

Ιόνιο πανεπιστήμιο
Σχολή Μουσικής και Οπτικοακουστικών Τεχνών
Τμήμα Μουσικών Σπουδών



Διπλωματική εργασία II

Τίτλος: Τέσσερα *Hommages* του Βέλα Κονάες για σόλο κλαρινέτο: παρουσίαση – ζητήματα ερμηνείας

Σιγιάννη Κωνσταντίνα M2018025

Επιβλέπων καθηγητής: Τσούχλος Νικόλαος

Κέρκυρα, Ιούνιος 2024

Πίνακας Περιεχομένων

1. Πρόλογος	3
2. Εισαγωγή: Ο συνθέτης Βέλα Κονάcs και το κλαρινέτο.....	4
2.1. Γενικά βιογραφικά στοιχεία	4
2.2. Ο Κονάcs και το κλαρινέτο	4
2.3. Η σειρά των <i>Hommages</i> για σόλο κλαρινέτο.....	4
3. Τέσσερα <i>Hommages</i> για Κλαρινέτο	6
3.1 <i>Hommage à J.S. Bach</i>.....	6
Παρουσίαση του έργου	6
Πολυφωνία από ένα μονοφωνικό όργανο	10
Ερμηνεία	12
3.2. <i>Hommage à Paganini</i>	13
Παρουσίαση του έργου	13
Υφή και άρθρωση.....	14
Μουσική ερμηνεία	15
3.3. <i>Hommage à C. Debussy</i>	15
Παρουσίαση του έργου	15
Ρυθμός, tempo και ρυθμικά μοτίβα.....	18
Άρθρωση.....	20
Μουσική ερμηνεία	20
3.4 <i>Hommage à Béla Bartók</i>	20
Παρουσίαση του έργου	21
Ρυθμός και άρθρωση.....	22
Μουσική ερμηνεία	23
4. Ερμηνευτικά ζητήματα	24
4.1. Διαφορετικές ερμηνείες.....	24
4.2. <i>Hommage à Bach</i> - Jay Shankar	24
4.3. <i>Hommage à Paganini</i> - Danny Goldman	25
4.4. <i>Hommage à Debussy</i> - Alexey Gorokholinsky	26
4.5. <i>Hommage à Béla Bartók</i> - Guy Dangain	27
5. Βιβλιογραφία.....	30

1. Πρόλογος

Η παρούσα εργασία αναφέρεται στη σειρά έργων του Ούγγρου συνθέτη και κλαρινετίστα Βέλα Κονάcs, με γενικό τίτλο *Homimages*, από τα οποία καθένα προτείνει ένα μουσικό πορτρέτο για σόλο κλαρινέτο ενός σημαντικού συνθέτη του παρελθόντος. Το κύριο ερευνητικό ζητούμενο είναι, στο παράδειγμα τεσσάρων από τα έργα αυτά που εξετάζονται εδώ αναλυτικά, να αναζητήσουμε τα μουσικά μέσα που αξιοποιεί ο Κονάcs για να αποδώσει το ύφος και χαρακτήρα των προτύπων του, και ταυτόχρονα μια εκτίμηση σχετικά με το αν στα έργα αυτά ακούγεται ή όχι και η δικιά του, προσωπική φωνή.

Ξεκινώντας, θα γίνει μια σύντομη αναφορά στο βίο του συνθέτη αλλά και του ερμηνευτή Βέλα Κονάcs. Κατόπιν, θα γίνει αναφορά στη συλλογή των εννέα *Homimages* για σόλο κλαρινέτο, από τα οποία στη συνέχεια θα επικεντρωθούμε και θα σχολιάσουμε τα τέσσερα. Τα έργα αυτά επιλέχθηκαν από όλη τη συλλογή λόγω της διαφορετικότητας των προτύπων που ακολουθούν. Παρατίθενται με χρονολογική σειρά ως προς τα πρότυπά τους, πηγαίνοντας από την εποχή Μπαρόκ έως τον Μοντερνισμό, σαν ένα μουσικό ταξίδι στο χρόνο, από τον 17^ο έως τον 20^ο αιώνα. Αφετηρία του ταξιδιού αυτού είναι η εποχή Μπαρόκ, που εκπροσωπείται από το *Hommage à Bach*. Θα γίνει λόγος για τη μορφή του έργου, τη χρήση αρμονικών τεχνικών, τον τρόπο με τον οποίο διαγράφεται μια πολυφωνική υφή από ένα μονοφωνικό όργανο, με παράθεση μουσικών παραδειγμάτων, και τέλος κάποια σχόλια σχετικά με ερμηνευτικά ζητήματα. Έπειτα θα περάσουμε στο μεταίχμιο μεταξύ Κλασικισμού και Ρομαντισμού, με όχημα το *Hommage a Paganini*: και εδώ θα μας απασχολήσει η μορφή και οι τεχνικές σύνθεσης, καθώς και μια σύγκριση με άλλα έργα, από τα οποία ο Βέλα Κονάcs δανείστηκε κάποια μουσικά χαρακτηριστικά, πάντοτε με χρήση μουσικών παραδειγμάτων. Εδώ, θα γίνει λόγος μεταξύ άλλων και για ζητήματα άρθρωσης που αξιοποιεί ο συνθέτης με σκοπό να αποδώσει το χαρακτήρα του προτύπου του. Στη συνέχεια, θα περάσουμε στην εποχή του Ιμπρεσιονισμού, που εκπροσωπείται στη σειρά από το *Hommage a Debussy*. Στο κεφάλαιο αυτό, εκτός από την παρουσίαση του έργου, θα πραγματοποιηθεί σύγκριση με τη *Ραψωδία* του Debussy για κλαρινέτο, που φαίνεται να είχε ως πρότυπο ο Κονάcs, ενώ θα γίνει λόγος και για το ρυθμό, τα ρυθμικά μοτίβα και τα *tempi* που αξιοποιούνται στο έργο αυτό. Κλείνοντας θα περάσουμε στην εποχή του Μοντερνισμού, με αφορμή το *Homage a Bartók* όπου κι εκεί θα γίνει αναφορά σε παρόμοιες θεματικές με τις παραπάνω.

Η μελέτη των τεσσάρων αυτών *Homimages* θα συμπληρωθεί από αναφορά σε ερμηνευτικά ζητήματα, με αφορμή μια σύγκριση ηχογραφημένων ερμηνειών των έργων αυτών από τον ίδιο το συνθέτη, με ηχογραφήσεις άλλων ερμηνευτών. Θα εξετάσουμε ζητήματα όπως τυχόν ρυθμικές αποκλίσεις, την λιγότερο ή περισσότερο πιστή απόδοση της μουσικής σημειογραφίας, το μουσικό ύφος, το ηχόχρωμα κ.λπ. Στόχος είναι η εξαγωγή κάποιων συμπερασμάτων σχετικά με την ερμηνεία των έργων αυτών.

2. Εισαγωγή: Ο συνθέτης Béla Kónács και το κλαρινέτο

2.1. Γενικά βιογραφικά στοιχεία

Ο Béla Kónács γεννήθηκε στην Ταταμπάνια της Ουγγαρίας την 1^η Μαΐου 1937 και απεβίωσε στις 7 Νοεμβρίου του 2021. Οι πρώτες του προχωρημένες σπουδές ήταν στη Μουσική Ακαδημία Franz Liszt στη Βουδαπέστη, όπου δάσκαλός του ήταν ο κλαρινετίστας, παιδαγωγός και ενορχηστρωτής György Balassa (1913-1983). Ο εξαιρετικά προικισμένος Κονάcs έγινε μέλος της Ορχήστρας της Κρατικής Όπερας της Ουγγαρίας σε ηλικία 19 ετών, όσο ακόμα ήταν φοιτητής στην Ακαδημία Liszt. Τελικά, έγινε το πρώτο κλαρινέτο της ορχήστρας και υπηρέτησε με αυτή την ιδιότητα μέχρι που άφησε την θέση, το 1981.

Το 1961 ο Κονάcs υπήρξε συνιδρυτής του *Συνόλου Δωματίου της Βουδαπέστης*, ενός μουσικού συνόλου το οποίο δραστηριοποιήθηκε μέχρι το 1971. Αργότερα, εντάχθηκε στην Ακαδημία Liszt, όπου και ανέλαβε θέση καθηγητή κλαρινέτου το 1975. Δίδαξε επίσης στο Πανεπιστήμιο Μουσικής και Δραματικών Τεχνών του Γκκρατς και στο *Conservatorio di Musica* του Udine.

2.2. Ο Κονάcs και το κλαρινέτο

Ο Béla Kónács θεωρήθηκε από κριτικούς και κοινό ως ένας από τους καλύτερους κλαρινετίστες της γενιάς του. Έκανε πολλές διεθνείς περιοδείες ως σολίστ, και πραγματοποίησε πολυάριθμες ηχογραφήσεις, συμπεριλαμβανομένων και 2 CD με την δική του μουσική, με τίτλο *Hommages* και *Béla Kónács Plays Clarinet Just a Little Bit Differently*. Δημοσίευσε επίσης διδακτικές μεθόδους για κλαρινέτο όπως: *Everyday Scale Exercises* για κλαρινέτο (1978), *I Learn to Play the Clarinet 1* (1983), *I Learn to Play the Clarinet 2* (1986) κι άλλες συλλογές έργων για μουσική δωματίου και σόλο κλαρινέτο.

Ο Κονάcs είναι από τους πιο γνωστούς κλαρινετίστες στην πρόσφατη ιστορία, και οι συνεισφορές του στο ρεπερτόριο του εν λόγω οργάνου είναι σημαντικές. Πρόκειται για έναν ερμηνευτή και συνθέτη που καταπιάστηκε με διάφορα μουσικά στυλ, κάτι που γίνεται αισθητό τόσο στις συνθέσεις του, όσο και στην όλη ερμηνευτική του προσέγγιση. Θεωρείται επίσης ένας από τους κορυφαίους ερμηνευτές του ουγγρικού ρεπερτορίου κλαρινέτου, ιδιαίτερα των έργων των Bartók και Dohnányi, καθώς και σύγχρονων συμπατριωτών του όπως ο Ferenc Farkas, ο Miklós Kocsar, ο Endre Szervánszky και ο Zsolt Durkó. Σημαντικό είναι να αναφερθεί ότι ο Κονάcs ήταν εξίσου περιζήτητος ως ερμηνευτής σε ένα ευρύ φάσμα άλλης μουσικής, συμπεριλαμβανομένων έργων των Mozart, Beethoven, Wember, Donizetti, Brahms και αμέτρητων άλλων. Στα έργα που συνέθεσε για κλαρινέτο συμπεριλαμβάνονται και τα *Hommages*, σπουδές ύφους πάνω σε συνθέτες του παρελθόντος, κάποια από τα οποία θα μελετήσουμε παρακάτω. Στη δεκαετία του 1970 οι πρώτες σόλο ηχογραφήσεις του Κονάcs εκδόθηκαν από τη δισκογραφική εταιρεία *Hungaroton*. Συνέχισε να ηχογραφεί με την *Hungaroton*, μεταξύ άλλων, το 1986, το περίφημο Κοντσέρτο του Μότσαρτ για κλαρινέτο, K. 622, και, το 1994, τα *Πέντε Μέρη* (*Five Movements*) για κλαρινέτο, έγχορδα και τσέμπαλο του Kocsar. Οι μεταγενέστερες ηχογραφήσεις του περιελάμβαναν το CD Naxos του 2005 που περιείχε το Κοντσέρτινο για Κλαρινέτο του Donizetti και άλλα έργα του ίδιου συνθέτη. Τον νέο αιώνα, παρέμεινε ενεργός ως δάσκαλος και σολίστ κλαρινέτου.

2.3. Η σειρά των *Hommages* για σόλο κλαρινέτο

Ο Κονάcs, καθηγητής κλαρινέτου στην Ακαδημία του Liszt, είχε αναφέρει ότι εκείνο που τον ενέπνευσε για να συνθέσει τα *Hommages* (*Αφιερώματα*) για *Σόλο Κλαρινέτο* ήταν οι παιδαγωγικές του δραστηριότητες, αν και

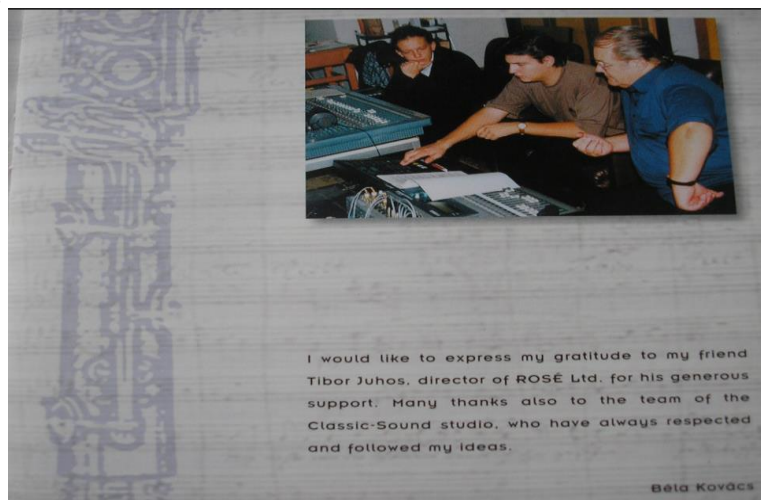
ήλπιζε τα κομμάτια αυτά να βρουν απήχηση και σε συναυλιακό πλαίσιο.¹ Τα *Hommages* δημιουργήθηκαν το 1990, αλλά δημοσιεύθηκαν το 1994. Είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι καθένα από τα κομμάτια αυτά αποτελεί εξαιρετικά χρήσιμο παιδαγωγικό εργαλείο για σπουδαστές κλαρινέτου, καθώς συνειδητά συνδυάζει ερμηνευτικές τεχνικές (δυναμική, ρυθμός, άρθρωση, δακτυλισμούς) από διαφορετικές εποχές. Πρόκειται δηλαδή επί της ουσίας για μια σειρά από σπουδές ύφους, όπου κάθε κομμάτι παρουσιάζει ξεχωριστό μορφολογικό αλλά και ερμηνευτικό ενδιαφέρον, καθώς αναπαράγει συγκεκριμένες αρμονικές ή μελωδικές τεχνικές που χρησιμοποιούσαν οι συγκεκριμένοι συνθέτες στους οποίους τα *Hommages* αναφέρονται.

Οι ηχογραφήσεις οι οποίες μελετήθηκαν στην παρούσα εργασία βρέθηκαν από το CD *Béla Kovacs Play his compositions for clarinet solo, Hommages à*.² Παρακάτω παρουσιάζονται οι ηχογραφήσεις αυτές με την χρονική διάρκεια και σειρά που εμφανίζονται και στο CD.

- *Hommage à Béla Bartók*, για κλαρινέτο, 03:26
- *Hommage à C. Debussy*, για κλαρινέτο & piano, 03:32
- *Hommage à Weber*, για κλαρινέτο, 06:59
- *Hommage à Manuel de Falla* για κλαρινέτο in A major, 03:40
- *Hommage à Katchaturian*, για σόλο κλαρινέτο, 03:27
- *Hommage à Kodaly*, για κλαρινέτο, 03:56
- *Hommage à Paganini*, για σόλο κλαρινέτο, 02:27
- *Hommage à J.S. Bach* (Adagio-Allegro-Assai), για κλαρινέτο & piano, 03:32
- *Hommage à Richard Strauss*, για σόλο κλαρινέτο, 03:28

Στην αρχή κάθε κομματιού, ο συνθέτης απαγγέλει ένα πολύ μικρό απόσπασμα στη μητρική γλώσσα του εκάστοτε δημιουργού, στον οποίο έχει επιλέξει να το αφιερώσει. Η προσθήκη αυτή έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς η θεματική του κάθε αποσπάσματος προετοιμάζει τον ακροατή για τον μουσικό χαρακτήρα του κάθε κομματιού. Παρακάτω, σε κάθε παρουσίαση του κάθε έργου που έχει επιλεγεί θα παρατίθεται και η ανάλογη απαγγελία.

Η παρακάτω φωτογραφία είναι απόσπασμα από το CD. Βλέπουμε τον συνθέτη στα δεξιά και 2 μέλη από την ομάδα Classic-Studio.



¹Béla Kovács: *Hommages* (Edition Darok, Leverkusen, 1994), σ. 1.

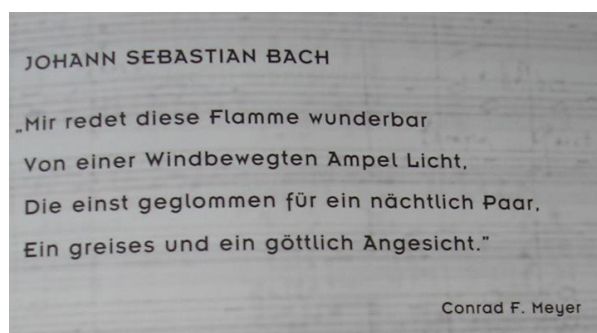
² Béla Kovács: *Hommages à*. (Classic-Sound Studio, February 2001).

3. Τέσσερα *Hommages* για Κλαρινέτο

Στην παρούσα εργασία θα ασχοληθούμε με τα τέσσερα από τα εννέα κομμάτια του σπονδυλωτού αυτού έργου. Αυτά είναι τα εξής: *Hommage à Bach*, *Hommage à Paganini*, *Hommage à Debussy*, *Hommage à Béla Bartók*. Το κριτήριο επιλογής είναι οι συνθέτες στους οποίους αναφέρονται τα αφιερώματα, που ιστορικά και υφολογικά ανήκουν σε διαφορετικές περιόδους, κάτι που αντίστοιχα αναδεικνύει την εργασία του συνθέτη πάνω σε διαφορετικά στυλ. Ειδικότερα, θα επιχειρήσουμε να εξετάσουμε σε ποιο βαθμό ο Κονάcs καθρεφτίζει το στυλ του κάθε συνθέτη μέσα στο κομμάτι που του αφιερώνει ως φόρο τιμής, αλλά και κατά πόσο παραμένει εμφανής και η δική του, προσωπική φωνή. Για παράδειγμα, θα ερευνήσουμε σε ποιο βαθμό υιοθετεί κάθε φορά διαφορετικές και ιστορικά συγκεκριμένες αρμονικές τεχνικές, ρυθμικά μοτίβα, κλίμακες κ.ά.

Είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον και σημαντικό να αναφερθεί ότι σε αυτό το σχέδιο, ο Κονάcs είχε λειτουργήσει πρώτα ως ακροατής και ερμηνευτής των προτύπων του, έπειτα ως συνθέτης, και τέλος ως ερμηνευτής των *Hommages*. Θα προσπαθήσουμε παρακάτω να αξιολογήσουμε την επέμβασή του σε όλα αυτά τα στάδια: αν εντόπισε και αποτύπωσε με ακρίβεια υφολογικά χαρακτηριστικά των συνθετών που επέλεξε, αν πέραν του πλαισίου των σπουδών ύφους κατάφερε ταυτόχρονα να συνθέσει πρωτότυπη μουσική, και τέλος, αν τα παραπάνω ανταποκρίνονται στην ερμηνεία των έργων αυτών που μας προσέφερε ο ίδιος.

3.1 *Hommage à J.S. Bach*



Στο κομμάτι αυτό ο Βέλα Κονάcs αποδίδει φόρο τιμής στον μεγάλο μουσικό της Μπαρόκ εποχής, Johann Sebastian Bach. Το κομμάτι αποτελείται από δυο σύντομα τμήματα, καθένα από τα οποία αντιπροσωπεύει μια διαφορετική πτυχή της αισθητικής και της μουσικής τεχνικής του Bach.

Από το σύνολο της παραγωγής του Bach, ο Κονάcs επιλέγει ως πρότυπο έργα από τα οποία μπορεί να ενσωματώσει αλλά και να μιμηθεί χαρακτηριστικά τους σε ένα μονοφωνικό όργανο, όπως είναι το κλαρινέτο. Τα έργα αυτά μοιάζουν να είναι οι Παρτίτες και Σονάτες για σόλο βιολί ή/και οι Σουίτες για Σόλο βιολοντσέλο. Ιδίως ακούγοντας κανείς την *Παρτίτα II* για σόλο βιολί σε ρε ελάσσονα, αντιλαμβάνεται πως υπάρχουν αρκετά κοινά σημεία με το εν λόγω κομμάτι.

Παρουσίαση του έργου

Αρχικά, όσον αφορά την δομή, βλέπουμε ότι ο Κονάcs χωρίζει σε δυο μέρη το έργο του, ένα σε αργό κι ένα σε αρκετά γρήγορο tempo, με τις ενδείξεις *Adagio* και *Allegro Asai* αντίστοιχα. Χρησιμοποιεί σε όλο το κομμάτι μέτρο 3/4, ενώ όσον αφορά το tempo, στο πρώτο μέρος ορίζει ως μονάδα το όγδοο = 76, ενώ στο δεύτερο το τέταρτο = 140, σχεδόν διπλό tempo.

Η τονικότητα είναι ρε ελάσσων, που ορίζεται εξαρχής από τη νότα φα, τρίτη βαθμίδα της συγχορδίας, σε αξία τετάρτου, σε συνδυασμό με τις μικρές ποικιλματικές νότες ρε και λα (διπλή αποτζιατούρα). Παρατηρεί κανείς την προσπάθεια στο μονοφωνικό κλαρινέτο να δοθεί η εντύπωση μιας πλήρους συγχορδίας τονικής ρε ελάσσονος σε ευθεία θέση. Στο δεύτερο μέτρο, με τον ίδιο τρόπο εμφανίζεται η δεσπόζουσα της τονικότητας,

με τις νότες λα-ντο#-μι. Η αρχή αυτή μας παραπέμπει ξεκάθαρα σε κινήσεις όπως αυτή με την οποία ξεκινά λ.χ. η Σονάτα σε σολ ελάσσονα για σόλο βιολί του Bach, όπου, στο πρώτο μέτρο του πρώτου μέρους, Adagio (ίδια κίνηση με την αρχή του έργου του Κονάcs για κλαρινέτο), βλέπουμε και ακούμε από το βιολί σπασμένη τη συγχορδία της σολ ελάσσονος με τις νότες σολ-ρε-σιb-σολ. Η ομοιότητα είναι χαρακτηριστική, όπως φαίνεται και στο παρακάτω παράδειγμα.

Bach:

Κονάcs:

Adagio.



Στο πρώτο από τα παραπάνω παραδείγματα φαίνεται το πρώτο μέτρο από την σονάτα σε σολ ελάσσονα του Bach, ενώ στο δεύτερο βλέπουμε την χαρακτηριστική εναρκτήρια μίμηση του Κονάcs, του οποίου το έργο ξεκινά με μια τυπική εισαγωγική φράση σε ύφος Μπαρόκ. Πιο συγκεκριμένα, στα δυο πρώτα μέτρα παρουσιάζεται θεματικό υλικό που ορίζει με σαφήνεια την τονικότητα μέσα από την εναλλαγή τονικής και δεσπόζουσας. Στο 3^ο μέτρο σχηματίζεται μια παρενθετική δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης (ντο φυσικό) της σολ υποδεσπόζουσας ελάσσονος, η οποία έρχεται με τη σειρά της ως λύση στο 4^ο μέτρο. Στο 5^ο μέτρο επαναλαμβάνεται το χαρακτηριστικό μελωδικό περίγραμμα του 3^{ου} μέτρου, αυτή τη φορά βασισμένο σε μια παρενθετική δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης της φα μείζονος, σχετικής της αρχικής τονικότητας, ενώ η φα μείζων έρχεται ως λύση στο 6^ο μέτρο. Με άλλα λόγια, τα δυο ζεύγη μέτρων 3 – 4 και 5 – 6 σχηματίζουν μια αρμονική αλυσίδα, ενώ το όλο σχήμα των 6 πρώτων μέτρων της αργής αυτής εισαγωγής μοιάζει να υιοθετεί χαλαρά κάποια δομικά χαρακτηριστικά του ύφους Μπαρόκ (Vordersatz που εγκαθιστά την τονικότητα τα μέτρα 1 – 2, Fortspinnung με τη χαρακτηριστική αρμονική αλυσίδα τα μέτρα 3 – 6).³ Με τρόπο που θυμίζει έντονα παρόμοιες τεχνικές του Bach, ακολουθεί μια ρυθμική συμπύκνωση των μελωδικών σχηματισμών, με τη χρήση τυπικών ποικιλματικών μοτίβων, που οδηγεί πίσω στην αρχική τονικότητα ρε ελάσσονα, και εν τέλει σε μια ημίπτωση στο μέτρο 12. Παρατίθενται παρακάτω τα πρώτα 12 μέτρα που αναλύθηκαν προηγουμένως.

³Βούβαρης, Π.: *Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής*. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, 2015. σελ 59.



Το δεύτερο τμήμα του έργου ξεκινά στην δεύτερη κίνηση του δωδέκατου μέτρου. Στην παρακάτω εικόνα, βλέπουμε το νέο θεματικό υλικό που εκτίθεται εδώ, που παρακάτω αναπτύσσεται. και επανέρχεται σε μεταφορά στα μέτρα 20-21, 47-48, και τέλος 88-89 επιστρέφοντας στην αρχική τονικότητα:

(μ. 47-48)



(μ. 88-89)



Ανάμεσα στις εμφανίσεις αυτές του αρχικού θεματικού υλικού, που λειτουργούν ως μιας μορφής ανολοκλήρωτο ritornello, μεσολαβούν ελεύθερα επεισόδια. Το όλο μορφολογικό σχήμα που υιοθετεί ο Κονάcs κατάγεται απευθείας από το ύφος Μπαρόκ και τον Bach. Στην παρακάτω εικόνα βλέπουμε τα μέτρα 11-26, κι από το 12^ο μέτρο το απόσπασμα του δεύτερου μέρους *Allegro assai*.

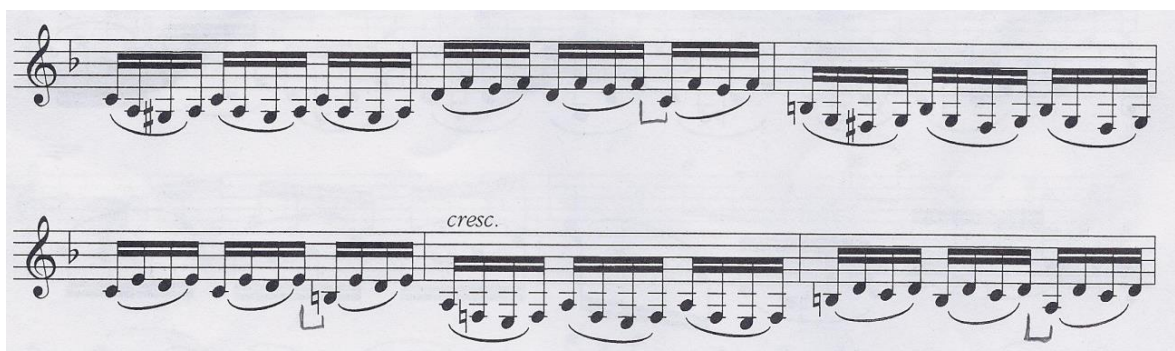


Αρμονικές τεχνικές

Όπως προαναφέρθηκε, ο Κονάcs στα δυο πρώτα μέτρα εμφανίζει διαδοχικά την τονική και την δεσπόζουσα, προσδιορίζοντας έτσι με σαφήνεια την τονικότητα από την αρχή, κάτι που βρίσκουμε συνεχώς στον Bach (για παράδειγμα: *Παρτίτα* σε ρε, τέταρτο μέρος, Gigue, όπου και εκεί εμφανίζεται η αρμονική σχέση τονικής και δεσπόζουσας στα 2 πρώτα μέτρα αντίστοιχα). Ο τονικός χαρακτήρας υποστηρίζεται επίσης στον Bach από τη συχνή χρήση αρμονικών αλυσίδων, κάτι που ο Κονάcs μιμείται συστηματικά. Στο παρόν έργο για κλαρινέτο, αρμονικές αλυσίδες υπάρχουν ως εξής:

- στα μέτρα 25-28, με α' κρίκο στα μέτρα 25 - 26 και β' κρίκο στα μέτρα 27-28.
- στα μέτρα 36 - 41, 36 και 37 ο α' κρίκος, 38 - 39 ο β' κρίκος, 40 - 41 ο γ' κρίκος.

Ωστόσο, στο *Hommage* η τεχνική των αρμονικών αλυσίδων μοιάζει να αποτελεί μια μάλλον επιφανειακή τεχνική μίμησης της μουσικής γραφής του Bach, χωρίς σημαντικό λειτουργικό ρόλο. Στην παρακάτω εικόνα βλέπουμε μία από τις αρμονικές αλυσίδες στα μέτρα 36-41.



Σημαντικό είναι να αναφερθεί ότι στο έργο αυτό συναντάμε και αποσπάσματα τα οποία προφανέστατα δεν μας παραπέμπουν ούτε στον Bach, ούτε στην εποχή εκείνη. Για παράδειγμα στα μέτρα 78-79 όπως θα δούμε παρακάτω, διαφέρουν σημαντικά από το ύφος της εποχής Μπαρόκ.



Θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο συνθέτης από αυτό το σημείο παύει να καθρεφτίζει στο έργο του την αισθητική του Bach. Θα λέγαμε ότι εισάγει τη δική του αισθητική μουσικής γραφής, περισσότερο σε «στυλ Κονάcs».

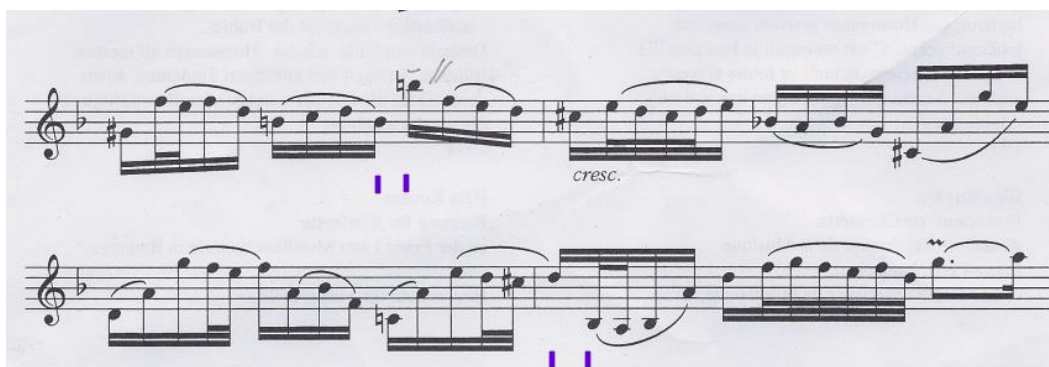
Πολυφωνία από ένα μονοφωνικό όργανο

Όσον αφορά την γραφή του έργου, έχει ενδιαφέρον πώς ο Κονάcs πετυχαίνει μια αίσθηση πολυφωνίας σε ένα μονοφωνικό όργανο, όπως το κλαρινέτο, ακολουθώντας το παράδειγμα του Bach σε έργα όπως για παράδειγμα η δεύτερη *Παρτίτα σε ρε ελάσσονα για σόλο βιολί*. Στο πρώτο μέρος, την *Allemande* του έργου αυτού ο Bach αξιοποιεί μεγάλα μελωδικά άλματα, για παράδειγμα μεταξύ του πρώτου και δεύτερου 16^{ου} στην τρίτη κίνηση, για να σημειώσει την ταυτόχρονη εξέλιξη διαφορετικών φωνών μιας αρμονικής υφής που υπονοείται, κάτι που βλέπουμε τον Κονάcs να μιμείται συστηματικά, όπως για παράδειγμα στα μέτρα 1, 6 και 7 του έργου του. Παρακάτω βλέπουμε το χαρακτηριστικό ξεκίνημα της Παρτίτας, όπου στον τρίτο χρόνο διαγράφεται καθαρά μια ελαττωμένη συγχορδία ντο#-σολ-σιb-μι στην έβδομη βαθμίδα:

Allemande.



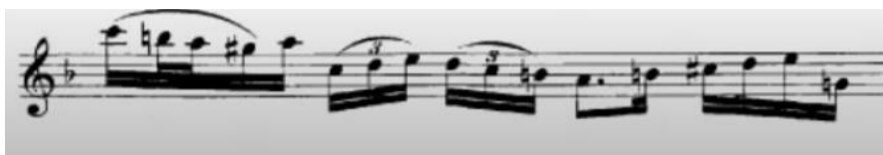
Αντίστοιχα, στο έργο του Κονάcs, παρατηρούμε επίσης ανάλογα μεγάλα μελωδικά άλματα που τονίζουν την υπονοούμενη ταυτόχρονη εξέλιξη πολλών μελωδικών γραμμών. Τέτοια σημεία εμφανίζονται για παράδειγμα στο πρώτο μέρος, στα μέτρα 7 με τις νότες σολ# - φα (διάστημα 7^{ης}) και 10, με τις νότες ρε-σιb.



Αντίστοιχα παρατηρούμε στο δεύτερο μέρος, στα μέτρα 17,18, 31. Παρακάτω τα μέτρα 17-18:



Στην απόδοση μιας πολυφωνικής αίσθησης στα έργα του Bach για σόλο όργανα συχνά συμβάλλει και η άρθρωση, για παράδειγμα, στο τέταρτο μέρος της δεύτερης Παρτίτας για βιολί, στη *Gigue*, βλέπουμε ότι ο Bach χρησιμοποιεί μια ιδιαίτερη άρθρωση και συγκεκριμένα ρυθμικά μοτίβα για να δώσει στον ακροατή την αίσθηση της αντιστικτικής κίνησης. Αντίστοιχα, στην *Allemande* παρατηρεί κανείς τη συμβολή της άρθρωσης στην υπονοούμενη συνύπαρξη πολλών φωνών. Συχνά, είναι συγκεκριμένα ρυθμικά μοτίβα που αναδεικνύουν παράλληλες κινήσεις πολλών φωνών, όπου παρατηρείται επαναληπτική και διαστηματική συνέπεια.⁴ Πιο συγκεκριμένα, στο μέρος αυτό συναντάται το ρυθμικό σχήμα με παρεστιγμένο όγδοο - δέκατο έκτο, στο οποίο ο ερμηνευτής ανασηκώνει το τόξο μετά το παρεστιγμένο όγδοο και ξαναπαίρνει κοντά στην βάση το χώρο με σκοπό την σωστή άρθρωση του δέκατου έκτου. Παρακάτω παρουσιάζεται ένα μέτρο το οποίο περιλαμβάνει το εν λόγω ρυθμικό σχήμα, αλλά κι άλλα στοιχεία που προσδίδουν αντιστικτική αίσθηση.



Ο Bach γενικότερα στο έργο αυτό χρησιμοποιεί πολύ συγκεκριμένα στοιχεία της άρθρωσης. Κάποια από αυτά είναι η σύζευξη προσωδίας και τα τρήχα που φαίνονται και στο παραπάνω παράδειγμα. Χρησιμοποιεί λοιπόν με τέτοιο τρόπο τα μουσικά εργαλεία, έτσι ώστε να αναδείξει την πολυφωνία και την αντιστικτική κίνηση.

Περνώντας στο *Hommage*, εντοπίζονται κι εκεί στοιχεία τα οποία έχει δημιουργήσει ο συνθέτης με σκοπό να προκαλέσει την αίσθηση πολυφωνίας στον ακροατή, αλλά και να καθρεπτίσει παρόμοιες τεχνικές που χρησιμοποίησε ο Bach. Όπως αναφέρθηκε στην αρχή, ο Κονάcs επιτυγχάνει μια αίσθηση πολυφωνίας σε ένα μονοφωνικό όργανο, ακολουθώντας το παράδειγμα του Bach. Παρακάτω παρατίθενται τα μέτρα 66-68.



Τα τρία αυτά μέτρα είναι έτσι δομημένα με σκοπό να δημιουργούν την αίσθηση τόσο της πολυφωνίας, όσο και της αντιστικτικής κίνησης. Χρησιμοποιείται το staccato, η σύζευξη προσωδίας και μεγάλα διαστηματικά άλματα, τρία στοιχεία τα οποία μας παραπέμπουν στις τεχνικές του Bach. Φυσικά αυτά

⁴Λουκά, Τρις-Ειρήνη: "Οι 6 σονάτες και παρτίτες για σόλο βιολί και οι 6 σονάτες για σόλο τσέλο του Johann Sebastian Bach: Μεταγραφή, Έκδοση, Επιμέλεια και Ερμηνεία για σόλο βιόλα και Διερεύνηση των Ερμηνευτικών Προσεγγίσεων που Δύνανται να Συμβαδίζουν με τις Τεχνικές και Ηχητικές Ιδιαιτερότητες της Βιόλας." Διατριβή διδακτορικού διπλώματος, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, 2020.

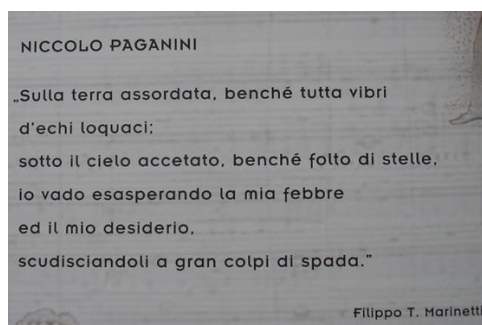
χρησιμοποιούνται καθ' όλη την διάρκεια του έργου και ο Κονάcs αξιοποιεί την άρθρωση με τρόπο που παραπέμπει στην εποχή Μπαρόκ, αλλά ταυτόχρονα ενσωματώνει και το δικό του μουσικό στυλ.

Ερμηνεία

Ακροάσεις διάφορων εκτελέσεων του έργου δείχνουν ότι οι ερμηνευτές συχνά παρεκκλίνουν από τον κύριο στόχο του Κονάcs, ο οποίος είναι να καθρεφτίσει μέσα από το έργο του την αισθητική του Bach. Παρατηρούμε πως αρκετοί δίνουν βάση στην δική τους προσωπική ερμηνεία, αγνοώντας τα στιλιστικά δεδομένα που είχε υπόψη του ο Κονάcs συνθέτοντας το εν λόγω έργο καθώς, για παράδειγμα, αποδίδουν ελεύθερα το tempo, και παύουν να είναι πιστοί στις οδηγίες που αναγράφονται στην παρτιτούρα. Το ερμηνευτικό πρότυπο που προσφέρει ο Κονάcs στη δική του απόδοση του έργου χρειάζεται όχι μόνο έναν ικανό ερμηνευτή, ο οποίος να μπορεί να αποκωδικοποιήσει σωστά την σημειογραφία, κάποιον που να έχει την δυνατότητα να αναδείξει το ύφος και την αισθητική του Bach, ταξιθεύοντας τον ακροατή πίσω στην Μπαρόκ εποχή. Κάτι τέτοιο απαιτεί από τον ερμηνευτή να γνωρίζει σε βάθος το ύφος και τα χαρακτηριστικά της εποχής, αλλά και να μπορεί να τα αποδώσει εξίσου καλά. Πιο συγκεκριμένα, καλείται να μιμηθεί και να αποδώσει μέσω του κλαρινέτου τα ρευστά μελωδικά περιγράμματα, αλλά και να αναδείξει με ευκρίνεια την άρθρωση, που, όπως σημειώθηκε παραπάνω, είναι μείζον στοιχείο της ερμηνευτικής πρακτικής της εποχής Μπαρόκ που ο Κονάcs σαφώς ενσωματώνει στη σύνθεσή του. Αναφερόμαστε για παράδειγμα στην απόδοση χαρακτηριστικών σχημάτων *legato* με σύζευξη προσωδίας, σύντομων φθόγγων *staccato*, καθώς και διάφορων άλλων ενδείξεων που έχουν μεγάλη σημασία όσον αφορά τον τρόπο απόδοσης των φράσεων. Εδώ ανήκει και το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της πρακτικής της μουσικής Μπαρόκ, που σχετίζεται με τη διάρκεια των φθογγόσημων: ανάλογα με τη φύση των φράσεων, συχνά κατά την απόδοσή τους οι νότες δεν διαρκούν όσο υποδεικνύεται από τη σημειογραφία τους, όπως συμβαίνει όταν στην πράξη αποτελούνται από ένα μέρος ήχου κι ένα μέρος παύσης (*silence d' articulation*). Ο όρος αυτός ουσιαστικά αναφέρεται σε μια σύντομη παύση ή διακοπή (*cesura*), που χρησιμοποιείται για να διαχωριστούν οι μουσικές φράσεις, προσδίδοντας σαφήνεια στην εκτέλεση. Στα ελληνικά θα μπορούσε να μεταφραστεί ως 'σιωπή αρθρώσεως'. Αυτές οι μικρές *cesure* είναι συνειδητές και σχεδιασμένες από τον συνθέτη ή τον ερμηνευτή για να επισημάνουν τη δομή, να δημιουργήσουν ρυθμικές αντιθέσεις ή να δώσουν έμφαση σε συγκεκριμένα σημεία του κομματιού. Για παράδειγμα, σε ένα γρήγορο μέρος, τα τέταρτα εκτελούνται πιο κοφτά, σχεδόν σαν όγδοα με παύση ογδόου. Γενικότερα ο συγκεκριμένος όρος έχει τα εξής χαρακτηριστικά: με την χρήση *cesure* προσδίδεται έμφαση στην μουσική ερμηνεία, καθώς μπορεί να δοθεί έμφαση σε μια νότα ή μια φράση που ακολουθεί, κάνοντάς την να ξεχωρίζει περισσότερο. Επίσης οι *cesure* μπορεί να βοηθήσουν διαχωρίζοντας μουσικές φράσεις, διευκολύνοντας έτσι στην κατανόηση της δομής της μουσικής. Επιπλέον, μπορούν να προσθέσουν ποικιλία και ενδιαφέρον στον ρυθμό, διακόπτοντας τη ροή της μουσικής με τρόπους που είναι απροσδόκητοι, αλλά ευχάριστοι στο αυτί. Τέλος, φυσικά προσδίδεται έκφραση και δραματικότητα, αφού μια *cesura* μπορεί να προκαλέσει δραματικότητα και ένταση σε μια μουσική σύνθεση, ειδικά σε κομμάτια που βασίζονται πολύ στη δυναμική και την έκφραση. Για παράδειγμα, σε μια σύνθεση για πιάνο, ο συνθέτης μπορεί να εισάγει μια σύντομη παύση ανάμεσα σε δύο διαδοχικές νότες ή φράσεις για να τονίσει τη μετάβαση και να προσδώσει μια αίσθηση αναμονής ή ολοκλήρωσης. Οι παύσεις αυτές, αν και σύντομες, μπορούν να έχουν μεγάλο αντίκτυπο τόσο στην ερμηνεία, όσο και στην ακουστική εμπειρία ενός ακροατή.

Συμπερασματικά, για να αποδοθεί το έργο με τον βέλτιστο τρόπο και να αποτυπωθούν οι ομοιότητες που αναδεικνύει ο Κονάcs, με σκοπό να καθρεφτίσει το πρότυπο του Bach, πρέπει ένας ερμηνευτής όχι μόνο να τηρεί τις ενδείξεις της παρτιτούρας αλλά, ιδίως όσον αφορά το tempo και την άρθρωση, να ακολουθεί τα δεδομένα που αποτελούν το 'κλειδί' της μουσικής ερμηνευτικής πρακτικής της εποχής Μπαρόκ.

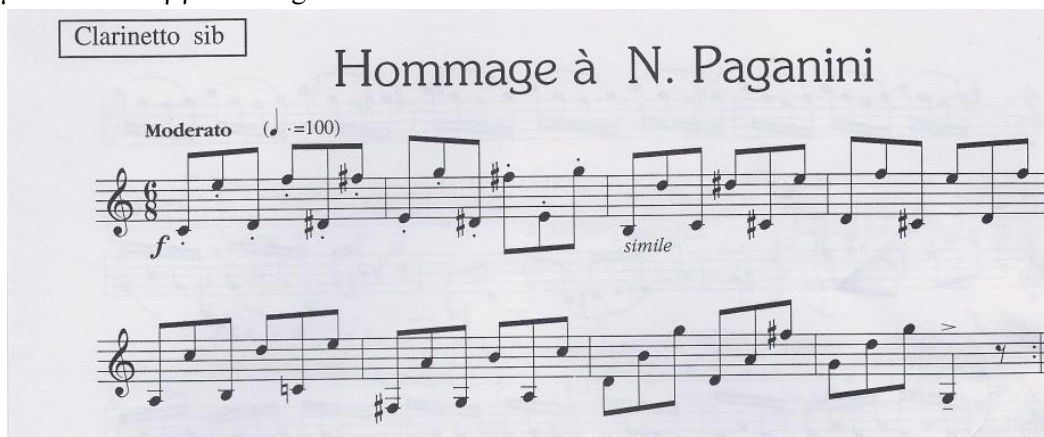
3.2. *Hommage à Paganini*



Παρακάτω θα αναφερθούμε στα μουσικά χαρακτηριστικά που συνδέουν το εν λόγω έργο του Βέλα Κονάcs με το συνθετικό ύφος του μεγάλου δεξιότηχνη βιολιστή και συνθέτη του 19^{ου} αιώνα Nicolo Paganini.

Παρουσίαση του έργου

Το κομμάτι του Κονάcs αποτελείται από δυο τμήματα με δυο διαφορετικές ενδείξεις tempo: *Moderato*, παρεστιγμένο τέταρτο = 100 με μέτρο 6/8 και *Allegro molto*, τέταρτο = 160-168 με 2/4 μέτρο. Στο πρώτο μέρος δεσπόζει η άρθρωση staccato σε όγδοα, κάτι το οποίο μας παραπέμπει σε σχήματα όπως για παράδειγμα το 13^ο μέτρο του *Caprice n. 24* (Var 1) του Paganini, όπου παρατηρείται αντίστοιχος τρόπος άρθρωσης, καθώς υπάρχουν όγδοα στακάτο σε μορφή αρπισμών. Ένα άλλο κοινό στοιχείο του έργου του Κονάcs με το συγκεκριμένο κομμάτι του Paganini είναι η δομή του θέματος ανά οκτάμετρα που επαναλαμβάνονται, αλλά και ο κοινός τρόπος κατάληξης, με αρπισμούς ογδών (σολ- ρε- σολ), σολ τέταρτο κάτω από το πεντάγραμμο και παύση ογδού. Παρακάτω δίνονται μουσικά παραδείγματα των οκτώ πρώτων μέτρων του *Hommage* και αποσπάσματα από το έργο του Paganini.



Στο προαναφερθέν έργο του Paganini παρατηρείται παρόμοια κατάληξη:



Η γραφή των δυο έργων είναι παρόμοια, με όγδοα staccato και χαρακτηριστικά άλματα μεγαλύτερα της οκτάβας που ο Κονάcs αξιοποιεί συστηματικά - κάτι που, σε συνδυασμό με το γρήγορο tempo και την άρθρωση, στο κλαρινέτο απαιτεί ιδιαίτερη δεξιότητα. Αυτό εξαιτίας της επαναλαμβανόμενης χρήσης του κλειδιού που βρίσκεται πάνω από την πίσω οπή του οργάνου, (στα Ελληνικά λέγεται και «ψυχή»). Επομένως, είναι αρκετά απαιτητικό για τον εκτελεστή, αφού πρέπει να έχει απόλυτα συγχρονισμένα τα δάχτυλά του για να αποδώσει τις νότες, σε συνδυασμό με σωστό έλεγχο του αέρα καθώς θα περνά από την μία οκτάβα στην άλλη. Στο τμήμα αυτό ο Κονάcs αξιοποιεί με τέτοιον τρόπο τους φθόγγους των ογδόων, ώστε να δίνεται η εντύπωση ταυτόχρονης εξέλιξης δύο φωνών (μιας χαμηλής και μιας υψηλής), οι οποίες κινούνται βηματικά, όπως για παράδειγμα συμβαίνει και στα δυο τελευταία μέτρα του παραπάνω έργου του Paganini:



Στο δεύτερο τμήμα, ο Κονάcs χρησιμοποιεί δέκατα έκτα σε γρήγορο tempo, κάτι που μας παραπέμπει για παράδειγμα στο *Moto Perpetuo* op. 11 για βιολί και πιάνο του Paganini. Αρκετά άλλα κοινά χαρακτηριστικά, υπάρχουν μεταξύ των δυο έργων: τα 16^α, ο ρυθμός, το μέτρο, η δυναμική, οι χρωματικοί φθόγγοι. Πιο συγκεκριμένα, παρακάτω θα δούμε τα πρώτα μέτρα του *Moto Perpetuo* op. 11 και του *Hommage a Paganini*.



(Όμως ο Paganini ζητά απόδοση staccato, σε αντίθεση με τον Κονάcs που χρησιμοποιεί legato). Παρατηρούμε ότι οι κινήσεις είναι κατά κύριο λόγο βηματικές και η ροή και στα δύο έργα είναι παρόμοια. Όσο εκτυλίσσονται τα δύο έργα παρατηρούνται πρόσθετες αλλοιώσεις, αλλά οι μελωδικές κινήσεις κατά κύριο λόγο παραμένουν βηματικές. Ιδιαίτερα ενδιαφέρον είναι το ότι σε αυτό το έργο ο Κονάcs χρησιμοποιεί χαρακτηριστικά που απομακρύνονται εν γένει από το τονικό ιδίωμα, ιδίως τη χρωματικότητα, και σε πολλά σημεία δεν είναι σαφές κάποιο τονικό κέντρο. Παρόλα αυτά, η συνολική μορφή παραμένει (νέο)κλασική, A-B- A. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι αυτός είναι ο τρόπος με τον οποίο ο Κονάcs βάζει το δικό του αποτύπωμα στο κομμάτι.

Υφή και άρθρωση

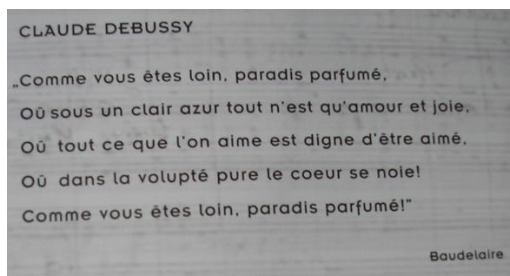
Η χρήση της άρθρωσης, χαρακτηριστικό το οποίο καθορίζει το ύφος του κομματιού του Κονάcs, είναι ιδιαίτερα σημαντική, διότι παραπέμπει απευθείας στο στυλ του Paganini. Έτσι, στο πρώτο τμήμα κυριαρχεί σε κάθε όγδοο το staccato (που παραπέμπει στο βιολιστικό detaché ή spiccato, χαρακτηριστικό στοιχείο δεξιότητας στα έργα του Paganini) ενώ στο δεύτερο μέρος κυριαρχούν τα δέκατα έκτα με την χρήση χρωματικών φθόγων. Στο δεύτερο μέρος, η άρθρωση είναι legato, μίμηση της μεγάλης βιολιστικής δοξαριάς, με μια σειρά 16^{ων} που δεσπόζουν από την αρχή έως το τέλος του, μέχρι να εμφανιστεί ξανά η αρχή του πρώτου μέρους με τα όγδοα

σε άρθρωση staccato. Επιπρόσθετα, ο Κονάcs σε αυτό το κομμάτι γενικά μιμείται τη βιολιστική γραφή, όχι μόνο όσον αφορά την άρθρωση, αλλά και άλλες μουσικές χειρονομίες, όπως για παράδειγμα συνεχή μεγάλα άλματα (μίμηση αλμάτων που στο βιολί διευκολύνονται από το πέρασμα από χορδή σε χορδή).

Μουσική ερμηνεία

Η άρθρωση και τα ρυθμικά και χρωματικά μοτίβα κυριαρχούν σε αυτό το έργο, και αποτελούν το κλειδί για την μουσική του ερμηνεία. Συνεπώς ο ερμηνευτής, για να πλησιάσει την αρχική πρόθεση του συνθέτη, θα πρέπει να δώσει την πρέπουσα σημασία και αυστηρότητα στα παραπάνω χαρακτηριστικά. Απαιτείται δεξιοτεχνία, καθώς όπως προαναφέρθηκε κυριαρχεί η επαναλαμβανόμενη χρήση του κλειδιού που βρίσκεται συνήθως πάνω από την πίσω οπή του οργάνου (της 'ψυχής'), γρήγορο tempo και πολύ καλή άρθρωση. Η τεχνική πρόκληση εδώ έγκειται στη χρήση μουσικών σχημάτων που παραπέμπουν στη βιολιστική τεχνική. Δηλαδή ο ερμηνευτής του *Hommage a Paganini*, για να αποδώσει σωστά το κείμενο αυτό, θα πρέπει να προσπαθήσει να μιμηθεί τα χαρακτηριστικά του βιολιστικού ήχου. Για παράδειγμα, για να πλησιάσει τη χαρακτηριστική οξύτητα του βιολιστικού staccato, όπου χρησιμοποιούνται σύντομες, αποσπασματικές νότες με γρήγορες κινήσεις του δοξαριού, θα πρέπει αντίστοιχα ένας ερμηνευτής κλαρινέτου να χρησιμοποιεί την γλώσσα ώστε να πετυχαίνει την ανάλογη οξύτητα άρθρωσης. Η τεχνική staccato επιτυγχάνεται με γρήγορο και σύντομο "χτύπημα" της γλώσσας στο καλάμι, έτσι ώστε να διακόπτεται η συνεχόμενη ροή του αέρα και να αποδίδεται ορθά το staccato. Επιπλέον ένας κλαρινετίστας θα πρέπει να διαθέτει άνεση κατά την εκτέλεση των μεγάλων μελωδικών αλμάτων, χωρίς να διακόπτε τις μουσικές φράσεις. Αυτό επιτυγχάνεται με συνεχόμενη, αλλά και ελεγχόμενη ροή του αέρα, χρησιμοποιώντας φυσικά διαφραγματική αναπνοή και σωστή μάσκα του προσώπου.

3.3. *Hommage à C. Debussy*



Παρουσίαση του έργου

Σύμφωνα με την Sarah Emily Lloyd Lawing, κλαρινετίστα και καθηγήτρια του πανεπιστημίου της Γεωργίας (Η.Π.Α.), η *Ραψωδία* του Debussy⁵, το διασημότερο έργο του για κλαρινέτο, είναι αναμφίβολα ένα μέρος του μουσικού υποσυνείδητου του Κονάcs.⁶ Συγκρίνοντας το έργο αυτό με το *Hommage à Debussy*, εντοπίζουμε αμέσως ότι έχουν μια κοινή μορφολογική δομή (αργό – γρήγορο – αργό – γρήγορο).

⁵ Claude Debussy: Première Rhapsodie pour orchestra avec clarinet principale: reduction pour clarinette et piano, Paris: Durand & Cie, 1910.

⁶ Sarah Emily Lloyd Lawing: *Musical borrowing in three Hommages by Béla Kovács: a comparison of pieces για σόλο κλαρινέτο with repertoire by Debussy, Strauss, and Bartók*, University of Georgia Doctor of Musical Arts (DMA), University of Georgia, Spring 2012.

<i>Debussy: Rhapsodie</i>	<i>Konács: Hommage</i>
Μέτρα 1-44 αργό	Μέτρα 1-12 αργό
Μέτρα 45-123 γρήγορο	Μέτρα 13-69 γρήγορο
Μέτρα 124-162 αργό	Μέτρα 70-72 αργό
Μέτρα 163-206 γρήγορο	Μέτρα 73-80 γρήγορο

Ένα άλλο κοινό στοιχείο μεταξύ των δύο έργων, είναι οι επανεμφανίσεις των θεμάτων. Βλέπουμε ότι ο Κονάcs εισάγει το κύριο θέμα του στα μέτρα 1-4 και το επαναφέρει σε μεταφορά μια τρίτη χαμηλότερα στα μέτρα 10-12, ενώ στα μέτρα 70-72 επανεμφανίζει ξανά το θεματικό υλικό. Στο έργο του Debussy παρατηρούνται επίσης τρεις εμφανίσεις του κύριου θέματος: πρώτα η εισαγωγή του στα μέτρα 10-20, έπειτα η επανεμφάνισή του στα μέτρα 40-44 μια οκτάβα ψηλότερα και σε ρυθμική συστολή, και τέλος η τρίτη εμφάνισή του στα μέτρα 152-157, ξανά σε ρυθμική συστολή και στην αρχική οκτάβα. Επίσης, ένα άλλο κοινό χαρακτηριστικό των δυο έργων είναι η παρουσία ενός τμήματος Scherzando, στον Debussy για 28 μέτρα, ενώ στον Κονάcs για 58.

Όσον αφορά τα κύρια θέματα των δυο έργων, έχει ενδιαφέρον να γίνει μια σύγκριση:

Debussy:



pp doux et penetrant

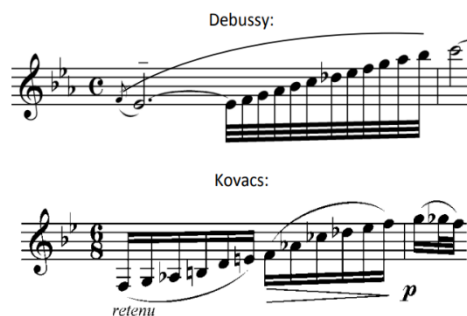
Konács:



p expressif.

Σε πρώτη ματιά, θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι δεν έχουν κάποιο κοινό στοιχείο μεταξύ τους. Πράγματι, βλέπουμε ότι επιφανειακά τουλάχιστον διαφέρουν αρκετά, εφόσον δεν μοιράζονται κάποιο κοινό ρυθμικό σχήμα. Όμως, εξετάζοντας τόσο το περίγραμμα όσο και τα διαστήματα των δύο θεμάτων, διαπιστώνει κανείς ότι κάτω από την επιφάνεια όντως υπάρχουν πολλά κοινά στοιχεία. Ο Κονάcs στο πρώτο μέτρο, που αποτελεί βασικό θεματικό υλικό του κομματιού, χρησιμοποιεί τα ίδια διαστήματα με τον Debussy διαδοχή μεγάλης δεύτερης και μικρής τρίτης σε κατιούσα φορά, απλά στην περίπτωσή του τα διαστήματα αυτά διανθίζονται με ποικιλιματικές προσθήκες. Εκείνο που διαφέρει, είναι η συνολική πορεία του θέματος: ο Debussy συνεχίζει την κατιούσα πορεία ως το φα, σχηματίζοντας συνολικά μια κατιούσα πέμπτη, ενώ ο Κονάcs παραμένει στη νότα ρε, διανύοντας συνολικά μια κατιούσα τέταρτη.

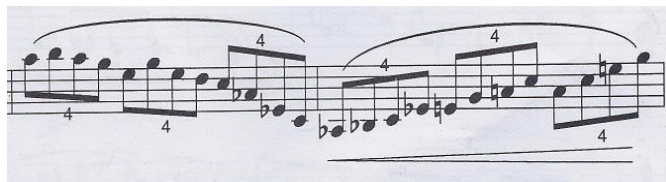
Ο τρόπος με τον οποίο ο Κονάcs επιστρέφει στο θεματικό υλικό είναι εντυπωσιακά παρόμοιος με εκείνον της *Ραψωδίας* του Debussy. Τη δεύτερη φορά που ακούγεται το θεματικό υλικό στη *Ραψωδία*, υπάρχει μια ανοδική διατονική κλίμακα πριν την επιστροφή του. Αντίστοιχα, στο *Hommage* υπάρχει μια ανιούσα οκτατονική κλίμακα η οποία ουσιαστικά οδηγεί στην επιστροφή του θέματος. Ο Κονάcs χρησιμοποιεί την ένδειξη *retenu* («κρατημένο») στο μέτρο που προηγείται της επανεμφάνισης του θέματος. Η ένδειξη αυτή, επίσης χρησιμοποιείται από τον Debussy στη ραψωδία.



Η μουσική γραφή του Debussy ακροβατεί μεταξύ τονικής και μετατονικής εποχής. Χρησιμοποιεί δηλαδή χαρακτηριστικά που ξεπερνούν τα όρια της τονικής μουσικής, αλλά ταυτόχρονα δεν παρεκκλίνει σημαντικά από αυτή. Ο Γάλλος μουσικός, χρησιμοποιούσε ευχαρίστως ‘εξωτικές’ κλίμακες,⁷ δηλαδή οκτατονικές, πεντατονικές, εξατονικές κ.ά. Κάποιες από αυτές τις κλίμακες εντοπίζονται και στη *Ραψωδία*. Ο Κονάcs αξιοποιεί συστηματικά τέτοια στοιχεία, έτσι ώστε να καταφέρει να μιμηθεί στο *Hommage* το μουσικό στυλ του Debussy. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα βρίσκουμε στο Scherzando, στα μέτρα 29, 47-48 όπου εμφανίζεται μια πεντατονική ανημιτονική κλίμακα (παρακάτω το μέτρο 29):



Έπειτα τα μέτρα 47-48 με την προαναφερθείσα κλίμακα.



Όπως αναφέρει η Sarah Emily Lloyd Lawing, παρατηρούνται οι εξής κλίμακες στα παρακάτω μέτρα:

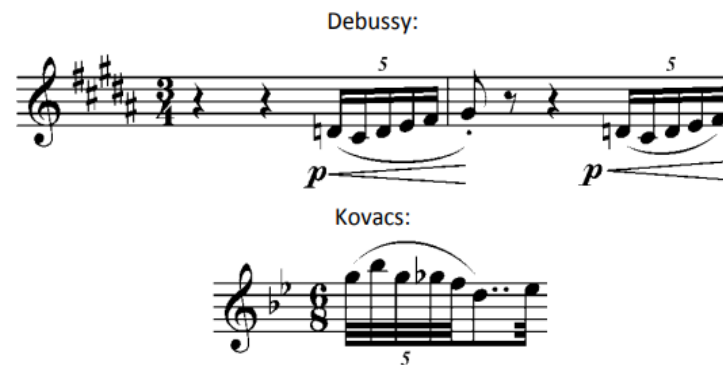
- Οκτατονική από Ντο#/Ρεβ μ. 8-9
- Εξατονική ολοτονική μ. 12 από Ντο#/Ρεβ (Whole Tone 1)
- Οκτατονική από Ρε στα μέτρα 20-24
- Πεντατονική στο μ. 29
- Οκτατονική από Ντο στο μ. 33
- Πεντατονική στο μ. 47-48
- Εξατονική στο μ. 51
- Οκτατονική από Ρε στα μ. 60-63
- Οκτατονική στα μ. 64-65
- Ολοτονική στο μ. 73

⁷Joseph Nathan Straus: Introduction to Post-Tonal Theory (Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2000).

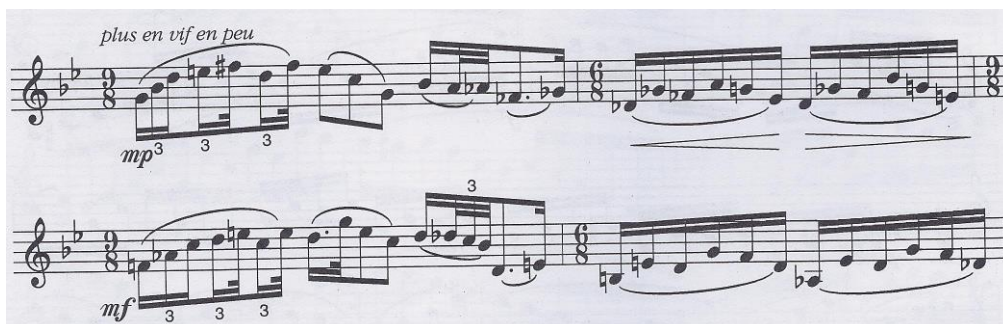
Ωστόσο, παρά το γεγονός της συχνής χρήσης τέτοιων κλιμάκων, ο Κονάcs έχει καταφέρει να διατηρήσει αισθητό το τονικό κέντρο, αλλά ταυτόχρονα και να διαφύγει από αυτό, κάτι που αποτελεί χαρακτηριστικό μουσικό στυλ γραφής του Debussy. Ενδιαφέρον είναι επίσης ότι ο Κονάcs συμπτύσσει όλα αυτά τα στοιχεία μέσα στο ολιγόλεπτο αφιέρωμά του. Μιλώντας για τονικό κέντρο παρατηρούμε ότι το κομμάτι μας υποδεικνύει από τον οπλισμό του τις κλίμακες Σολ- και Σολ+. Η αρχή και το τέλος του είναι με την νότα σολ, ωστόσο κυρίαρχο και δεσπόζοντα ρόλο έχει η νότα ρε, η οποία θα μπορούσαμε να πούμε ότι μετατρέπεται σε 'τονική' σε κάθε εμφάνιση του θεματικού υλικού.

Ρυθμός, tempo και ρυθμικά μοτίβα

Στα δύο πρώτα μέτρα του *Hommage* παρουσιάζεται το θεματικό υλικό με ένδειξη μέτρου 6/8. Στο 3^ο μέτρο ο συνθέτης αρχίζει να διανθίζει το θεματικό υλικό προσθέτοντας ένα νέο ρυθμικό μοτίβο πεντήχου, το οποίο είχε χρησιμοποιήσει και ο Debussy. Παρατηρώντας και συγκρίνοντας το παρακάτω παράδειγμα, συνειδητοποιεί κανείς την ομοιότητα, παρ' όλη την αναστροφή του μελωδικού περιγράμματος.



Στη συνέχεια στο μ. 5ο μέτρο το μέτρο αλλάζει σε 9/8 και μέχρι το μ. 8 τα μέτρα αυτά εναλλάσσονται. Ο Κονάcs χρησιμοποιεί 9/8, ενώ στην ραψωδία επικρατούν τα 3/4. Όμως είναι σημαντικό να αναφέρουμε ότι τα τρίγχα που εμφανίζονται στο *Hommage*, δίνουν μια αίσθηση 3/4, όπως θα δούμε και στην παρακάτω εικόνα. (μ. 5-8)



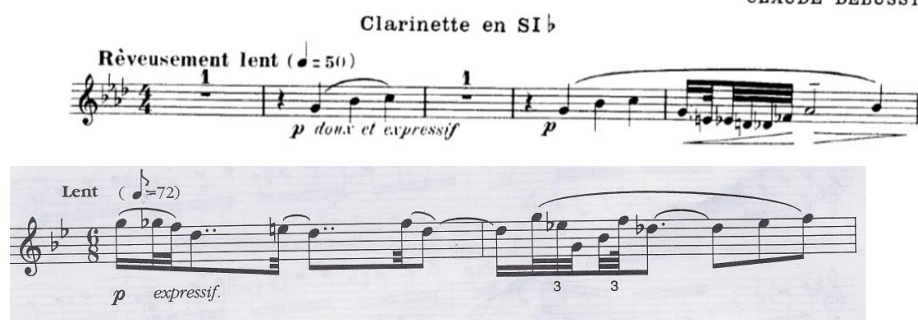
Ένα ακόμη κοινό στοιχείο των δυο έργων είναι οι εκφραστικές ενδείξεις που χρησιμοποιούνται. Πιο συγκεκριμένα, βλέπουμε ότι ο Κονάcs χωρίζει το έργο στα εξής τρία μέρη *Lent*, με το όγδοο = 72, *Scherzando*, με τέταρτο παρεστιγμένο = 160 και κορυφώνει με *Presto* με τέταρτο παρεστιγμένο = 192. Στην *Ραψωδία* χρησιμοποιούνται επίσης παρόμοιες μουσικές ενδείξεις, για παράδειγμα *Rêverusement lent*. Επιπλέον, στην

αρχή ο Debussy χρησιμοποιεί την *doux et expressif* δηλαδή απαλό και εκφραστικό, ενώ ο Κονάcs χρησιμοποιεί απλώς την σήμανση *Lent* (αργό),⁸ όπως φαίνεται και στο παρακάτω παράδειγμα.

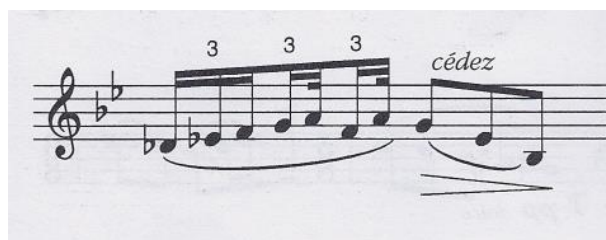
Première Rhapsodie

pour Clarinette en Si $\flat$

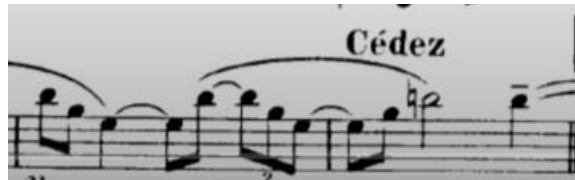
CLAUDE DEBUSSY



Επιπλέον, μια κοινή εκφραστική ένδειξη εντοπίζεται στο *Hommage*, στο μέτρο 74. Η ένδειξη *Cédez* είναι Γαλλική, θα μπορούσε να μεταφραστεί ως ‘υποχώρηση’ και υποδηλώνει στον ερμηνευτή να μειώσει το tempo.



Φυσικά η ίδια ένδειξη εντοπίζεται και στην Ραψωδία στο μέτρο 20.



Όσον αφορά τη ρυθμική παράμετρο στο έργο του Κονάcs, παρατηρούμε ότι εμφανίζει μεγάλη ποικιλία. Οι ρυθμικές ομάδες φθόγγων σε κάθε μέρος είναι διαφορετικές, στο πρώτο μέρος κυριαρχούν τα δέκατα έκτα με ποικίλματα τριακοστών δεύτερων. Στο πρώτο μέρος αξιοποιούνται ιδιαιτέρως τρίηχα και πεντάηχα δέκατων έκτων, όπως είδαμε και στα παραπάνω παραδείγματα, ενώ στο δεύτερο μέρος κυριαρχούν τα όγδοα και η άρθρωση staccato, την οποία θα δούμε παρακάτω. Στα μέτρα 29-31 εμφανίζονται για πρώτη φορά τετράηχα ογδόων, που εμφανίζονται ξανά στα μέτρα 47-48.

⁸ Sarah Emily Lloyd Lawing, 2012.



Και αυτό το στοιχείο στο έργο του Κονάcs θα μπορούσε να θεωρηθεί ρυθμική μίμηση, καθώς ο Debussy χρησιμοποιεί αρκετές φορές αντίστοιχα ρυθμικά σχήματα στη *Ραψωδία*. Σε αυτό το μέρος παρατηρούνται κι άλλες ομοιότητες μεταξύ των δύο έργων. Πιο συγκεκριμένα, στα μέτρα 68-69 ο Κονάcs χρησιμοποιεί μέτρο 9/8, με ρυθμικές αξίες τετάρτου και ογδού εναλλάξ. Όπως βλέπουμε στην εικόνα, στο 69^ο μέτρο καταλήγει με όγδοα σε μια κορώνα σε *ff*, κάτι που θυμίζει πολύ το μελωδικό σχήμα που ο Debussy αξιοποιεί στα τρία τελευταία μέτρα της *Ραψωδίας*.



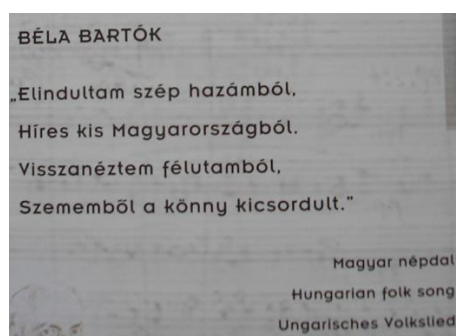
Άρθρωση

Ο Κονάcs μοιάζει να προσπάθησε να αποτυπώσει στο *Hommage* μια μικρογραφία της *Ραψωδίας* του Debussy, τόσο τεχνικά όσο και εκφραστικά. Στην προσπάθεια αυτή αξιοποιείται και η άρθρωση. Στο πρώτο τμήμα, ο Κονάcs χρησιμοποιεί συχνά άρθρωση *legato*, ενώ στο δεύτερο κυριαρχεί έντονα η εναλλαγή μεταξύ *legato* και *staccato*. Παρόμοια χρήση της άρθρωσης παρατηρείται φυσικά και στην *Ραψωδία*, όπου έντονη είναι η χρήση του *crescendo* και οι εναλλαγές δυναμικής, κάτι το οποίο βλέπουμε να εφαρμόζει και ο Κονάcs σε αρκετά σημεία. Γενικότερα, ο Κονάcs χρησιμοποιεί διάφορα *tempi*, είδη άρθρωσης και ρυθμούς, μιμούμενος το χαρακτηριστικό ιμπρεσιονιστικό στυλ του Debussy.

Μουσική ερμηνεία

Ο Κονάcs προσπάθησε να αποτυπώσει την μουσική γλώσσα του Debussy χρησιμοποιώντας συγκεκριμένα μουσικά χαρακτηριστικά που αναφέρθηκαν παραπάνω. Απαιτητικό θα μπορούσε να χαρακτηριστεί κι αυτό το έργο του Κονάcs, καθώς αρχικά ένας ερμηνευτής οφείλει να κατανοήσει το ύφος της εποχής και να είναι ιδιαίτερα εκφραστικός, έτσι ώστε να αναδείξει ορθά όλα τα μουσικά του χαρακτηριστικά: όχι μόνο άρθρωση, tempo και δυναμική, αλλά και, ιδιαιτέρως, τις χαρακτηριστικές ηχητικές ποιότητες του γαλλικού ιμπρεσιονισμού. Μιλώντας για ερμηνευτική πρακτική, πέρα από την τήρηση των ενδείξεων της μουσικής σημειογραφίας, πολύ σημαντικό ρόλο έχει και το ύφος, αλλά και η εποχή στην οποία αναφέρεται το έργο. Στο εν λόγω *Hommage a Debussy*, πρόκειται για το κίνημα του γαλλικού ιμπρεσιονισμού, όπως αναφέρθηκε παραπάνω. Συνεπώς αναφερόμαστε σε πολύ συγκεκριμένα μουσικά χαρακτηριστικά και μουσικά ηχοχρώματα, και έναν εξωτικό και αιθέριο ήχο.

3.4 *Hommage à Béla Bartók*



Παρουσίαση του έργου

Το έργο που συνέθεσε ο Κονάcs ως αφιέρωμα στον μεγάλο Ούγγρο συνθέτη και πιανίστα του 20^{ου} αιώνα, φυσικά δεν θα μπορούσε να μην φέρει ολοφάνερα την επιρροή από την περίοδο του μοντερνισμού που εκφράζει ο Bartók.⁹ Ταυτόχρονα, ακούγοντάς το αποκομίζει κανείς την αίσθηση ότι το εδώ χρησιμοποιούμενο ύφος τού είναι εξαιρετικά οικείο.

Το έργο περιλαμβάνει έξι διαφορετικά τμήματα: *Lento* (τέταρτο = 56), *Allegro agitato* (τέταρτο = 152), *Allegro molto*, *Andantino*, *Tranquillo* και *Presto* (τέταρτο = 168). Είναι ένα εκφραστικό κομμάτι με έντονη χρήση και εναλλαγή διαφορετικών επιπέδων δυναμικής, μεγάλη ποικιλία ρυθμικών μοτίβων και ιδιαίτερη άρθρωση, με συχνή χρήση στοιχείων όπως τρίλιες, και ελαστικότητα tempo που εξυπηρετείται από πολλές κορώνες. Πρόκειται για ένα ολιγόλεπτο κομμάτι όπως και τα υπόλοιπα της συλλογής, το οποίο, σύμφωνα με την Sarah Emily Lloyd Lawing, παραπέμπει σε μια σύνθεση του Béla Bartók όπου πρωταγωνιστεί το κλαρινέτο: το *Contrasts* του 1938 για πιάνο, κλαρινέτο και βιολί αφιερωμένο στον κλαρινετίστα Benny Goodman και τον βιολιστή Josef Szigeti, το πρώτο έργο μουσικής δωματίου του Béla Bartók που ηχογραφήθηκε. Το κομμάτι του ο Κονάcs διαρκεί μόλις 2 λεπτά και 40 δευτερόλεπτα, ενώ το έργο του Bartók σχεδόν 20 λεπτά. Παρ' όλα αυτά, ακούγοντας τα δύο έργα, αντιλαμβάνεται κανείς ότι ο Κονάcs αποτυπώνει με επιτυχία στο έργο του πολλά στιλιστικά στοιχεία που προέρχονται από τον Béla Bartók.

⁹ Paula Smith-Diamandis: Thessaloniki State Conservatory Master Classes, April 1-5, 2004: *A report and an interview with Béla Kovács*. The Clarinet 32, no 1 (December 2004).

Έτσι, κάθε τμήμα του *Hommage*, μπορεί να συνδεθεί με μία από τις ενότητες του 'Contrasts'. Για παράδειγμα, τα τέσσερα πρώτα μέτρα του *Hommage* μας παραπέμπουν στα 16 πρώτα μέτρα της δεύτερης κίνησης του *Contrasts*, όπου το κλαρινέτο και το βιολί παίζουν ένα ντουέτο σποραδικά συνοδευόμενο από το πιάνο. Επιπλέον, ο Κονάcs χρησιμοποιεί ως εισαγωγή Lento με μέτρο 6/4, κάτι το οποίο συμβαδίζει με τα 3/2 του *Contrasts*.¹⁰

Ένα από τα χαρακτηριστικά του ύφους του Bartók είναι η χρήση της συμμετρίας.¹¹ Ο Κονάcs χρησιμοποιεί κι εκείνος αρκετά συμμετρικά στοιχεία, έτσι ώστε να μιμηθεί το μουσικό στυλ του Béla Bartók στο *Hommage*. Ως τέτοια χρήση συμμετρίας μπορούν να θεωρηθούν οι 'ομάδες φθόγγων', δηλαδή φθογγικά συστήματα που παρουσιάζουν συμμετρίες ως προς τη ρυθμική τους δομή ή τα τονικά τους ύψη (συγκεκριμένα διαστήματα, αλλοιώσεις κ.λπ.) Στο *Hommage a Béla Bartók*, βλέπουμε ότι στα πρώτα τέσσερα μέτρα ο Κονάcs χρησιμοποιεί κάποιες τέτοιες ομάδες φθόγγων με συμμετρικά χαρακτηριστικά: έτσι, το πρώτο με το τέταρτο μέτρο αποτελούνται από τα ίδια διαστήματα και ουσιαστικά το ένα είναι μεταφορά του άλλου, τεχνική που ξαναχρησιμοποιείται καθώς, στα μέτρα 5-9, εισάγεται ένα θεματικό υλικό που παίρνει την τονική απάντησή του μια πέμπτη καθαρή ψηλότερα, στο μέτρο 13-17.



Ρυθμός και άρθρωση

Αντίστοιχες ομοιότητες υπάρχουν και ως προς το ρυθμικό σκέλος. Έτσι, ο Κονάcs συχνά χρησιμοποιεί δύο επαναλαμβανόμενες τονισμένες νότες αξίας τετάρτου, αξιοσημείωτο χαρακτηριστικό της λαϊκής παραδοσιακής συγγραφικής μουσικής.

Bartók:



Κονάcs:



¹⁰ Béla Bartók: *Contrasts for Violin, Clarinet, and Pianoforte* (London, New York: Boosey & Hawkes, 1942).

¹¹ Jonathan W. Bernard: *Space and Symmetry in Bartók*. *Journal of Music Theory* Vol. 30, No. 2 (Autumn, 1986), pp. 185-201 (17 pages) Published By: Duke University Press.

Ακούγοντας αλλά και μελετώντας το κείμενο των δύο έργων, εντοπίζονται και άλλα κοινά στοιχεία. Έτσι, στο παραπάνω παράδειγμα, η πρώτη μελωδία αναφέρεται στο *Contrast* στο μέρος του κλαρινέτου από το μέτρο 116 και η δεύτερη στο *Hommage a Béla Bartók*, μέρος *Allegro agitato*, στα μέτρα 5-12. Συγκρίνοντας αυτές τις δύο μελωδίες, αντιλαμβάνεται κανείς ότι ο Κονάcs μιμήθηκε αρκετά τη ρυθμική φυσιογνωμία, την άρθρωση και τα μελωδικά περιγράμματα του Bartók. Άλλωστε, και οι δύο μελωδίες έχουν ένδειξη μέτρου των 2/4, και στις δυο χρησιμοποιούνται εξίσου δέκατα έκτα δεμένα με όγδοα, σύζευξη προσωδίας, *staccato* κ.λπ.

Τα μέτρα 27-31 του *Hommage* προέρχονται από το σημείο στο *Contrast* όπου κλαρινέτο και πιάνο εκτελούν μια κοινή *cadenza* στα μέτρα 18-35 του τρίτου μέρους. Το κύριο χαρακτηριστικό αυτού του αποσπάσματος είναι η αυτόνομη σημασία που δίνεται στο μελωδικό παράγοντα.¹²

Η αρίθμηση των μέτρων προέρχεται από αυτή την έκδοση του έργου.

Bartók:



Kovács:



Μουσική ερμηνεία

Ο μουσικός προς τιμήν του οποίου ο Κονάcs συνέθεσε το εν λόγω έργο, θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους συνθέτες του 20ου αιώνα. Αυτό καθιστά ήδη από την αρχή το εγχείρημα ιδιαίτερα απαιτητικό αν και το μουσικό ύφος του Bartók είναι ασφαλώς οικείο στο συνθέτη, αλλά και διότι και οι δύο μουσικοί έχουν την ίδια καταγωγή και γνώση σχετικά με την λαϊκή Ουγγρική μουσική. Όσον αφορά την μουσική ερμηνεία, ο εκτελεστής εκτός από την αυστηρή τήρηση της μουσικής σημειογραφίας, οφείλει να διαθέτει εξοικείωση με το μουσικό ύφος της λαϊκής Ουγγρικής μουσικής. Στο παραπάνω παράδειγμα όπου, και στα δυο έργα, ένα θεματικό στοιχείο ξεκινά με δυο τονισμένα τέταρτα, ο τρόπος απόδοσης του σχήματος αυτού, η σωστή διάρκεια, οξύτητα και άρθρωση των φθόγων, μπορεί να βοηθηθεί από τη συνειδητοποίηση της κοινής τους φολκλορικής προέλευσης.

Γενικά πρόκειται για ένα απαιτητικό ερμηνευτικό έργο, καθώς περιλαμβάνει αρκετές ενδείξεις δυναμικής, τρίλιες, ρυθμικά μοτίβα, αρκετά μεγάλη έκταση αλλά και πολύ συγκεκριμένη, αυστηρά προδιαγεγραμμένη άρθρωση. Παρακάτω παρατίθενται κάποια αποσπάσματα από το έργο ως παράδειγμα για κατανόηση των απαιτητικών ερμηνευτικών ζητημάτων που προαναφέρθηκαν.

¹² Sarah Emily Lloyd Lawing, 2012.

Μέτρα 11-20



Στο παραπάνω παράδειγμα παρατηρούμε εναλλαγή legato – staccato, χαρακτηριστικό του κομματιού που ο Κονάcs χρησιμοποιεί κατά κόρον.

Ένα ακόμη χαρακτηριστικό που χρησιμοποιείται από τον συνθέτη συχνά, με σκοπό να μιμηθεί το στυλ του Béla Bartók, είναι οι τρίλιες. Το παρακάτω απόσπασμα αναφέρεται στα μέτρα 45-50. Βλέπουμε τις τρίλιες και το άλμα σε απόσταση 2 διαστημάτων οκτάβας, κάτι που απαιτεί ιδιαίτερη δεξιότητα για να αποδοθεί ορθά.



Ένας άλλος παράγοντας ο οποίος είναι εξίσου σημαντικός και έχει αντίκτυπο στην ερμηνεία, είναι οι αναπνοές. Σε ένα απαιτητικό κομμάτι με τέτοια ερμηνευτικά χαρακτηριστικά και μουσική σημειογραφία, οι αναπνοές που μπορεί να πάρει ο εκτελεστής κατά την διάρκεια του κομματιού, θεωρούνται καθοριστικές για την ερμηνεία. Κάποιες φορές στις παρτιτούρες οι αναπνοές αναγράφονται με συγκεκριμένη σημειογραφία και σε συγκεκριμένα σημεία, έτσι ώστε ο ερμηνευτής να μην διακόπτει τις μουσικές φράσεις, αλλά να διατηρεί και την αντοχή του, με σκοπό να αποδώσει ορθά και λαμπερά τα ερμηνευτικά χαρακτηριστικά. Στο συγκεκριμένο έργο αναγράφεται σε πολύ συγκεκριμένα σημεία η ένδειξη της αναπνοής και πιο συγκεκριμένα στο μέρος *Andantino*.

4. Ερμηνευτικά ζητήματα

4.1. Διαφορετικές ερμηνείες

Παρακάτω θα συγκρίνουμε τις ερμηνείες άλλων εκτελεστών με την πρωτότυπη ερμηνεία του Κονάcs, όπως αυτή αποτυπώνεται στις δικές του ηχογραφήσεις. Θα μελετήσουμε βασικά ερμηνευτικά χαρακτηριστικά, όπως το κατά πόσο ο εκάστοτε καλλιτέχνης πλησιάζει το tempo του Κονάcs ή παρεκκλίνει από αυτό. Θα σχολιάσουμε επίσης την άρθρωση: την οξύτητα του staccato, τις δυναμικές διαφοροποιήσεις και γενικότερα εάν ακολουθούνται ή όχι οι ενδείξεις της παρτιτούρας από άλλους ερμηνευτές. Σε αυτό το σημείο είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι κάθε ερμηνευτής που επιθυμεί να ερμηνεύσει τα *Hommages*, οφείλει να τηρεί όχι μόνο όλα τα παραπάνω ερμηνευτικά χαρακτηριστικά, αλλά και να γνωρίζει το συνολικό ερμηνευτικό ύφος που αντιστοιχεί σε καθένα από τα πρότυπα του Κονάcs, ώστε να αναδειχθεί καλύτερα ο ιδιαίτερος χαρακτήρας κάθε κομματιού. Υπενθυμίζουμε ότι στην παρούσα εργασία έχουν επιλεγεί τέσσερα από τα *Hommages* με κριτήριο τη μέγιστη μεταξύ τους διαφορετικότητα των προτύπων, και που συνεχώς χαρακτηρίζονται από διαφορετικά

στυλ, κάτι που συνεπάγεται ιδιαίτερη μουσική προσέγγιση για καθένα από αυτά.

4.2. *Hommage à Bach* - Jay Shankar

Ο πρώτος ερμηνευτής που επιλέχθηκε για το *Hommage à Bach*, είναι ο Jay Shankar. Ο Jay Shankar είναι απόφοιτος του *Peabody Institute* του Πανεπιστημίου Johns Hopkins. Έχει συμμετάσχει σε πολλές ορχήστρες, όπως για παράδειγμα στη Συμφωνική Ορχήστρα του San Diego. Επίσης, υπήρξε πρώτο κλαρινέτο στην *National Youth Orchestra of Carnegie Hall* το 2016 (αρχιμουσικοί: Valery Gergiev και Christoph Eschenbach). Επιπλέον, έχει συμμετάσχει σε διαγωνισμούς, καθώς κέρδισε το 3^ο βραβείο στο *Cynthia Woods Mitchell Young Artist Concerto Competition*. Επιπρόσθετα, έχει παρακολουθήσει πολλά σεμινάρια με γνωστούς κλαρινετίστες. Μερικοί από αυτούς είναι οι: Michael Wayne, Ricardo Morales, Boris Allakhverdyan, John Yeh, and Burt Hara. Τέλος, έχει πραγματοποιήσει σπουδές με τον Emil Khudiyev. Από όλα τα παραπάνω, μπορεί να συμπεράνει κανείς ότι υπάρχει μια σχετική εμπειρία χρόνων, τόσο λόγω των σπουδών και των σεμιναρίων, όσο και των συμμετοχών σε διαγωνισμούς. Πρόκειται επομένως για έναν κλαρινετίστα ο οποίος σίγουρα έχει ερμηνεύσει αρκετά έργα, αλλά κι έχει δουλέψει την τεχνική, τις ανάσες, την άρθρωση, το ηχόχρωμα. Δηλαδή όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά, τα οποία συμβάλουν στο να θεωρηθεί μια ερμηνεία άρτια.

Ακούγοντας λοιπόν πρώτα την ερμηνεία του Κονάcs κι έπειτα την ερμηνεία του Jay Shankar,¹³ το πρώτο πράγμα που αντιλαμβάνεται κανείς είναι το tempo. Ο Jay Shankar χρησιμοποιεί ένα αρκετά πιο αργό tempo, συγκριτικά με την ερμηνεία του συνθέτη. Εδώ επικρατεί επίσης μια ρυθμική ελαστικότητα στις αποτζιατούρες και τις τρίλιες. Στα πρώτα μέτρα φαίνεται να είναι ιδιαίτερα εκφραστικός, καθώς προσθέτει έντονες αυξομειώσεις δυναμικής που δεν αναγράφει η παρτιτούρα, και που έχουν μάλλον ρομαντικό χαρακτήρα, κάτι το οποίο προφανώς μας παραπέμπει σε άλλη εποχή. Θα μπορούσαμε να σχολιάσουμε πως ο εκτελεστής απομακρύνεται αισθητά από την ιδέα που υπάρχει πίσω από αυτό το έργο, και από το επιθυμητό ύφος.

Συχνά ο Shankar απομακρύνεται από το κείμενο, μη αναδεικνύοντας για παράδειγμα την ένδειξη *forte* στο μέτρο 11, αλλά ούτε και την ένδειξη *piano* στο επόμενο μέτρο, όπου ξεκινά το δεύτερο μέρος – άλλωστε και σε πολλά άλλα σημεία παραβλέπει τις σημειωμένες ενδείξεις δυναμικής. Στο δεύτερο τμήμα, παρατηρείται μια κάποια βιασύνη (ως προς το αρχικό tempo που έχει επιλέξει), αλλά και μια σχετική ελευθερία στις ρυθμικές αξίες. Επιπλέον το staccato δεν είναι τόσο καθαρό όσο το αποδίδει ο Κονάcs στην δική του ηχογράφιση, αλλά ούτε έχει την απαιτούμενη οξύτητα που θα έπρεπε να έχει σε ένα έργο που φιλοδοξεί να αναπαραγάγει το ύφος Μπαρόκ. Σχετικά με το ηχόχρωμα, θα μπορούσε να θεωρηθεί ελαφρό και αδύναμο. Θα μπορούσαμε να πούμε λοιπόν ότι η ερμηνεία του Jay Shankar απομακρύνεται σημαντικά όχι μόνο από το πνεύμα, αλλά και από το γράμμα του κειμένου του Κονάcs, του οποίου η κεντρική ιδέα, μια σπουδή ύφους γύρω από το Bach, μοιάζει να μην υπηρετείται.

¹³ Shankar, J. *Hommage à J.S. Bach*. Ανακτήθηκε από <https://www.youtube.com/watch?v=X9XJBhp-fyI>. Πρόσβαση στις 2 Ιουνίου 2024.

4.3. *Hommage à Paganini* - Danny Goldman

Ο Danny Goldman ξεκίνησε την πορεία του πάνω στο όργανο σε ηλικία των 11 ετών, ενώ στο 14^ο έτος της ηλικίας του ερμήνευσε όλα τα κονσέρτα του Weber με την Ορχήστρα της Louisville. Στα 15 του έγινε μέλος της *World Youth Symphony Orchestra* ως το πρώτο κλαρινέτο, και φυσικά ως σολίστ. Σπούδασε στο *Juilliard School* και είχε καθηγητή τον Ricardo Morales, ενώ κατά την διάρκεια των σπουδών του πραγματοποίησε περιοδείες στις Η.Π.Α. στην Κίνα, την Ιαπωνία και το Ισραήλ. Έπειτα από την αποφοίτησή του συμμετείχε σε αρκετές ορχήστρες, κάποιες από αυτές ήταν οι: *Cincinnati Symphony*, *Philadelphia Orchestra*, *Boston Symphony* και *IRIS Orchestra*. Συνέχισε τις σπουδές του στο πανεπιστήμιο *Rice* με Master of the Arts. Έχει επίσης συμμετάσχει ως σολίστ στα παρακάτω σύνολα. *The Tanglewood Music Center*, *Dallas Chamber Symphony*, *Chelsea Music Festival*, *Spoletto Festival*, *Pacific Music Festival*, *The Guggenheim Museum*, και *The Kennedy Center*. Ο Goldman έγινε μέλος της Ορχήστρας της όπερας του Dallas και ίδρυσε το *MAKE Trio* μαζί με τον βιολιστή Grace Wollett και τον πιανίστα Mikhail Berestnev. Επομένως, πρόκειται για έναν έμπειρο ερμηνευτή με μεγάλη λίστα από συμμετοχές σε διάφορα σύνολα και ορχήστρες ανά τον κόσμο.

Ξεκινώντας την σύγκριση των δύο εκτελέσεων, κάτι το οποίο είναι προφανές και κάνει εντύπωση είναι και πάλι το tempo. Συγκριτικά με την ερμηνεία του Kovács, ο Danny Goldman επέλεξε στην ερμηνεία του¹⁴ ένα πολύ πιο γρήγορο tempo. Στο πρώτο μέρος, κάθε φορά που γίνεται η κατάληξη φράσεων σε νότες αξίας τετάρτου, υπάρχει μια ελαστικότητα, καθώς ο Goldman τις αποδίδει άλλοτε πιο βαριά σε σχέση με το αρχικό του tempo, κι άλλοτε κρατώντας τις αρκετά περισσότερο από την καταγεγραμμένη τους αξία. Ωστόσο, ακολουθεί πιστά τις ενδείξεις δυναμικής, που αποδίδει άκρως ικανοποιητικά, αλλά και τις ενδείξεις της άρθρωσης, καθώς ερμηνεύει καθαρά το staccato και το legato. Η μόνη απόκλιση που επικρατεί μεταξύ των δύο ερμηνειών αφορά το tempo. Ο Goldman ίσως χρησιμοποιεί τόσο γρήγορο tempo για να αναδείξει την δεξιότητα του, καθώς πρόκειται για ένα τεχνικά πολύ απαιτητικό κομμάτι, αφού εμπεριέχει ιδιαίτερη άρθρωση με συνεχόμενα staccato, αλλά και τόσο μεγάλες αποστάσεις μεταξύ των φθόγγων στο πρώτο τμήμα. Το δεύτερο τμήμα είναι τεχνικά εξίσου απαιτητικό, καθώς περνάμε στο legato και σε μια ποικιλία ενδείξεων δυναμικής, αλλά και συνεχόμενων αλλοιώσεων. Συνεπώς απαιτούνται πολύ συγκεκριμένες ανάσες που μπορεί να πάρει ο ερμηνευτής, ιδιαίτερα όταν υιοθετεί ένα τόσο γρήγορο tempo. Γενικά όμως, η ερμηνεία του Goldman μπορούμε να πούμε ότι υπηρετεί απολύτως το ιδιαίτερο ύφος του έργου.

4.4. *Hommage à Debussy* - Alexey Gorokholinsky

Ο Alexey Gorokholinsky είναι Ρώσος κλαρινετίστας, ηλικίας 28 ετών. Πρόκειται για έναν νέο μουσικό, που ασχολήθηκε με την μουσική από την ηλικία των επτά, μελετώντας κλαρινέτο με τον πατέρα του, Valery Gorokholinsky. Σπούδασε στο *Idyllwild Arts Academy* και στο *Juilliard School*. Σημαντικό είναι να αναφερθεί ότι έκανε το ντεμπούτο του στο *Alice Tully Hall*, στην Νέα Υόρκη, ερμηνεύοντας το Κοντσέρτο για Κλαρινέτο του Nielsen με την *Juilliard Orchestra*. Έλαβε επίσης το πρώτο βραβείο σε πολλούς διαγωνισμούς όπως: *Eastern Connecticut Symphony Orchestra*, *Jefferson Symphony*, *International Clarinet Association* και *Spotlight Awards competitions*. Επιπλέον, ο Gorokholinsky επιδιώκει να εξερευνήσει νέες δυνατότητες για το κλαρινέτο σε έργα που αρχικά γράφτηκαν για έγχορδα ή για άλλα ξύλινα πνευστά. Ένα από τα τελευταία του

¹⁴ Goldman, Danny. *Hommage à Paganini*. Πρόσβαση στην <https://www.youtube.com/watch?v=aG7dw-unTLI>, 2 Ιουνίου 2024.

CD, με τίτλο *Delicacies*, που ηχογραφήθηκε το καλοκαίρι του 2008, παρουσιάζει μια ποικιλία από δεξιοτεχνικά και μελωδικά κομμάτια, τα περισσότερα από τα οποία διασκεύασε για κλαρινέτο και πιάνο. Φυσικά έχει ερμηνεύσει και έργα πολλών γνωστών μουσικών, μεταξύ των οποίων είναι και οι Rimsky-Korsakov, Tchaikovsky, Kovács, Bazzini, Rachmaninoff, Paganini, Francaix, Debussy, Bozza και Prokofiev. Τέλος, κάτι το οποίο τον κάνει να ξεχωρίζει συγκριτικά με άλλους κλαρινετίστες είναι το γεγονός ότι συνδυάζει την κλασική με την ηλεκτρονική μουσική. Πιο συγκεκριμένα, τα έργα του συνδυάζουν την κλασική μουσική με νεότερες μορφές των σύγχρονων ειδών ηλεκτρονικής μουσικής, όπως η instrumental trance, το ambient, η techno.¹⁵

Συγκρίνοντας την ερμηνεία του Alexey Gorokholinsky¹⁶ με εκείνη του Kovács, δεν διαπιστώνουμε ιδιαίτερες αποκλίσεις, καθώς ο Gorokholinsky τηρεί απόλυτα την σημειογραφία. Όσον αφορά το tempo, την άρθρωση και τη δυναμική, τηρούνται όλα σε ικανοποιητικό βαθμό. Ο εν λόγω εκτελεστής διαχειρίζεται ορθά όλα τα ερμηνευτικά χαρακτηριστικά και πλησιάζει αρκετά την ηχογράφιση του Kovács. Πιο συγκεκριμένα, στο πρώτο μέρος εκτελεί άψογα τόσο τα ρυθμικά μοτίβα, όσο και τις διακυμάνσεις δυναμικής, ενώ το tempo παραμένει σταθερό, κάτι το οποίο είναι πολύ σημαντικό. Σε όλη την διάρκεια του κομματιού, δίνεται ιδιαίτερη προσοχή στην άρθρωση. Ακολουθείται πιστά η ένδειξη staccato, που αποδίδεται με την κατάλληλη οξύτητα. Φυσικά με ορθότητα αποδίδεται και το legato. Στο δεύτερο μέρος του κομματιού, όπου η άρθρωση εναλλάσσεται αρκετά συχνά, είναι φανερή η σωστή διαχείριση του ερμηνευτή, καθώς οι νότες φτάνουν στα αυτιά μας καθαρές και με ένα φωτεινό και κοφτερό ηχόχρωμα. Γενικότερα είναι μια ικανοποιητική εκτέλεση, καθώς καθρεπτίζει σχεδόν απόλυτα την ηχογράφιση του συνθέτη, αφού αποδίδονται ορθά όλες οι ερμηνευτικές ενδείξεις.

4.5. *Hommage à Béla Bartók* - Guy Dangain

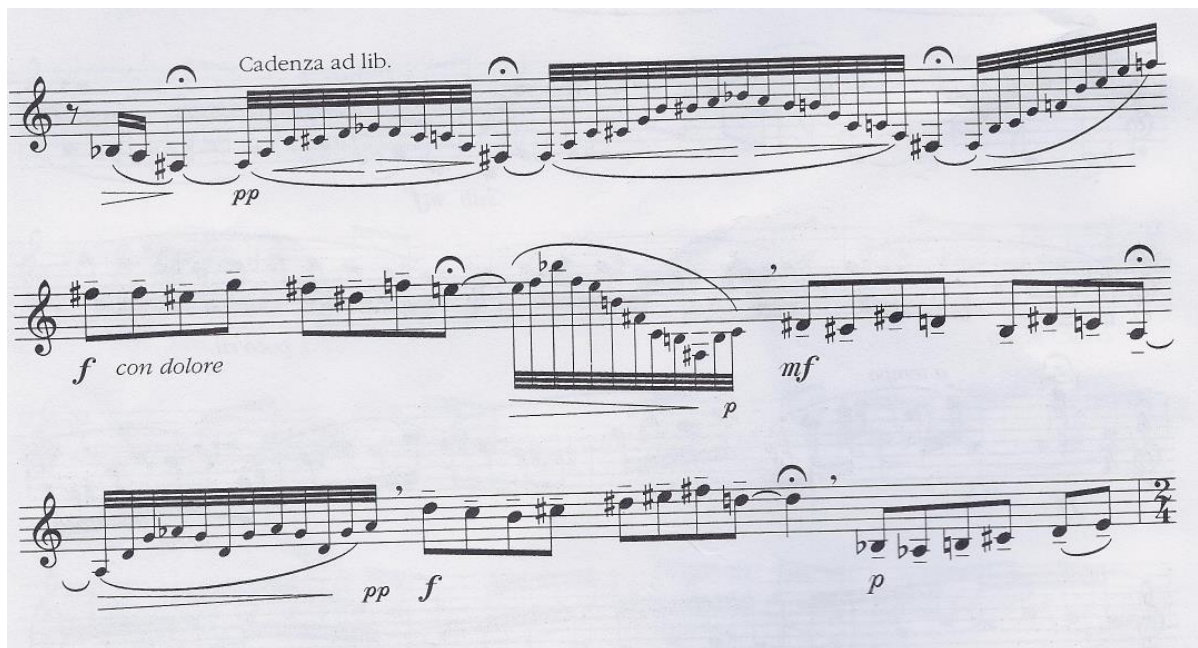
Ο Guy Dangain είναι Γάλλος κλαρινετίστας γεννημένος το 1935. Ξεκίνησε τις μουσικές σπουδές από το 1951 έως το 1952, στο *Conservatoire de Lille* με τον Edmond Hannart. Έπειτα συνέχισε με τον Ulysse Delécluse στο *Conservatoire de Paris*, όπου απέκτησε και το πρώτο βραβείο το 1953. Αποτέλεσε επίσης μέλος στην ορχήστρα Sains-en-Gohelle και υπήρξε σολίστας της Εθνικής ορχήστρας της Γαλλίας από το 1963 έως το 1993. Κέρδισε το *Grand Prix du Disque* (Académie Charles-Cros) για την ερμηνεία του στη *Ραψωδία* του Claude Debussy, με την Εθνική Ορχήστρα της Γαλλίας, υπό τη διεύθυνση του Jean Martinon. Από το 1975 έως το 2000, ως καθηγητής του *Conservatoire de Paris*, ο Dangain έδωσε masterclasses σε όλο τον κόσμο, συμπεριλαμβανομένου του Ωδείου Tchaikovsky στη Μόσχα, στις Ηνωμένες Πολιτείες (Λος Άντζελες, Βοστώνη, Μινεάπολη, Σινσινάτι), στην Κίνα (Πεκίνο, Σαγκάη, Καντόνι, Χονγκ Κονγκ), την Ταϊβάν, την Κορέα και Τουρκία. Πρόκειται για έναν έμπειρο εκτελεστή αλλά και δάσκαλο του κλαρινέτου, συνδυασμός που μας προετοιμάζει για μια ερμηνεία άρτια και συνεπή από όλες τις πλευρές: ορθή απόδοση των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του έργου, αλλά και γνώσεις του ιστορικού ύφους, κάτι που είναι ιδιαίτερα σημαντικό, ιδιαίτερα για έργα όπως αυτό.

¹⁵ <https://centerstage.conn-selmer.com/artists/alexey-gorokholinskiy>

¹⁶ Gorokholinsky, Alexey. *Hommage à Debussy*. Πρόσβαση στην <https://www.youtube.com/watch?v=1reZhsHzhC8> 2 Ιουνίου 2024.

Στην ερμηνεία του Dangain για το *Hommage a Béla Bartók*¹⁷, παρατηρούνται τα εξής:

- Στο πρώτο μέρος, *Lent*, δηλαδή στα πρώτα τέσσερα μέτρα, υιοθετεί πιο γρήγορο tempo, ενώ στο πέμπτο μέτρο, όπου ξεκινά το *Allegro agitato*, το tempo του είναι σχεδόν ίδιο με την εκτέλεση του συνθέτη.
- Ο Dangain εκτελεί το κομμάτι με ωραία ροή χωρίς διακοπές των μελωδικών και ρυθμικών φράσεων. Ακολουθεί πιστά την σημειογραφία και αναδεικνύει τις δυναμικές, την άρθρωση, τις τρίλιες, τα ρυθμικά μοτίβα, αλλά και την έκταση.
- Εδώ ο Dangain αποδίδει τη δυναμική με μεγάλη προσοχή, (εξαιρετικό το *decrescendo* από την ψηλή προς τη χαμηλή περιοχή), αναδεικνύει επίσης την άρθρωση, αποδίδοντας τα όγδοα έντονα, παρόλα αυτά παρατηρείται μια μικρή διαφορά στο tempo συγκριτικά με την ερμηνεία του συνθέτη.



- Στο δεύτερο μέρος του Andantino ο Κονάcs χρησιμοποιεί *glissando* μεταξύ των φθόγγων μι και λα, όπως φαίνεται και παρακάτω.



Ο Κονάcs στην ερμηνεία του αποδίδει το *glissando* με μεγαλύτερη λάμψη, και 'ολίσθηση' σε σχέση με τον τρόπο που το απέδωσε ο Dangain, ο οποίος τήρησε μεν την ένδειξη της σημειογραφίας, αλλά δεν μπορεί να χαρακτηριστεί άρτιο συγκριτικά με τον τρόπο του Κονάcs.

¹⁷ Dangain. "Hommage à Béla Bartók." Πρόσβαση στην https://www.youtube.com/watch?v=z0BA_tFxKOY, 2 Ιουνίου 2024.

- Στο προτελευταίο μέρος του κομματιού, το μέρος *Tranquillo* η ερμηνεία του Dangain είναι αρκετά κοντά στην ερμηνεία του Κονάcs, καθώς αναδεικνύεται κι από τους δύο το *poco a poco crescendo*, ο ρυθμός είναι σταθερός, οι φράσεις ολοκληρωμένες και με σωστή άρθρωση όπως αναγράφει και η σημειογραφία.
- Στο τελευταίο μέρος, το *Presto*, ο Dangain τηρεί απόλυτα τη σημειογραφία, κορυφώνοντας με *crescendo* και καταλήγοντας σε *ff*.
- Όσον αφορά τα ηχοχρώματα των δύο ερμηνευτών, μπορούν να θεωρηθούν διαφορετικά. Πιο συγκεκριμένα, στο ηχόχρωμα του Κονάcs περιέχεται οξύτητα και λάμψη, ενώ το ηχόχρωμα του Dangain μπορεί να χαρακτηριστεί θαμπό συγκριτικά με του Κονάcs. Αυτό μπορεί να οφείλεται είτε στο μέσο με το οποίο έγιναν οι ηχογραφήσεις είτε στο μοντέλο οργάνου που χρησιμοποίησαν οι εκτελεστές.

Συμπερασματικά, οι δύο ερμηνείες είναι αρκετά κοντά μεταξύ τους με λίγες αποκλίσεις, όπως είδαμε παραπάνω.

5. Βιβλιογραφία

Ξενόγλωσση

1. Adrian Childs, MUSI 8120: *Contemporary Trends in Theory II* (Class Notes, University of Georgia, Athens, GA, 2010).
2. Béla Bartók: *Contrasts for Violin, Clarinet, and Pianoforte* (London, New York: Boosey & Hawkes, 1942)
3. Béla Kovács: *Hommages à*. (Classic-Sound Studio, February 2001).
4. Béla Kovács: *Hommages* (Edition Darok, Leverkusen, 1994), σ. 1.
5. Claude Debussy: *Première Rhapsodie pour orchestra avec clarinet principale: reduction pour clarinette et piano*, Paris: Durand & Cie, 1910.
6. Dangain. "Homage à Béla Bartók." Πρόσβαση στην https://www.youtube.com/watch?v=z0BA_tFxKOY, 2 Ιουνίου 2024.
7. Goldman, Danny. *Homage à Paganini*. Πρόσβαση στην <https://www.youtube.com/watch?v=aG7dw-unTLI>, 2 Ιουνίου 2024.
8. Gorokholinsky, Alexey. *Homage à Debussy*. Πρόσβαση στην <https://www.youtube.com/watch?v=1reZhsHzhC8> 2 Ιουνίου 2024.
9. Jonathan W. Bernard: Space and Symmetry in Bartók. *Journal of Music Theory* Vol. 30, No. 2 (Autumn, 1986), pp. 185-201 (17 pages) Published By: Duke University Press.
10. Joseph Nathan Straus: *Introduction to Post-Tonal Theory* (Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2000)
11. Kovács Béla: *Hommages*. Leverkusen, Germany: Edition Darok, 1994.
12. Paula Smith-Diamandis: Thessaloniki State Conservatory Master Classes, April 1-5, 2004: A report and an interview with Béla Kovács. *The Clarinet* 32, no 1 (December 2004).
13. Sarah Emily Lloyd Lawing: *Musical borrowing in three Hommages by Béla Kovács: a comparison of pieces για σόλο κλαρινέτο with repertoire by Debussy, Strauss, and Bartók*, University of Georgia Doctor of Musical Arts (DMA), University of Georgia, Spring 2012.
14. Shankar, J. *Homage à J.S. Bach*. Ανακτήθηκε από <https://www.youtube.com/watch?v=X9XJBhp-fyI>. Πρόσβαση στις 2 Ιουνίου 2024.
15. <https://centerstage.conn-selmer.com/artists/alexey-gorokholinskiy>

Ελληνόγλωσσα

16. Βούβαρης, Π: Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, 2015.
17. Λουκά, Ίρις-Ειρήνη: "Οι 6 σονάτες και παρτίτες για σόλο βιολί και οι 6 σονάτες για σόλο τσέλο του Johann Sebastian Bach: Μεταγραφή, Έκδοση, Επιμέλεια και Ερμηνεία για σόλο βιόλα και Διερεύνηση των Ερμηνευτικών Προσεγγίσεων που Δύνανται να Συμβαδίζουν με τις Τεχνικές και Ηχητικές Ιδιαιτερότητες της Βιόλας." Διατριβή διδακτορικού διπλώματος, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, 2020.