μειονέκτημα, έναν ερμηνευτή με βροντερά φωνητικά μέσα. Αναφέρει εμπειρίες του από τραγουδιστές που, παρόλο που δεν είχαν τεράστιες φωνές, με τη σωστή άρθρωση γέμιζαν το θέατρο με τον ήχο τους, ενώ αντίθετα τραγουδιστές με τεράστιες φωνές, οι οποίοι είχαν κακή άρθρωση μετά από λίγα λεπτά του προκαλούσαν αδιαφορία. Ισχυρίζεται πως ο τραγουδιστής με σωστή άρθρωση σε αιχμαλωτίζει, τον ακούς χωρίς κούραση ή κόπο και αντιλαμβάνεσαι εύκολα όσα λέει, διακρίνεις τις λέξεις, και οι προτάσεις είναι ξεκάθαρες, ακόμα κι αν κάποιος βρίσκεται πολύ μακριά. Μάλιστα, επιμένει στην σχολαστική εκφορά των γραμματικών λεπτομερειών, π.χ. στην λέξη *immense* (απέραντος), να ακούγονται και τα δύο *m*, στη λέξη, *courroux* (οργισμένος) να ακούγονται και τα δυο *r* και στη λέξη *illisible* (δυσανάγνωστος) να ακούγονται και τα δύο *l*.

Μουσική έκφραση (Expression musicale)

Ο Crosti αναφέρει, πως το μεγάλο λάθος του Γάλλου τραγουδιστή, είτε είναι τενόρος, είτε μπάσος, είτε σοπράνο, είναι να μην είναι ο εαυτός του. Ισχυρίζεται πως όταν ένας τραγουδιστής κάνει μεγάλη καριέρα στο Παρίσι, όλοι σπεύδουν να τον αντιγράψουν, είτε στον τρόπο έκφρασης, είτε στο ρεπερτόριο. Αυτό κατά τον Crosti είναι μέγα λάθος, διότι έτσι θυσιάζουν τις προσωπικές τους αρετές και ικανότητες, τον φωνητικό τους χαρακτήρα και ενδεχομένως την σκληρή δουλειά ετών. Το αποτέλεσμα είναι ότι έτσι μιμούμενος, ο τραγουδιστής όχι μόνο δεν ξεχωρίζει, αλλά μένει στην αφάνεια. Τονίζει, πως ο κάθε τραγουδιστής οφείλει να έχει τον προσωπικό του τρόπο έκφρασης, χωρίς να μιμείται, να διορθώνει τα δικά του λάθη και να προσφέρει στον ακροατή κάτι αυθεντικό και πρωτότυπο.

Καλλωπισμοί (Ornements du chant)

Οι καλλωπισμοί στο εγχειρίδιο του Crosti είναι αντικείμενο εκτενούς ανάλυσης στον πρώτο από τους τρεις τόμους, που αφορά τους μπάσους και τις *contralto*. Οι κυριότεροι² από τους καλλωπισμούς στους οποίους αναφέρεται είναι οι ακόλουθοι:

- *Intervalles* (διαστήματα): Η εκτέλεση των διαστημάτων, ειδικά αυτών με μεγάλη απόσταση, είναι δύσκολο να επιτευχθεί. Ο τραγουδιστής πρέπει να στηριχθεί στην κάτω

² Σημειώνονται επίσης οι *trille*, *syncopé* et *contretemps*, *notes liées de deux en deux*, *appogiatures* κλπ.

νότα, ώστε να εδραιωθεί, όπως στηριζόμαστε σε μια βάση, προκειμένου να τραβήξει την νότα προς τα πάνω. Η μετάβαση από την νότα της βάσης μέχρι την υψηλότερη πρέπει να γίνει ομαλά, χωρίς να ακούγονται ενδιάμεσοι ήχοι.

- Rythme - notes pointées (ρυθμός – τονισμένοι φθόγγοι): Ο ρυθμός είναι ένα από τα πιο σημαντικά και ουσιαστικά προσόντα του τραγουδιστή, δεδομένου του ότι κάνει το τραγούδι ενδιαφέρον και ενεργητικό. Ο τραγουδιστής είναι απόλυτη ανάγκη να κατακτήσει αυτή την πολύτιμη ιδιότητα, και να τονίζει έρρυθμα τους φθόγγους του.
- Arpèges: Ο Crosti συμβουλεύει οι ήχοι να είναι δεμένοι και να μην υπάρχει διακοπή μεταξύ τους.
- Gruppetto: Για τον Crosti είναι ένα πολύ συχνό στολίδι, που για την τέλεια εκτέλεσή του είναι απαραίτητο ο τραγουδιστής να εξασκθεί αργά και σταθερά.
- Mordant: Πρόκειται για ένα στολίδι που πρέπει να χρησιμοποιείται με μεγάλη νηφαλιότητα. Πρέπει επίσης να εκτελείται με μεγάλη ευελιξία και χωρίς την παραμικρή σύσπαση του λαιμού.
- Gammes (κλίμακες): Για να τραγουδήσει κάποιος τις κλίμακες χωρίς ελαττώματα, πρέπει όλες οι νότες να είναι καλά συνδεδεμένες μεταξύ τους, ίσες και συγκεκριμένες.
- Triolés: Για να αποδοθεί σωστά το τριολέ, ο Crosti θεωρεί ότι ο τραγουδιστής πρέπει να δουλέψει αρχικά πολύ αργά και να αυξάνει την ταχύτητα σταδιακά.

B. Ασκήσεις

Οι ασκήσεις του Crosti μπορούν να χαρακτηριστούν απαιτητικές, διότι απευθύνονται σε προχωρημένους σπουδαστές τραγουδιού, οι οποίοι έχουν στέρεες γνώσεις μουσικής θεωρίας. Ιδιαίτερη εντύπωση προκαλεί η εκτενής αναφορά στους καλλωπισμούς του τραγουδιού, στους οποίους φαίνεται να δίνει μεγάλη σημασία, προφανώς διότι δίνουν την δυνατότητα στον ερμηνευτή να εξατομικεύσει τον τρόπο που τους χρησιμοποιεί και να κατακτήσει έτσι το προσωπικό του ύφος.

Οι τρεις τόμοι του εγχειριδίου περιλαμβάνουν μια πληθώρα ασκήσεων, που είτε είναι κοινές, είτε εξειδικεύονται ανάλογα με την περιοχή της φωνής. Οι κοινές ασκήσεις σε όλους τους τόμους αφορούν σε:

Ασκήσεις αναπνοής

Μια εκτενής θεώρηση του θέματος καταλαμβάνει τις σελίδες 16-18.

Ασκήσεις διαστημάτων

Έχοντας εξηγήσει τι είναι τα διαστήματα, ο Crosti παραθέτει τις σχετικές ασκήσεις στις σελ. 49-52.

Ασκήσεις σε διατονικές και χρωματικές κλίμακες

Οι ασκήσεις που βρίσκουμε στις σελίδες 86-95, 105-113, και 156-162 απαντούν σε όσα εξηγεί ο Crosti στο κεφάλαιο Préparation aux gammes.

Ασκήσεις προφοράς

Το κεφάλαιο De l'articulation et de la prononciation αφιερώνεται στο πόσο σημαντική είναι η σωστή άρθρωση για τον τραγουδιστή. Η σχετική εξάσκηση απαιτεί να τραγουδηθούν όλες οι νότες της Ντο ματζόρε με τις συλλαβές ta, da, ga, la. Ασκήσεις βρίσκουμε στις σελίδες 12-14, όπου ζητείται να αποδοθούν οι νότες με το φωνήεν a όπως προφέρεται στην λέξη âme και με το φωνήεν e, όπως προφέρεται στην λέξη été.

Ασκήσεις για appoggiatura, gruppetto, trille, point d'orgue

Στον πρώτο τόμο (basse ou contralto), οι σχετικές σελίδες είναι 184-213 για την appoggiatura, 72 για το gruppetto και 125-154 για την trille. Στον δεύτερο (baryton ou mezzo-soprano) και τρίτο τόμο (tenor ou soprano), ο Crosti αναλύει εκτενώς σχεδόν όλους τους καλλωπισμούς εκτός της κορώνας, από τις σελίδες 62-201, όπου δίνει ασκήσεις.

Η προσωπική μου μαθητεία

Οι ωδειακές μου σπουδές ξεκίνησαν πολύ νωρίς, μέσα από ένα τυχαίο γεγονός, που είχε να κάνει με την συμμετοχή μου στην σχολική χορωδία του Γυμνασίου Κοζάνης, όπου ο πατέρας μου υπηρετούσε ως αξιωματικός του Ελληνικού Στρατού. Μέχρι τότε κανένας από τους γονείς μου ή από το οικογενειακό μας περιβάλλον δεν είχε κάποια σχέση με την μουσική, ούτε εγώ είχα δείξει κάποια ιδιαίτερη έφεση προς την κατεύθυνση αυτή. Η καθηγήτρια της μουσικής παρότρυνε τους γονείς μου να με στείλουν σε ένα Ωδείο.

Έτσι ξεκίνησα να φοιτώ στο Βαρβούτειο Ωδείο Πτολεμαΐδας, όπου ο καλλιτεχνικός διευθυντής Βαλεντίνος Πατρικίδης διευκόλυνε την οικογένειά μου να υπερνικήσουν τους περιορισμούς που τους έθετε η μικρή επαρχιακή πόλη όπου ήμασταν εγκατεστημένοι, και κάθε σαββατοκύριακο να μεταβαίνουμε από την Κοζάνη στην Πτολεμαΐδα. Εκεί, πρώτη μου δασκάλα υπήρξε η Δήμητρα Δόβα, η οποία ερχόταν κάθε εβδομάδα από τη Λάρισα και από την οποία διδάχτηκα τα βασικά ζητήματα της τεχνικής: έπαιζε στο πιάνο ασκήσεις και μελωδικές γραμμές κομματιών και εγώ τραγουδούσα. Κάναμε ειδικές ασκήσεις με τις οποίες με βοηθούσε να χαλαρώσω, κάναμε ασκήσεις για την άρθρωση των φωνηέντων, για την αναπνοή με τη χρήση του διαφράγματος. Όλα αυτά διαρκούσαν είκοσι περίπου λεπτά και την υπόλοιπη ώρα τραγουδούσα άριες του Vivaldi, τραγούδια του Σούμπερτ, καθώς και ελληνικές μελωδίες. Η διδασκαλία είχε μάλλον εμπειρικό χαρακτήρα, χωρίς ιδιαίτερες εξηγήσεις.

Την επόμενη χρονιά στο ωδείο με ανέλαβε η Ηλέκτρα Δημόγλου, η οποία ερχόταν κάθε εβδομάδα από την Αθήνα και η οποία έδινε μεγαλύτερη έμφαση σε ζητήματα τεχνικής, στην κατεύθυνση του να αποκτήσω αυτοδυναμία ως τραγουδίστρια. Με έμαθε να τραγουδώ με την τεχνική εισπνοής. Μέσα από ειδικές ασκήσεις με βοήθησε να χαλαρώνω και να τραγουδώ με ηρεμία. Με δίδαξε επίσης την εκφορά του λόγου, το πώς να διαχειρίζομαι τα φωνήεντα, καθώς και τεχνικές τοποθέτησης της φωνής. Τόνισε τη σημασία της τοποθέτησης στη ρινική κοιλότητα, κάτι που μέχρι τότε έκανα εμπειρικά. Παράλληλα, επέμενε να είμαι ανεξάρτητη μουσικά. Έδινε έμφαση στο να μελετάω πιάνο, ώστε να μπορώ να υποστηρίξω τη μελέτη μου στο τραγούδι και παράλληλα με ενθάρρυνε να ακούω ηχογραφήσεις και να μελετάω πάνω σε αυτές, καλλιεργώντας με τον τρόπο αυτό μια πιο πρακτική προσέγγιση στη μελέτη μου. Θεωρούσε την ακουστική μελέτη το ίδιο σημαντική με τη μελέτη της

παρτιτούρας. Επέμενε, μάλιστα, να ξεκινήσω και μαθήματα χορού, ώστε να αποκτήσω καλύτερη σχέση με το σώμα μου.

Μέσα στο περιβάλλον της ελληνικής επαρχίας φυσικά η πραγματική μου επαφή με τον κόσμο της λυρικής τέχνης ήταν περιορισμένη. Ο επόμενος μεγάλος σταθμός, μόλις το επέτρεψε η ενηλικίωσή μου, ήταν η Αθήνα. Στην πρωτεύουσα πλέον, βρισκόμουν πιο κοντά στον «πραγματικό κόσμο» του λυρικού τραγουδιού στην Ελλάδα, στο επίκεντρο όλων όσων συνέβαιναν στον χώρο αυτό.

A. Στην Αθήνα

Η φοίτησή μου στο Εθνικό Ωδείο, κατά τα έτη 2008-2011 επισφράγισε –και συμβολικά– την πορεία μου ως μαθήτριας στον κόσμο των ελληνικών ωδίων. Φοίτησα στο παράρτημα Χολαργού, έχοντας ως καθηγητή τον Βασίλη Τσιριγώτη-Δήμα στο τραγούδι και τον Ζάχο Τερζάκη στην μελοδραματική. Το γεγονός ότι ετοιμαζόμουν για το Δίπλωμά μου με κατέτασσε αυτομάτως στους δυνάμει επαγγελματίες του χώρου. Ο καθηγητής μου έδινε να μελετήσω κομμάτια που είχαν τεράστιες απαιτήσεις, όπως άριες του Μπελίνι, γερμανικό ρεπερτόριο της Avant guard σκηνης, Traviata... Παράλληλα, ήταν ιδιαίτερα απαιτητικός από εμένα, δίνοντας έμφαση σε ζητήματα τεχνικής και αισθητικής και αντιμετωπίζοντάς με, τολμώ να πω, με όρους «τραγουδιστικού πρωταθλητισμού». Μου έδινε να μελετήσω κομμάτια τρομερών απαιτήσεων, αναδεικνύοντας, κάθε φορά, την δεινότητα και τη βαθιά γνώση του. Εγώ, από την άλλη, βίωνα ιδιαίτερο άγχος και συστολή, ενώ συχνά εισέπραττα επικριτικά σχόλια, ιδιαίτερα όσον αφορά στις αδυναμίες μου στην prima vista.

Από την άλλη, ο καθηγητής της Μελοδραματικής ήταν αυστηρός, χωρίς ωστόσο να προσβάλλει ή να μειώνει τους μαθητές του. Με αυτόν εστιάσαμε σε άριες του Mozart, του Bellini και του Verdi.

Εκείνη την εποχή είχα την ευκαιρία να τραγουδήσω σε μια σειρά από συναυλίες και διαγωνισμούς. Ως κορυφαίες στιγμές θεωρώ την συμμετοχή μου στον διαγωνισμό «Μαρία Κάλας», στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, όπου τραγούδησα την άρια «Ah! Je veux vivre» από τον Ρωμαίο και Ιουλιέτα του Gounot, καθώς και την άρια «Signore ascolta» από την ίδια όπερα στους Δελφούς, σε συναυλία που διοργάνωσε το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών.

Τραγούδησα, επίσης, την άρια «Tu che di gel sei cinta» από την όπερα Turantot του Puccini, καθώς και το «Stabat Mater» του Pergolesi στο Πνευματικό κέντρο Χολαργού, στην Αθήνα. Σε μαθητικές συναυλίες στο Εθνικό Ωδείο τραγούδησα τις άριες «Morro ma prima in grazia» από την όπερα Un ballo in maschera του Verdi, το ντουέτο «La ci darem la mano» από τον Don Giovanni του Mozart με έναν συνσπουδαστή μου, καθώς και το ντουέτο «Viens Mallika» από την όπερα Lakmé του Delibes, με μια συνσπουδάστριά μου.

Το 2011 έδωσα εξετάσεις και απέκτησα το Δίπλωμα Μονωδίας και Μελοδραματικής από το Εθνικό Ωδείο. Το πρόγραμμά μου ήταν εξαιρετικά απαιτητικό, πράγμα που επισημάνθηκε και από τον καλλιτεχνικό διευθυντή του Εθνικού Ωδείου, τον Περικλή Κούκο. Το Δίπλωμα ήταν, αναμφίβολα, ένα συμβολικό ορόσημο για την πορεία μου, ωστόσο, δεν άνοιγε κάποια επόμενη «πόρτα»: ρεσιτάλ, project, κάποια δισκογραφική ή άλλη καλλιτεχνική δράση. Συνειδητοποίησα ότι αν ήθελα να διατηρήσω επαφή με τον χώρο θα έπρεπε να συνεχίσω να δαπανώ σεβαστά χρηματικά ποσά, ώστε να συνεχίσω να κάνω μαθήματα φωνητικής, καθώς και για να πληρώνω τον πιανίστα που θα με συνόδευε. Επιπλέον, τα σύννεφα της οικονομικής κρίσης άρχισαν να πυκνώνουν απειλητικά, καθώς η χώρα είχε μπει πλέον σε καθεστώς μνημονίων.

Έτσι επέστρεψα στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου, στο οποίο είχα εισαχθεί λίγα χρόνια νωρίτερα, με σκοπό να ολοκληρώσω τις σπουδές μου εκεί. Μέσω του προγράμματος Erasmus, μου δόθηκε η δυνατότητα να φοιτήσω στην Μουσικολογία του Πανεπιστημίου του Poitiers στην Γαλλία.

B. Στο Poitiers

Το ακαδημαϊκό έτος 2015-16 βρέθηκα στο Πανεπιστήμιο του Poitiers. Παράλληλα με την θεωρητική σπουδή έγινα μέλος της χορωδίας και με αυτήν συμμετείχα σε πολλές παραστάσεις του Πανεπιστημίου. Η εμπειρία αυτή υπήρξε καταλυτική για μένα. Ζούσα σαν μέσα σ' ένα όνειρο, μέσα σ' έναν παροξυσμό ήχων, μουσικών, πληροφορίας και γνώσης. Ανάμεσα σε άλλα, τραγούδησα την άρια «Mi chiamano Mimi» από την όπερα *La Boheme* του Πουτσίνι, το *Cinq melodies populaires grecques* του Ravel στο Conservatoire des Bourges. Επίσης, την άρια «Piangero» από την όπερα *Giulio Cesare* του Handel και άριες

από την όπερα *La Rondine* του Πουτσίνι στο Conservatoire d'Orléans. Τραγούδησα, επίσης, το «*La forza del destino*» του Verdi σε μια παγκόσμια οντισιόν για χορωδούς που έγινε στην Όπερα της Βαστίλλης, το 2016, όπου επιλέχτηκα ανάμεσα σε εκατό τραγουδιστές απ' όλον τον κόσμο.

Ζώντας σε ένα νέο περιβάλλον, αντιπαρέβαλα αυτό που βίωνα εκεί με αυτά που γνώριζα από την Ελλάδα. Γρήγορα συνειδητοποίησα ότι στη Γαλλία το λυρικό τραγούδι ήταν μια υπόθεση που για ένα ευρύτατο κοινό ήταν βιωμένη και ενσωματωμένη στην καθημερινή ζωή. Ήταν αναπόσπαστο μέρος μιας αστικής παράδοσης αιώνων, με υποδομές, λειτουργικότητα των θεσμών, καλά θεμελιωμένη μουσική παιδεία, με θέατρα και μουσικοθεατρικές παραγωγές μεγάλης απήχησης. Το λυρικό τραγούδι είχε έναν πραγματικό κοινωνικό ρόλο, χωρίς να περιορίζεται στο περιθώριο του σπάνιου είδους πολυτελείας, όπως το βίωσα στην Ελλάδα. Το πιο σημαντικό δε, ήταν που όλα αυτά συνδέονταν με πολύ συγκεκριμένες και απτές επαγγελματικές προοπτικές. Παντού γύρω μου αναδυόταν ευκαιρίες: Ακροάσεις, διαγωνισμοί, παραγωγές, συναυλίες, ηχογραφήσεις και πάνω απ' όλα μια ροή μουσικών πραγμάτων, οι οποίες έδιναν την δυνατότητα σε νέους και παλαιότερους καλλιτέχνες να δοκιμαστούν, να σταδιοδρομήσουν και, φυσικά, να βιοποριστούν.

Όλα αυτά βοηθούσαν να συνειδητοποιώ το πόσο μικρός και ασφυκτικός ήταν ο μικρόκοσμος του ωδείου που γνώριζα μέχρι τότε. Και ακόμα περισσότερο πόσο η περιχαρακωμένη και τολμώ να πω *απονευρωμένη* προσέγγιση του λυρικού τραγουδιού που είχα βιώσει στην Ελλάδα ήταν η συνέπεια της έλλειψης πολιτικής βούλησης, που έφερνε ένδεια υποδομών, μα και παιδείας.

Sophie Hervé

Η πρώτη φορά που είχα ακούσει για το ζήτημα της στήριξης ήταν από τον δάσκαλό μου, τον Ζάχο Τερζάκη. Μου έλεγε ότι τη φωνή «πρέπει να τη γειώνουμε» και ότι η στήριξη της φωνής έρχεται «από τα κάτω». Πέραν των αρκετά σκοτεινών και αινιγματικών αυτών στοιχείων, ωστόσο, δεν μπήκε σε περισσότερες λεπτομέρειες. Μέσα από υπεκφυγές του στιλ «χρειάζεται κάποια σοπράνο να σε διδάξει» μου έδωσε να καταλάβω ότι η τεχνική αυτή έχει να κάνει με την φυσιολογία του φύλου μου. Βλέποντάς το από τη σημερινή σκοπιά, θεωρώ ότι ο Τερζάκης δεν μπήκε σε λεπτομέρειες γιατί θεώρησε ότι πρόκειται για ένα λεπτό

ζήτημα, για το οποίο δεν αισθανόταν άνετα να ανοίξει εκτενή συζήτηση με μια νέα κοπέλα, ακόμη κι αν αυτή ήταν μαθήτριά του.

Στη Γαλλία διαπίστωσα ότι, τουλάχιστον στον κύκλο των λυρικών τραγουδιστών με τους οποίους συναναστράφηκα, δεν υπήρχαν τέτοιες προκαταλήψεις γύρω από ζητήματα ανατομικά και φυσιολογίας του ανθρωπίνου σώματος και της ανθρώπινης φωνής. Έτσι, μέσα από συζητήσεις, έμαθα περισσότερα στοιχεία για το ζήτημα της στήριξης. Αναζήτησα κάποιον που θα μπορούσε να με διδάξει.

Είδα πρώτη φορά τη Sophie Herve στην αίθουσα συναυλιών του Πανεπιστημίου του Πουατιέ. Ήταν οι πρώτες μέρες που βρισκόμουν εκεί και μου έκανε εντύπωση ο αέρας σιγουριάς που απέπνεε, η δυναμικότητα και η πυγμή της. Μετά από λίγο καιρό την επισκέφθηκα στην Tours όπου παρέδιδε μαθήματα τραγουδιού. Επέλεξα να τραγουδήσω το «Tu che di gel sei cinta» από την *Turandot* και πήρα την πρόσκληση να πάρω μέρος στο σεμινάριο που έκανε κάθε καλοκαίρι στα Πυρηναία.

Εκεί η εκπαίδευση ήταν συστηματική: Ξυπνούσαμε όλοι στις 7 το πρωί, παίρναμε πρωινό και ξεκινούσαμε ασκήσεις γυμναστικής ώστε να ξυπνήσει το σώμα μας. Παράλληλα, κάναμε ειδικές ασκήσεις αναπνοής. Στη συνέχεια, πηγαίναμε σε μια τεράστια σάλα με πιάνο και κάναμε όλοι μαζί φωνητικές ασκήσεις. Σε προσωπικό επίπεδο, γρήγορα έμαθα ότι δεν έχω κανένα πρόβλημα αναπνοής, αλλά ότι θα πρέπει να βελτιώσω την στήριξη. Σε αντίθεση με την επικρατούσα άποψη που θέλει το σώμα του τραγουδιστή να έχει ως βάση το διάφραγμα, στην δική της τεχνική η στήριξη της φωνής εδράζεται πιο χαμηλά, στο περίνεο (Hervé 2015). Μου μίλησε για τις ειδικές ασκήσεις Kegel, που σκοπό έχουν την ενδυνάμωση των μυών της περιοχής της λεκάνης, οι οποίοι υποστηρίζουν την μήτρα, την ουροδόχο κύστη, το λεπτό έντερο και το ορθό. Σαν μορφή πειραματισμού, μου έδωσε ένα σκαμπό για να ακουμπήσω το ένα μου πόδι ώστε αυτό να βρίσκεται πιο ψηλά και, καθώς ήμουνα έτσι, να τραγουδήσω. Με τον τρόπο αυτό μπορούσα πιο εύκολα να ελέγχω τους μύες του περινέου. Στο τέλος του σεμιναρίου είχαμε παράσταση. Όλοι μας τραγουδήσαμε και ήταν μια υπέροχη εμπειρία.

Η μαθητεία μου δίπλα στη Sophie Herve υπήρξε η πιο δημιουργική και ουσιαστική φάση της μαθητείας μου. Έμαθα να αντιμετωπίζω το σώμα μου ως όλον και το τραγούδι, ως κάτι που προέκυπτε από την συντονισμένη, «ολιστική» συμμετοχή του σώματος, σε αντίθεση με την ως τότε αντίληψή μου που ήθελε την αναπνοή να βασίζεται στο διάφραγμα και την χροιά να προκύπτει από την τοποθέτηση. Το αποτέλεσμα ήταν αφ' ενός να αυξηθεί

ο όγκος του σώματος ο οποίος συμμετείχε στην παραγωγή του ήχου, και συνεπακόλουθα να βελτιωθεί η ποιότητα του ήχου, αφ' ετέρου να ενισχυθεί η τεχνική μου. Οι αντοχές μου αυξήθηκαν και πολλαπλασιάστηκε η εκφραστική μου παλέτα, και όλα αυτά με μικρότερη καταπόνηση. Αλλά το πλέον σημαντικό ήταν, καθώς σωματοποιώ την κάθε νότα που τραγουδάω, καθώς την φιλτράρω μέσα από όλο μου το σώμα, να γνωρίσω καλύτερα το σώμα μου, να συμφιλιωθώ με αυτό και να το αγαπήσω – δηλαδή να συνδέσω με άρρηκτους δεσμούς αυτό που είμαι με αυτό που κάνω.

Ο τρόπος με τον οποίο τραγουδούσα ως τότε ήταν μια διαρκής προσπάθεια μίμησης, που προϋπέθετε μια επώδυνη διαδικασία πειθαρχίας, μελέτης, εσωτερικής αμφισβήτησης, ανασφάλειας αγώνα και αγωνίας για την κατάκτηση της πολυπόθητης έξωθεν επιβεβαίωσης. Τώρα ήμουν *εγώ* που τραγουδούσα. Και αυτό το *εγώ* ήταν κάτι το νέο, το οποίο το ανακάλυπτα μέσα από την νέα μου ζωή. Ήταν μια συνθήκη που χαρακτηριζόταν από την αναγνώριση, την εσωτερική ηρεμία, το πλήθος των εμπειριών που αποκτούσα κάθε μέρα.

Δυστυχώς, μια σειρά περιπετειών με σοβαρότατο προσωπικό και οικονομικό αντίκτυπο γκρέμισαν όλα όσα είχα αρχίσει να χτίζω στη Γαλλία και επέβαλλαν την επιστροφή μου οίκαδε. Δεν έχουν σημασία οι λεπτομέρειες, που άλλωστε θα αποπροσανατόλιζαν το κείμενο αυτό από τον κύριο στόχο του, που είναι μια επισκόπηση της παιδαγωγικής του λυρικού τραγουδιού στην Ελλάδα μέσα από την προσωπική μου εμπειρία.

Μετά από την έκθεση των παραπάνω, αν προσπαθήσω να εντοπίσω αυτό που έχει μείνει στις μέρες μας από τα εγχειρίδια του 19ου αι. όσον αφορά τη διδασκαλία του λυρικού τραγουδιού, τουλάχιστον όπως τη βίωσα εγώ, είναι σίγουρα ένα μεγάλο μέρος της βασικής μεθοδολογίας:

- Θυμάμαι τον δάσκαλό μου να ζητά τον καθαρό, γεμάτο και δεμένο ήχο που υπογραμμίζεται και στα εγχειρίδια του 19ου αι.
- Βασικό μάθημα του λυρικού τραγουδιού στο Ωδείο ήταν η έντονη, καθαρή και σωστή άρθρωση και προφορά. Πρώτα διάβαζα τους στίχους του κομματιού, με τη βοήθεια του δασκάλου μου κι έπειτα μάθαινα τη μελωδία.
- Τα σχετικά με την μουσική έκφραση τα διδάχτηκα σε δεύτερο χρόνο, στο μάθημα της μελοδραματικής, όπου ο καθηγητής ζητούσε να υποδυθούμε τον ρόλο που μας έδινε με το ανάλογο ύφος.

- Όσον αφορά τα registri της φωνής, ήταν από τις γνώσεις που μου μεταδόθηκαν ήδη από τα πρώτα χρόνια που σπούδαζα τραγούδι.
- Όσο φοιτούσα στο Ωδείο, ήταν πολύ συνηθισμένη η απόδοση πρώτης, τρίτης και πέμπτης χρησιμοποιώντας τον φθόγγο α, και εναλλάσσοντας με τους φθόγγους ε και ου. Ακολούθως η άσκηση ανέβαινε ανά ημιτόνιο.
- Ακριβώς όπως αναφέρεται στο εγχειρίδιο του Lefort, έκανα ασκήσεις με τους φθόγγους V και F, για την οικονομία του αέρα και την σωστή προφορά.
- Η διαφραγματική αναπνοή, όπως την περιγράφει ο Lefort, είναι θεμελιώδης γνώση και τεχνική στη διδασκαλία αναπνοής του λυρικού τραγουδιού σήμερα.
- Είναι πολύ χαρακτηριστικό πως μου ζητούσαν να πάρω ανάσα χωρίς ήχο και χωρίς να σηκώνω τους ώμους μου, όπως ακριβώς αναφέρεται στα εγχειρίδια του 19ου αι. του Duprez, του Lefort και του Crosti.
- Υπήρχαν ασκήσεις staccato, δηλαδή διακεκομμένου ήχου.
- Με δεδομένο το έμφυτο vibrato της φωνής μου, δεν διδάχτηκα κάτι ιδιαίτερο σχετικά.

Όταν μετέβην στη Γαλλία, το επίπεδό μου ήταν τέτοιο που η Sophie Hervé δεν μου ζητούσε πολλές ασκήσεις, ούτε μου έκανε πολλές διορθώσεις. Δεν έχω αμφιβολία, ωστόσο, ότι αν είχα ξεκινήσει μικρότερη το μάθημα τραγουδιού μαζί της, σίγουρα θα είχα να αντιμετωπίσω όλη τη γκάμα των γνώσεων και τεχνικών που αποκρυσταλλώνονται στα εγχειρίδια του 19ου αι. Η συστηματική τους επισκόπηση με έκανε να εννοήσω πόσο εξελίχθηκε η τέχνη του λυρικού τραγουδιού μέσα από την προσπάθεια που έγινε από τους πρώτους αυτούς εκδότες εγχειριδίων. Μάλιστα είναι χαρακτηριστικό ότι όλοι τους καταγίνονται με την δραστηριότητα της έκδοσης έχοντας πρώτα υπάρξει επιτελεστές επί σκηνής, και έχοντας αφομοιώσει την ανάγκη να θεμελιώσεις την ερμηνεία όχι τόσο στο ταλέντο και τα φυσικά χαρίσματα, όσο σε στέρεες γνώσεις και δεξιότητες, λογικά οργανωμένες και επιστημονικά εννοημένες.

Βέβαια μετά από σχεδόν δυο αιώνες πολλά πράγματα έχουν αλλάξει, τόσο στην αισθητική, όσο και στον τρόπο με τον οποίον αντιλαμβανόμαστε πλέον την τεχνική ως αναπόσπαστο κομμάτι της αισθητικής, και όχι σαν ένα αυτοτελές και ανεξάρτητο κεφάλαιο. Αυτό όμως είναι το θέμα μιας άλλης πτυχιακής εργασίας...

Θα περιοριστώ στο να ανακαλέσω εδώ την εξής ανάμνηση: στην Γαλλία, το ζέσταμα πριν ξεκινήσουμε την εκτέλεση της εκάστοτε άριας που είχαμε να μελετήσουμε, ήταν να τραγουδήσουμε το γνωστό παιδικό γαλλικό τραγούδι Frère Jacques. Αυτή η εισαγωγή είχε βέβαια ένα τεχνικό έρεισμα, αλλά ήταν συγχρόνως κι ένα παιχνίδι, απενοχοποιημένο και εύθυμο, που επέτρεπε στην φωνή να βρει την πηγή της στην συμπλοκή του σωματικού με το ψυχοσυναισθηματικό στοιχείο. Χωρίς να παραγνωρίζω την ιστορική της υπόσταση και εξέλιξη, βρίσκω ότι χωρίς την συμπλοκή αυτή η λυρική ερμηνεία είναι άνευρη.

Επισκόπηση της βιβλιογραφίας για το λυρικό τραγούδι στην Ελλάδα

Το λυρικό τραγούδι δεν εντάσσεται στην κουλτούρα των περισσότερων Νεοελλήνων, ούτε έγινε ποτέ αντικείμενο εύκολα προσιτό από παιδαγωγική άποψη. Συχνά περιορίζεται σε μια φαντασιακή πρόσληψη του αστικού τρόπου ζωής και της συνακόλουθης επιθυμίας ανόδου στα σκαλιά της κοινωνικής ιεραρχίας. Εύκολα λοιπόν περιθωριοποιείται σε ένα πλέγμα ιδιόμορφου ελιτισμού και σνομπισμού. Αν αυτό διαγιγνώσκεται στην Αθήνα, όπου η παράδοση του λυρικού τραγουδιού είναι μακρόχρονη, στην επαρχία τα παραπάνω είναι πολύ πιο προφανή και έκδηλα. Αυτό έχει δραματικά αποτελέσματα σε όλα τα επίπεδα: στο επίπεδο της διδασκαλίας της τεχνικής, ο εμπειρικός και “αυτοδίδακτος” τρόπος προσέγγισης πολλών καθηγητών έχει ως αποτέλεσμα τους σοβαρούς τραυματισμούς τραγουδιστών και τη δημιουργία ενός στρεβλού πλαισίου πάνω στο οποίο καλείται κάποιος να οικοδομήσει την καλλιτεχνική του πορεία. Στο επίπεδο του ρεπερτορίου και της ευρύτερης γνωσιακής συγκρότησης, λίγες είναι οι περιπτώσεις όπου η ενασχόληση με το λυρικό τραγούδι λειτουργεί ως έναυσμα εξωστρέφειας, ακολούθησης των διεθνών τάσεων και εύρεσης προσωπικών διαδρομών και εκφραστικών δρόμων. Συνήθως λειτουργεί ως ένα “κεντρομόλο” πλαίσιο, όπου μια περιορισμένη (χρονικά, τοπικά και αισθητικά) γκάμα ρεπερτορίου πλέκεται με μια ομφαλοσκοπική και πεπερασμένη θεώρηση του λυρικού τραγουδιού και της μουσικής εν γένει.

Αναντίρρητα, για να απαντήσει κανείς αυτά τα ερωτήματα θα πρέπει να επανεξετάσει την πρόσφατη ιστορικοκοινωνική διαδρομή της Ελλάδας. Η ιστορία του λυρικού τραγουδιού στην Ελλάδα είναι ταυτόσημη με αυτήν της «εκδυτικοποίησης». Σε μονογραφία της η Ρωμανού προσφέρει μια ευσύνοπτη ιστοριογραφικού προσανατολισμού θεώρηση της έντεχνης ελληνικής μουσικής, καλύπτοντας ένα διάστημα από την Αναγέννηση ως τις μέρες μας (Ρωμανού, 2006). Εξετάζει τις περιπτώσεις Ελλήνων στην ιταλική Αναγέννηση, την εκκλησιαστική μουσική, τη μουσική στα νησιά του Ιονίου, και από εκεί στην μουσική συνθήκη που επικράτησε με την σύσταση του ελληνικού κράτους. Συνοψίζει την μουσική δυναμική των τελών του 19ου αιώνα, για να περάσει, στη συνέχεια, στο 1ο και κατόπιν στο 2ο μισό του 20ου αιώνα.

Η Ξεπαπαδάκου (2019) σκιαγραφεί το ιστορικοπολιτισμικό περιβάλλον μέσα από το οποίο το λυρικό τραγούδι “χτύπησε την πόρτα” του νεοσύστατου τότε ελληνικού κράτους. Περιγράφοντας τις διαδρομές ευρωπαϊκών λυρικών θιάσων στην Εγγύς και Μακρινή

Ανατολή φωτίζει τις συνθήκες μέσα από τις οποίες η όπερα διαχύθηκε στην Ανατολή, μεταφέροντας την αίγλη αλλά και τον εξουσιαστικό λόγο της Δυτικής Ευρώπης.

Το κλίμα αυτό, από μια ιστορική μουσικολογική προοπτική, εξετάζεται στην διδακτορική διατριβή της Μαρίας Μπαρμπάκη (2009), η οποία μελετά τους πρώτους μουσικούς συλλόγους της Αθήνας και του Πειραιά κατά την χρονική περίοδο 1871-1909, καθώς και τον ρόλο που εκείνοι έπαιξαν στη μουσική παιδεία. Σκιαγραφεί τη δυναμική αυτή, η οποία ξεκίνησε το 1870, για να ενταθεί στα 1890, με τους Ολυμπιακούς Αγώνες και, στη συνέχεια, να κορυφωθεί στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, όπου κυριάρχησε το αίτημα για την ύπαρξη μιας λαϊκής μουσικής εκπαίδευσης και για διάσωση της ελληνικής μουσικής. Η δράση των σωματείων, ως μορφή κοινωνικότητας και «πολιτιστικής πολιτικής», είναι ενδεικτική των τάσεων της εποχής. Το ζήτημα της μουσικής εκπαίδευσης και της συναυλιακής ζωής στην Αθήνα και τον Πειραιά καταλαμβάνει το δεύτερο μέρος της διατριβής της. Αναφέρεται στο ζήτημα της διδασκαλίας των οργάνων, στη διδασκαλία των θεωρητικών μαθημάτων, της εκκλησιαστικής μουσικής, καθώς και στη συζήτηση γύρω από το μουσικό και ιδεολογικό ζήτημα σχετικά με την βυζαντινή μουσική και το δημοτικό τραγούδι.

Σε άρθρο τους, οι Ρωμανού και Μπαρμπάκη (Romanou & Barbaki, 2011) εξετάζουν το ζήτημα της μουσικής εκπαίδευσης στην Αθήνα των τελών του 19ου αιώνα, σε αντιπαράθεση με ό,τι επικρατούσε στις ελληνικές κοινότητες της Κωνσταντινούπολης και της Κέρκυρας. Σκιαγραφούν την διαδικασία επικράτησης της δυτικής μουσικής εκπαίδευσης στην πρωτεύουσα του ελληνικού κράτους, σε μια εποχή η οποία χαρακτηρίστηκε από την διαντίδραση ανάμεσα στο «ρεύμα της Κωνσταντινούπολης», όπου πρωταγωνιστικό ρόλο έπαιξε η βυζαντινή μουσική, και στο «ρεύμα της Κέρκυρας», όπου κυριαρχούσε η ιταλική σχολή.

Μια εποπτική εικόνα της όπερας στον ελληνικό κόσμο κατά τα τέλη του 19ου αιώνα προσφέρει συλλογικός τόμος που εκδόθηκε πρόσφατα (Kardamis, Kokkinomilioti, Kourmpana, Xerapadakou, Karakosta, & Gerothansi, 2019). Μέσα από μια σειρά άρθρων σκιαγραφείται η μουσική κίνηση της όπερας στα Επτάνησα, καθώς και σε άλλες περιοχές του Ελληνισμού, μέσα από την αναδίφηση ιστορικών πηγών.

Η στροφή προς την μουσική της δυτικής Ευρώπης έπαιξε ενεργό ρόλο στην οικοδόμηση της μουσικής ταυτότητας, σε ό,τι αφορά την λόγια μουσική, κατά το γύρισμα του 19ου προς τον 20ο αιώνα. Η Σιώψη (Siopsi, 2011) εξετάζει τον τρόπο με τον οποίο η

εθνική σχολή επιχείρησε να ανταποκριθεί στο αίτημα της τότε μεσαιάς τάξης για την οικοδόμηση μιας «εθνικής κουλτούρας», η οποία –με μουσικούς όρους– θα επιβεβαίωνε το κυρίαρχο αφήγημα για την συνέχεια του ελληνισμού από την Αρχαιότητα δια μέσου του Βυζαντίου. Στο πλαίσιο αυτό, μουσικές εμπνευσμένες από τον γερμανικό ρομαντισμό ως προς τη δομή και την αισθητική, θα εκτόπιζαν σταδιακά την ιταλική μουσική επιρροή, η οποία ερχόταν στην Ελλάδα μέσω κυρίως της επτανησιακής σχολής). Το λυρικό τραγούδι είχε μια εμβληματική θέση σε όλο αυτό το μουσικό ρεύμα.

Η «διάχυση» των ευρωπαϊκής προέλευσης ήχων δεν ήταν, φυσικά, ένα φαινόμενο που αφορούσε μόνον την λόγια μουσική, αλλά διέτρεχε με τρόπο «διαγώνιο» όλο το φάσμα της μουσικής ζωής σε μια τόσο μεταβατική εποχή όπως αυτή που ορίζεται από τα τέλη του 19ου αιώνα και τις πρώτες δεκαετίες του 20ου. Στο παραπάνω ιστορικό πλαίσιο κινείται και το άρθρο του Κοκκώνη (2010). Ο Κοκκώνης, με αφορμή το δίπολο καφέ-αμάν καφέ-σαντάν, εξετάζει την πολιτισμική αντιπαράθεση που έλαβε χώρα στο νεοσύστατο ελληνικό κράτος κατά τα τέλη 19ου αιώνα ως τις αρχές 20ου αιώνα. Πρόκειται για την διαπάλη δυο «στρατοπέδων», του «αλα-τούρκα» και του «αλά-φράγκα» προσανατολισμού, τα οποία αποτελούνταν από πολύπλευρες και πολυεπίπεδες πολιτισμικές οντότητες. Στο πλαίσιο αυτής της διαπάλης, το λυρικό τραγούδι αναδεικνύεται σε μια εμβληματική έκφραση του «αλα-φράγκα» πόλου, μπολιάζοντας με την αισθητική του το «στρατόπεδο» αυτό.

Για τις καταβολές της τέχνης του λυρικού τραγουδιού στην Ελλάδα ιδιαίτερα σημαντική είναι η κλασική πλέον μελέτη του Αλεξάνδρου-Ράπτη (1989). Ανατρέχοντας σε ιστορικές πηγές, δημοσιεύματα της εποχής και αρχειακό υλικό ο συγγραφέας στοιχειοθετεί την ιστορία των δύο λυρικών ομίλων, του «Ελληνικού Μελοδραματικού Θιάσου» και του «Ελληνικού Μελοδράματος», οι οποίοι υπήρξαν οι προπομποί της Εθνικής Λυρικής Σκηνής.

Η λειτουργία του λυρικού θεάτρου απέκτησε επίσημο θεσμικό πλαίσιο με την ίδρυση της Εθνικής Λυρικής Σκηνής στα χρόνια της Κατοχής. Η φορτισμένη δεκαετία του '40, με την Κατοχή και τον Εμφύλιο, δυσχαίρεναν τον βηματισμό του νέου θεσμού. Η Κονδύλη (2011) επιχειρεί μια ιστορική αποτίμηση εκείνης της εποχής, εξετάζοντας τις παραγωγές που έλαβαν χώρα τότε. Το κλίμα μέσα στο οποίο λειτουργούσε η νεοσύστατη Λυρική Σκηνή (ειδικά αν ανήκες στους νικημένους του Εμφυλίου...) αποτυπώνεται γλαφυρά στις αφηγήσεις της διευθύντριας χορωδίας Έλλης Νικολαΐδου στον Γιάννη Μπαστιά (Μπαστιάς, 1997).

Η εργασία της Κουτρουμάνου (2015), η οποία έγινε στο πλαίσιο του μαθήματος της Αύρας Ξεπαπαδάκου στην Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Κρήτης, προσφέρει μια λεπτομερέστατη αποδελτίωση των έργων ελληνικής όπερας και οπερέτας τα οποία ανέβηκαν στην Εθνική Λυρική Σκηνή από την ίδρυσή της, το 1943, μέχρι και το 2008. Η Κουτρουμάνου μεταφέρει πολύτιμα πληροφοριακά κείμενα από τα προγράμματα των συναυλιών, καθώς και στοιχεία σχετικά με την διανομή, φωτογραφικό υλικό κ.ά. Με τον τρόπο αυτό στοιχειοθετεί ένα σημαντικό ερευνητικό εργαλείο, το οποίο δίνει την δυνατότητα σε κάθε ενδιαφερόμενο να έρθει σε επαφή και στη συνέχεια να προχωρήσει σε κάθε λογής αποτίμηση του πραγματικά πολύτιμου αυτού ερευνητικού υλικού.

Η Ρωμανού σε άρθρο της συνοψίζει την δυναμική που επικρατούσε κατά την Μεταπολίτευση στον χώρο της λόγιας μουσικής (Ρωμανού, 2003). Το κλίμα ενθουσιασμού και αισιοδοξίας πυροδότησε τις αναζητήσεις του κοινού, από τη μια, και την δημιουργική δράση συνθετών και μουσικών, από την άλλη. Το αποτέλεσμα ήταν η έντονη μουσική κίνηση, η σύσταση θεσμών, δράσεων και πολιτιστικών φορέων, καθώς και η άνθιση της μουσικής παιδείας. Κορυφαία στιγμή της παραπάνω δυναμικής, η ίδρυση του Μεγάλου Μουσικής Αθηνών, το 1991, το οποίο έδωσε νέα πνοή στα πολιτιστικά δρώμενα της πρωτεύουσας.

Ένα άλλο, πιο πρόσφατο άρθρο του Παύλου Κάβουρα (2015) μου προσφέρει μια εποπτική θεώρηση του φαινομένου της λόγιας δυτικής μουσικής στην Ελλάδα, σε σχέση και συνάρτηση με την σχέση της Ελλάδας με την Ευρώπη στο πλαίσιο της Ευρωπαϊκής Ολοκλήρωσης. Παίρνοντας ως αφετηρία τα χρόνια της πρόσφατης οικονομικής, κοινωνικής και πολιτισμικής κρίσης, ο Κάβουρας συνδυάζει τα εργαλεία της εθνομουσικολογίας και της ιστορικής μουσικολογίας. Εμβαθύνει στις έννοιες της κρίσης, της ευρωπαϊκής ολοκλήρωσης και της λόγιας δυτικής μουσικής. Παράλληλα, επιχειρεί μια κριτική επισκόπηση της εθνομουσικολογίας και της ιστορικής μουσικολογίας, υπό το πρίσμα μιας νέας μεθοδολογικής ματιάς, η οποία θα συνδυάζει την μουσική εθνογραφία και την μουσική ιστοριογραφία μέσα από μια νέα ερμηνευτική ανθρωπολογική προοπτική.

Στο παραπάνω πλαίσιο που ορίζει το άρθρο του Κάβουρα κινούνται τα παρακάτω άρθρα του Γρηγορίου και του Γωγιού. Οι προκλήσεις που αντιμετωπίζει ένας πολιτιστικός φορέας όπως η Εθνική Λυρική Σκηνή για να επικοινωνήσει το έργο του στο πλατύ κοινό στις μέρες μας εξετάζεται σε μια προπτυχιακή εργασία (Γρηγορίου, 2015). Η Γρηγορίου, ύστερα από μια συνοπτική βιβλιογραφική επισκόπηση των διάφορων χρησιμοποιούμενων επικοινωνιακών μοντέλων, εξετάζει την περίπτωση του project «Η Λυρική στους δρόμους»

το οποίο έλαβε χώρα από το 2011 ως το 2015, παρουσιάζοντας σε διάφορους δημόσιους χώρους έργα ή αποσπάσματα λυρικού ρεπερτορίου.

Σε εισήγησή του, ο συνθέτης Χαράλαμπος Γωγιός (Γωγιός, 2011) εκφράζει τον βαθύτατο προβληματισμό του για την διαχείριση του ευαίσθητου τομέα του λυρικού τραγουδιού σύμφωνα με τα προτάγματα των νεοφιλελεύθερων «πολιτιστικών διαχειριστών», σε μια εποχή που σηματοδοτήθηκε από την ένταξη στα Μνημόνια. Με τον εύστοχο τίτλο «Δικαίωμα στο λυρικό θέατρο» στηλιτεύει την «αμήχανη» στάση του κράτους απέναντι στην όπερα και την «αποπολιτικοποίηση» του λυρικού θεάτρου, με αποτέλεσμα την αποξένωσή του από τον «πραγματικό κόσμο».

Το άρθρο του Αναστάσιου Χαψούλα (2015), από την άλλη, επιχειρεί μια κριτική επισκόπηση της μουσικής εκπαίδευσης στην Ελλάδα. Ξεκινώντας από τον τρόπο με τον οποίο η Ευρώπη αντιλήφθηκε την ελληνική αρχαιότητα, εστιάζει στο πώς εισήχθη και διαδόθηκε η λόγια δυτική μουσική στην σύγχρονη Ελλάδα: τα προβλήματα σε θεσμικό επίπεδο, όπως αυτό αντικατοπτρίζεται στα ωδεία, στη γενική εκπαίδευση, στα μουσικά σχολεία, καθώς και στα τριτοβάθια ιδρύματα. Όλα αυτά συνθέτουν το σκηνικό που προηγήθηκε της κρίσης, μέσα από τον οποίο διαμορφώθηκε, σε βάθος γενεών, η πρόσληψη της «κλασικής» μουσικής από το κοινό. Το άρθρο ολοκληρώνεται με τις επισημάνσεις του Χαψούλα σχετικά με την αναγκαιότητα αναβάθμισης της μουσικής εκπαίδευσης.

Επίλογος

Με την εργασία αυτή ολοκληρώνεται ο κύκλος των σπουδών μου στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, το οποίο πλέον έγινε Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων. Έφτασα στην «Ιθάκη» η οποία μπορεί να είναι φτωχική, ωστόσο μου έδωσε ένα ταξίδι γεμάτο «λιμένας πρωτοειδωμένους», αλλά και φουρτούνες...

Η πανεπιστημιακή φοίτησή μου, στην Άρτα όσο και στο Poitiers, στερέωσε την πεποίθησή μου ότι το λυρικό τραγούδι είναι ένα πολύ σημαντικό κεφάλαιο της παγκόσμιας πολιτιστικής κληρονομιάς, που έχει πολλά να προσφέρει σε επίπεδο καλλιέργειας αλλά και σε επίπεδο απλής αισθητικής απόλαυσης. Ειδικά στις μέρες μας, όπου η σύγχρονη τεχνολογία, η διάχυση της πληροφορίας και οι υποδομές στα θέατρα προσφέρουν δυνατότητα για νέες προσεγγίσεις και νέες αναγνώσεις τόσο στο κλασικό ρεπερτόριο της όπερας, όσο και στο σύγχρονο λυρικό θέατρο, το λυρικό τραγούδι είναι κάτι το οποίο θα έπρεπε να αφορά όλον τον κόσμο και όχι μόνον μια περιχαρακωμένη ελίτ. Με άλλα λόγια, το μουσικοθεατρικό αυτό είδος έχει κάθε δυνατότητα να γίνει ένα δυναμικό πεδίο έκφρασης και όχι πεδίο δράσης μιας ελίτ, η οποία μεταχειρίζεται την δυναμική του κυρίως ως επιβεβαίωση της κοινωνικής της θέσης.

Σε αντίθεση με ό,τι ισχύει στον ευρωπαϊκό χώρο, η αίσθησή μου είναι ότι στην Ελλάδα μένουν πολλά να γίνουν στο επίπεδο αυτό, ώστε να κερδηθεί ένα μεγάλο στοίχημα: να δημιουργηθεί μια δυναμική «από τα κάτω», η οποία θα συμπαρασύρει το πλατύ κοινό και θα το εκπαιδεύσει σε τρόπους έκφρασης έναντι των οποίων παραμένει επιφυλακτικό χάριν στερεοτύπων. Φυσικά, πολλά από τα στερεότυπα αυτά έχουν ιστορική βάση και δικαιολογούνται στην νεοελληνική συνθήκη, όμως δεν πρέπει να αναδειχτούν πιο ισχυρά από τον πολιτισμικό πλούτο που έχουν να προσφέρουν νέοι συνθέτες, μουσικολόγοι, καλλιτέχνες, σκηνοθέτες, συγγραφείς αλλά και λυρικοί τραγουδιστές, με ελευθερία, και χωρίς κανένα είδος λογοκρισίας ή αυτολογοκρισίας. Μόνο η κοινή συνειδητοποίηση των παραπάνω θα δρομολογήσει μια καλλιτεχνική, αισθητική –και συνάμα βαθύτατα πολιτική– πρόταση, η οποία θα αγγίξει πλατιά στρώματα του ευρύτερου κοινού.

Συνδυάζοντας τα εργαλεία της αυτοβιογραφίας με μια επισκόπηση των απαρχών της τυπικής εκπαίδευσης στο λυρικό τραγούδι, προσπάθησα να χρησιμοποιήσω τον εαυτό μου και την ως τώρα διαδρομή μου για να εννοήσω καλύτερα τον κόσμο του λυρικού τραγουδιού στην Ελλάδα. Θεωρώ εδώ απαραίτητο να καταστήσω σαφές ότι στόχος μου δεν ήταν να μια

κριτική της παιδείας του λυρικού τραγουδιού στην Ελλάδα εφ' όλης της ύλης, αλλά η ακροθιγής περιγραφή μιας σειράς από συγκεκριμένα τεχνικά και μεθοδολογικά ζητήματα, τα οποία όμως εκβάλλουν σε θέματα ιστορικής, οικονομικής, κοινωνιολογικής και αισθητικής φύσης όπως: μέσα από ποιες διαδικασίες και ποιους μηχανισμούς μπορεί κανείς να έρθει σε επαφή με το λυρικό τραγούδι στην Ελλάδα; Ποια ήταν τα χαρακτηριστικά της διάχυσης αυτού του είδους στη χώρα μας σε ένα διάστημα το οποίο ξεπερνά τα είκοσι χρόνια και έχει σημαδευτεί από τεκτονικές ανακατατάξεις στην οικονομική και πολιτική σφαίρα; Είναι το υφιστάμενο θεσμικό πλαίσιο προσαρμοσμένο στις αναγνωρισμένες ανάγκες και τις δεδηλωμένες στρατηγικές;

Τα ζητήματα που ανοίγει η εργασία μου αυτή, φυσικά, δεν περιορίζονται μόνον στον στενό χώρο του λυρικού τραγουδιού. Αν δεχτούμε το λυρικό τραγούδι ως ένα υποσύνολο της μουσικής παιδείας, τη μουσική παιδεία, με τη σειρά της, ως ένα υποσύνολο της παιδείας και την παιδεία ως πυλώνα της πολιτικής, τότε τα πεδία προβληματισμού πολλαπλασιάζονται.

Βιβλιογραφία

1. Αλεξάνδρου-Ράπτης, Μ. (1989). Επίτομη ιστορία του Ελληνικού Μελοδράματος και της Λυρικής Σκηνής 1888-1998. Αθήνα: Κτηματική Τράπεζα.
2. Γρηγορίου, Δ. (2015). Σχεδιασμός πολιτιστικών δράσεων και μοντέλα επικοινωνίας: όταν η Εθνική Λυρική Σκηνή βγήκε στους δρόμους. Αθήνα: Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Σχολή Κοινωνικών Επιστημών, Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών Διοίκηση Πολιτισμικών Μονάδων, Θ.Ε. Πολιτιστική Επικοινωνία (ΔΠΜ61).
3. Γωγιός, Χ. (2011). Δικαίωμα στο λυρικό θέατρο. Η πολιτιστική πολιτική στην Ελλάδα και το σύγχρονο θέατρο - Μια ανοιχτή συζήτηση για τη σύγχρονη παραγωγή στις παραστατικές τέχνες. Αθήνα : ΒΙΟΣ.
4. Ζουμπούλη, Μ. (2022). «Μεταδίδω, διδάσκω, εκπαιδεύω και η αισθητική υποτείνουσα». Πρακτικά του 7ου επιστημονικού συνεδρίου της ΕΕΜΑΠΕ και της ΑΣΠΑΙΤΕ: Σχεδιάζοντας τη Διδακτική, την Επιμόρφωση & την Επαγγελματική Κατάρτιση των Εκπαιδευτικών Ειδικοτήτων (17-18 Ιανουαρίου 2020, Μουσική Βιβλιοθήκη Λίλιαν Βουδούρη, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών)
5. Κάβουρας, Π. (2015). Η έντεχνη δυτική μουσική στην περίοδο της κρίσης: Μια διεπιστημονική μελέτη του σύγχρονου ελληνικού πολιτισμού και της ευρωπαϊκής ολοκλήρωσης . Πολυφωνία (26).
6. Κατσάνης, Δ. (2006). Ανθρώπινη φωνή (ομιλία και τραγούδι). Αθήνα: Ομήγυρις
7. Κουτρομάνου, Χ. (2015). Οι ελληνικές όπερες και οπερέττες στην Εθνική Λυρική Σκηνή. Ρέθυμνο: Πανεπιστήμιο Κρήτης, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φ.Κ.Σ.
8. Κυριακίδης, Χ. (2005). Μάθε να τραγουδάς σωστά. Αθήνα: Fagottobooks.
9. Μπαρμπάκη, Μ. (2009). Οι πρώτοι μουσικοί σύλλογοι της Αθήνας και του Πειραιά και η συμβολή τους στη μουσική παιδεία (1871-1909). Διδακτορική διατριβή. Αθήνα: Τμήμα Μουσικών Σπουδών.
10. Μπαστιάς, Γ. Κ. (1997). Έλλη Νικολαΐδου, συνέντευξη στον συγγραφέα, 7 Νοεμβρίου 1989. In *Ο Κωστής Μπαστιάς στα χρόνια του Μεσοπολέμου* (Vol. 2, pp. 474-477). Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.

11. Ξεπαπαδάκου, Α. (2019). «Εκεί, στη Σαμαρκάνδη. Ευρωπαϊκοί περιπλανώμενοι λυρικοί θίασοι στην κοντινή και μακρινή Ανατολή». Όπερα και Ελληνισμός κατά τον 19ο αιώνα. Πρακτικά του Διεθνούς Συνεδρίου Όπερα και Ελληνισμός κατά τον 19ο αιώνα (pp. 174-184). Κέρκυρα: Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας & Ιόνιο Πανεπιστήμιο-Τμήμα Μουσικών Σπουδών.
12. Πετεινού, Κ., Οκαλίδου, Α. (2010). Θεωρητικά και κλινικά θέματα φωνητικής και φωνολογίας. Αθήνα: Επιφανίου
13. Ρωμανού, Κ. (2003). Η μουσική 1974-2000. Α'. Θεσμοί και μουσική παιδεία. In Β. Παναγιωτόπουλος (Ed.), Η Ελλάδα της ομαλότητας 1974-2000 (Vol. 10, pp. 249-258). Ελληνικά Γράμματα.
14. Ρωμανού, Κ. (2006). Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους. Αθήνα: Κουλτούρα.
15. Χαψούλας, Α. (2015). Έντεχνη δυτική μουσική και ελληνική μουσική εκπαίδευση: κρίση και προοπτικές. Πολυφωνία (26).
16. Bartoskova, M. (2019). The impact of the pelvic floor on respiration and singing in adults: Literature review . Retrieved from https://www.academia.edu/38676809/The_impact_of_the_pelvic_floor_on_respiration_and_singing_in_adults_Literature_review.
17. Bicket, J. (2016). Vocal Technique: A physiologic approach. London: Plural Plus
18. Bloch, G. (2007). "The Pathological Voice of Gilbert-Louis Duprez", στο Cambridge Opera Journal 19 (1), 11–31.
19. Bozeman, K. W. (2013). Practical Vocal Acoustics: Pedagogic Applications for Teachers and Singers. Boydell & Brewer.
20. Chapman, J. (2006). Singing and Teaching singing: A holistic approach to classical voice. London: Plural Plus.
21. Fuchs, V. (1999). Η τέχνη του τραγουδιού και η τεχνική της φωνής. Αθήνα: Ζαχαρόπουλος.
22. Garnier, M., Henrich, N., Castellengo, M., Sotiropoulos, D., & Dubois, D. (2007). Characterisation of Voice Quality in Western Lyrical Singing: from Teachers'

- Judgements to Acoustic Descriptions. *Journal of Interdisciplinary Music Studies*, 1 (2), 62-91.
23. Glasner, J. D. (2019). *The development of the operatic voice during the 20th century: An analysis of the effect of early recording*. New York University.
 24. Greene, A. (1991). *Πώς να μιλάτε και να τραγουδάτε σωστά*. Αθήνα: Fagottobooks.
 25. Hervé S. (1915). «La voix(e) du périnée». *Le journal de l'AFPC-EVTA France*, N° 22.
 26. Johnson, R. (2011). *Knowing in our bones: Exploring the embodied knowledge of somatic educators*. Rae Johnson.
 27. Kardamis, K., Kokkinomilioti, E., Kourmpiana, S., Xeparadakou, A., Karakosta, K. D., & Gerothansi, S. (Eds.). (2019). *Opera and the Greek world during the Nineteenth Century*. Music Museum Corfu Philharmonic Society.
 28. Kokkonis, G. (2007). *La question de la grécité dans la musique néohellénique*. Paris: Association Pierre Belon – De Bocard.
 29. Ladefoged, P. (2007). *Εισαγωγή στη φωνητική*. Αθήνα: Πατάκης.
 30. Latour, S. (2012). *Vocal Technique: A guide for conductors, teachers and singers*. Canada: Canadian Music Educator.
 31. Miller, R. (1986). *The structure of singing: System and Art in Vocal Technique*. London: Schirmer Books.
 32. Miller, R. (2000). *Training soprano voices*. London: Oxford University.
 33. Pata, H. (2014). *Le grand livre de la technique vocale (voix parlée et chantée)*. Paris: Eyrolles.
 34. Romanou, K., & Barbaki, M. (2011). *Music Education in Nineteenth-Century Greece: Its Institutions and their Contribution to Urban Musical Life*. *Nineteenth-Century Music Review*, 57-84.
 35. Rudiger, A. (1999). *Τι θα έπρεπε να ξέρω για τη φωνή μου*. Αθήνα: Παπαρηγορίου.
 36. Sadolin, C. (2000). *Complete Vocal Technique*. Copenhagen: Aabaniraa Bogtykkeri

37. Siopsi, A. (2011). Music in the Imaginary Worlds of the Greek Nation: Greek Art Music during the Nineteenth-Century's fin de siècle (1880s–1910s). *Nineteenth-Century Music Review* (8), 17-39.
38. Sundberg, J. (2001). Acoustics. VI. The voice. Grove Music Online. (L. Racy, Επιμ.) <http://www.grovemusic.com>.
39. Talasz, H., Kremser, C., Kofler, M., Kalchschmid, E., Lechleitner, M., & Rudisch, A. (2010). Phase-locked parallel movement of diaphragm and pelvic floor during breathing and coughing—a dynamic MRI investigation in healthy females . *Int Urogynecol J* (22), 61-68.
40. Thorpe, W., Cala, S. J., Chapman, J., & Davis, P. J. (2001). Patterns of breath support in projection of the singing voice. *Journal of voice*, 15 (1), 86-104.
41. Vennard, W. (1987). *Singing - The mechanism and the technique*. London: Carl Fischer.
42. Vijayamurugan Eswaramoorthi, Mohamad Razali Abdullah, Naresh Bhaskar Raj, Rabi Muazu Musa, Ahmad Bisyr Husin Musawi Maliki (2021). Synchronized Breathing with Pelvic Floor Contractions Increase the Lower Limb Power in Young Football Players. *International Journal of Human Movement and Sports Sciences*, 9(2), 163-170.