



ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Διπλωματική εργασία στην κατεύθυνση *Μουσική Επιστήμη*,
υποκατεύθυνση *Μουσική Ερμηνευτική*:

*«Το Κοντσέρτο για Κλαρινέτο και Ορχήστρα αρ. 1
σε Φα ελάσσονα ορ. 73 του Carl Maria von Weber:
ζητήματα ιστορίας και ερμηνείας»*



ΓΡΗΓΟΡΙΑ ΚΕΝΤΡΟΥ ΤΟΝΙΔΗ

ΑΡΙΘΜΟΣ ΜΗΤΡΩΟΥ: M2014018

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ : ΝΙΚΟΣ ΤΣΟΥΧΛΟΣ

ΚΕΡΚΥΡΑ, ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2022

Πίνακας Περιεχομένων

Εισαγωγή: ο Weber και το κλαρινέτο	3
Η γνωριμία του Weber με τον Heinrich Joseph Baermann	3
Η χρήση του κλαρινέτου στην ορχήστρα του Weber	5
Τα έργα μουσικής δωματίου με κλαρινέτο και τα σολιστικά έργα	10
Πρώτο Κεφάλαιο: το Κοντσέρτο για Κλαρινέτο και ορχήστρα αρ. 1 σε Φα ελ., op. 73 ..	11
1.1. Ιστορικά στοιχεία	11
1.2. Το μουσικό κείμενο	11
1.3. Μορφολογική παρουσίαση του έργου	12
Δεύτερο Κεφάλαιο : Ζητήματα Ερμηνείας	32
2.1. Το κλαρινέτο στις αρχές του 19ου αιώνα	32
2.1.1. Προέλευση	32
2.1.2. Η εξέλιξη του οργάνου κατά την κλασική εποχή	33
2.1.3. Το κλαρινέτο στις αρχές του 19 ^{ου} αιώνα	34
2.1.4. Το κλαρινέτο του Heinrich Baermann	37
2.1.5. Η μετέπειτα εξέλιξη του οργάνου	37
2.2. Το μουσικό κείμενο του Κοντσέρτου σε Φα ελάσσονα op. 73	39
2.3. Συμπεράσματα	49
Βιβλιογραφία	52

Εισαγωγή: ο Weber και το κλαρινέτο

Ο Carl Maria Von Weber (1786 – 1826), πρωτοπόρος συνθέτης και αρχιμουσικός και ένας από τους θεμελιωτές του γερμανικού ρομαντισμού στη μουσική, είναι ιδιαίτερα γνωστός για τις όπερες του, όπως η *Ευρυάνθη* (1823), ο *Όπερον* (1826) και, κυρίως, ο *Ελεύθερος Σκοπευτής* (1821), που η ικανότητά του να «*πετύχει ισορροπία ανάμεσα στην ευκολία ακρόασης και τη μουσική ουσία κατέστησε μακράν την δημοφιλέστερη γερμανική όπερα της γενιάς της*»¹. Λιγότερο γνωστή αλλά εξίσου σημαντική είναι η λοιπή μουσική παραγωγή του συνθέτη, στην οποία συγκαταλέγεται ένας αριθμός έργων όπου το κλαρινέτο παίζει πρωταγωνιστικό ρόλο.² Στην παρούσα εργασία θα ασχοληθώ ειδικότερα με το Κοντσέρτο αρ.1 για Κλαρινέτο σε Φα ελάσσονα, έργο που καταρχάς θα παρουσιάσω από ιστορική μορφολογική άποψη, και κατόπιν θα εξετάσω από τη σκοπιά της εξέλιξης του κλαρινέτου κατά τον 19^ο αιώνα αλλά και των διαφόρων παραδόσεων ερμηνείας που συνδέονται με την ιστορία της σύνθεσης και των μετέπειτα εκτελέσεων του έργου αυτού.

Η γνωριμία του Weber με τον Heinrich Joseph Baermann

Το ενδιαφέρον του συνθέτη για το κλαρινέτο, τότε ακόμα όργανο σε διαρκή εξέλιξη, συνδέεται ιστορικά με τη στενή του γνωριμία με τον Heinrich Joseph Baermann (1784 - 1847), έναν από τους σημαντικότερους κλαρινετίστες της εποχής εκείνης.

Ο πατέρας του Baermann ήταν στρατιωτικός. Ο ίδιος σπούδασε στη Σχολή Στρατιωτικής Μουσικής της γενέτειράς του Potsdam. Στην ηλικία των δεκατεσσάρων ετών έγινε μέλος της Μπάντας του Δεύτερου Συντάγματος Σωματοφυλάκων. Εκεί γνωρίστηκε με τον περίφημο

¹Brown, C. Weber, «Carl Maria (Friedrich Ernst) von. » *Grove Music Online*(2002). Πρόσβαση από, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000004022> (ημερομηνία προσπέλασης: 23/01/2022)

² Carl Maria Von Weber, » πρόσβαση από <https://www.britannica.com/biography/Carl-Maria-von-Weber> (ημερομηνία προσπέλασης: 15/11/202

κλαρινετίστα Joseph Beer (1744-1812), ο οποίος έγινε δάσκαλος του. Το 1805 ο πρίγκιπας Λουδοβίκος Φερδινάνδος της Πρωσίας, έστειλε τον ταλαντούχο εικοσάχρονο Baermann για πρόσθετες σπουδές στο περίφημο *Conservatorium der Bläser Instrumente* (Ωδείο των Πνευστών Οργάνων) του Βερολίνου, δημιούργημα τότε του σπουδαίου δεξιοτέχνη κλαρινετίστα Franz Tausch (1762 - 1817)³ που προερχόταν από την περίφημη ορχήστρα του Mannheim, που θεωρείται ο ιδρυτής «του γερμανικού ύφους παιξίματος που έθετε την ομορφιά του ήχου πάνω από την τεχνική»⁴, και με τον οποίο ο Baermann έκανε μαθήματα. Έπειτα από τη δύσκολη περίοδο των ναπολεόντειων πολέμων, όπου μεταξύ άλλων πέρασε ένα διάστημα ως αιχμάλωτος των Γάλλων, ο Baermann συνέχισε την πορεία του στο Μόναχο όπου, μέχρι και το 1834, υπηρέτησε ως πρώτο κλαρινέτο στην Αυλική Ορχήστρα. Από την περίοδο εκείνη έγινε ευρύτερα γνωστός στο γερμανόφωνο χώρο ως δεξιοτέχνης κλαρινετίστας από τις πολυάριθμες περιοδείες που έκανε, αλλά και από τους τεχνικούς νεωτερισμούς που εισήγαγε στο παίξιμο του οργάνου, όπως λ.χ. την τότε ακόμα μάλλον ασυνήθιστη (και σήμερα πλέον καθιερωμένη) χρήση του επιστομίου με το καλάμι να ακουμπά όχι στο πάνω αλλά στο κάτω χείλος. Οι ερμηνείες του Baermann λέγεται ότι ξεχώριζαν για την καθαρότητα της άρθρωσης, τον ασυνήθιστα βελούδινο ήχο και την εντυπωσιακή ηχητική ομοιογένεια που πετύχαινε σε όλο το φάσμα του οργάνου (χαρακτηριστικό που επαινούσε ιδιαίτερα ο Weber), καθώς και από τις λαμπρές του καντέντσες. Ένα ακόμα από τα ταλέντα του ήταν και η σύνθεση. Έχει γράψει τριάντα οκτώ έργα για κλαρινέτο, κυρίως κοντσέρτα και μουσική δωματίου, που συνήθως ερμήνευε ο ίδιος. Η προσωπική του αυτή εμπειρία στη σύνθεση τον καθοδηγούσε στη συνεργασία του με άλλους συνθέτες, μεταξύ των οποίων συγκαταλέγονται οι Felix Mendelssohn-Bartholdy και Giacomo Meyerbeer, τους οποίους ο ίδιος συχνά κατηύθυνε παρέχοντάς τους χρήσιμο υλικό και τεχνικές συμβουλές για το όργανο, κάτι που συνέβη καθώς φαίνεται και στην περίπτωση του Weber. Κατά την διάρκεια του 19^{ου} αιώνα τα έργα του Baermann ήταν εξαιρετικά δημοφιλή, όμως σήμερα τα περισσότερα έχουν χαθεί ή ξεχαστεί⁵

Η γνωριμία του Baermann με τον Weber έγινε το 1811, όταν ο δεύτερος επισκεπτόταν το Darmstadt: ήταν μια συνάντηση εξαιρετικά σημαντική και για τους δυο μουσικούς, ενώ αποδείχτηκε καθοριστική όσον αφορά τη μετέπειτα παραγωγή του Weber για το κλαρινέτο, όπως μαρτυρούν τα έργα που αφιέρωσε προσωπικά στον Baermann: το Κοντσερτίνο σε Μι

³ Simpson J.P., *Carl Maria Von Weber - The Life of an Artist*, Vol.1, (Oliver Ditson Company, 2021)

⁴ Weston, P. «Tausch, Franz. » *Grove Music Online*. (2001) Πρόσβαση από, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027565> (ημερομηνία προσπέλασης: 23/01/2022)

⁵ Oskar Kroll, *The Clarinet*, (New York: Batsford, 1968)

⁶ Warrack J. H., Warrack J., McDonald H., Kohler K.-H, *The New Grove Early Romantic Masters*, Weber, Berlioz, Mendelssohn, στο Open Library πρόσβαση από https://openlibrary.org/works/OL2690081W/The_new_Grove_early_romantic_masters_1 (ημερομηνία προσπέλασης: 15/11/2021)

ύφεση μείζονα ορ. 26, τα δύο Κοντσέρτα ορ. 73 σε Φα ελάσσονα και ορ. 74 σε Μι ύφεση μείζονα(των οποίων οι καντέντσες οφείλονται στον Baermann) και το Κουιντέτο για κλαρινέτο σε Σι ύφεση μείζονα ορ. 34.⁶ Ιδίως, κατά την περιοδεία που έκαναν το 1811 μαζί συνθέτης και σολίστας παρουσιάζοντας μεταξύ άλλων στο Βερολίνο το Κοντσερτίνο και τα δυο Κοντσέρτα, λέγεται ότι το ταλέντο του Baermann συνέβαλε καθοριστικά στην καθιέρωση του Weber ως σημαντικού συνθέτη⁷. Έτσι, μέσω του Baermann, σε μια εποχή κατά την οποία το κλαρινέτο διαρκώς εξελίσσεται τόσο κατασκευαστικά όσο και εκφραστικά, το όργανο αυτό καταλαμβάνει σημαντική θέση στην καλλιτεχνική πορεία ενός συνθέτη του οποίου ο ρόλος θα αποδειχθεί κομβικός για την εξέλιξη της ρομαντικής μουσικής στη Γερμανία.

Πριν στραφούμε στη μελέτη του κοντσέρτου αρ. 1 για κλαρινέτο και ορχήστρα, ας δούμε κάποια ενδεικτικά παραδείγματα της χρήσης του οργάνου στην ορχήστρα του Weber.

Η χρήση του κλαρινέτου στην ορχήστρα του Weber

Το όργανο που ο Weber γνώρισε σε βάθος μέσα από τη φιλία και τη συνεργασία του με τον Baermann παίζει σημαντικό ρόλο στην ορχηστρική του γραφή. Πρόκειται για μια χρήση της οποίας τα πρώτα ίχνη συναντούμε στα τελευταία συμφωνικά έργα του Mozart (παλαιότεροι συνθέτες αξιοποιούσαν το όργανο αυτό συχνότερα ως προαιρετικό ηχητικό συμπλήρωμα, που μπορούσε εύκολα να υποκατασταθεί από τα όμποε και φλάουτα), ενώ αναπτύσσεται περισσότερο στα συμφωνικά έργα του Beethoven. Στην ορχηστρική γραφή του Weber, τα κλαρινέτα αξιοποιούνται άλλοτε συμβάλλοντας στη διαμόρφωση συγχορδιών μαζί με άλλα πνευστά όργανα, άλλοτε συμμετέχοντας σε ισότιμο διάλογο με άλλα όργανα και άλλοτε ως σολιστική φωνή, την οποία χαρακτηρίζουν με το ιδιαίτερό τους ηχόχρωμα. Ακολουθούν μερικά ενδεικτικά παραδείγματα:

⁷ Pamela Weston, «Baermann family» στο *Grove music online* (2001) Πρόσβαση από, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001754?rkey=oyVORR&result=1> (ημερομηνία προσπέλασης: 18/12/2021)

Αρμονική ενισχυτική λειτουργία σε συνδυασμό με άλλα ξύλινα, χάλκινα ή έγχορδα:

Εισαγωγή Ελεύθερος Σκοπευτής, μέτρα 73 – 76:



(συμπλήρωση της αρμονίας και ενίσχυση του συνόλου των ξύλινων)

Εισαγωγή Ελεύθερος Σκοπευτής, μέτρα 88 – 89:

A musical score for measures 88-89 of the piece 'Ελεύθερος Σκοπευτής'. It shows a full orchestral section with staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Ea), Cor Anglais (C), Trombone (Tbni.), Violin (Vl.), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vc. e Cb.). The woodwinds and strings are playing active parts, with some woodwinds marked 'zu 2'.

(συμμετοχή στο συνολικό crescendo του ορχηστρικού tutti)

Εισαγωγή Ευρυάνθη, μέτρα 97 - 102



(ενισχυτικός διπλασιασμός α' και β' βιολιών σε δυναμική ff)

Μελωδικός συνδυασμός με άλλα όργανα για τη δημιουργία ιδιαίτερων ηχοχρωμάτων:

Εισαγωγή Όμπερον, μέτρα 5 - 6



(συνδυασμός με φλάουτα σε δυναμική ppp και άρθρωση staccato, για τη δημιουργία ενός ιδιαίτερου ατμοσφαιρικού εφέ)

Σημαντικά περάσματα solo

Εισαγωγή Όμπερον, μέτρα 65 κ. επ.:

55

(ένα από τα πιο διάσημα solo θέματα για κλαρινέτο)

Εισαγωγή Ελεύθερος Σκοπευτής, μέτρα 42 - 45

(χαρακτηριστικό πέρασμα όπου συνδυάζεται ένας 'εμβατηριακός' χαρακτήρας με δυναμική piano marcato)

Εισαγωγή Ελεύθερος Σκοπευτής, μέτρα 96 κ. επ.

(άλλο χαρακτηριστικό σημείο όπου ο συνθέτης αξιοποιεί το χαρακτηριστικό ηχόχρωμα του οργάνου σε δυναμική ff και σε έκταση άνω της μιας οκτάβας πάνω από συνοδεία pp και tremolo των εγχόρδων)

Σε όλα τα παραπάνω ενδεικτικά παραδείγματα μπορούμε να δούμε την ποικιλία χρήσεων αλλά και τον ιδιαίτερο ρόλο που αποκτά το κλαρινέτο στο πλαίσιο της ορχήστρας την εποχή εκείνη από τον Weber, ξεχωρίζοντας οριστικά από τα λοιπά ξύλινα πνευστά. Είναι μια εξέλιξη που ολοκληρώνεται αρκετές δεκαετίες αργότερα, και στην οποία ο Weber συνέβαλε σημαντικά, όπως φαίνεται στο περίφημο βιβλίο ενορχήστρωσης του Berlioz (1855), όπου διαβάζουμε για παράδειγμα: «(...) Τα όργανα με μονό καλάμι όπως τα κλαρινέτα και το *corno di bassetto* αποτελούν μια οικογένεια της οποίας η συγγένεια με την οικογένεια του όμποε δεν είναι τόσο κοντινή, όσο θα μπορούσε κανείς να πιστέψει. Αυτό που τη διαφοροποιεί είναι κυρίως η φύση του ήχου. (...) Η χαμηλή περιοχή, κυρίως στις τενούτες, είναι κατάλληλη για τη δημιουργία αυτών των ψυχρά απειλητικών εφέ, των σκοτεινών τονισμών μιας ακίνητης οργής, των οποίων εφευρέτης υπήρξε ο Weber»⁸. Ο Berlioz στο βιβλίο αυτό περιγράφει ένα όργανο που διαφοροποιείται σαφώς από τα πνευστά με διπλό καλάμι με τον πιο καθαρό του ήχο. Σημειώνει ότι, μέχρι και την εποχή (μεταγενέστερη του Weber) όπου προστέθηκαν περισσότερα κλειδιά στο όργανο (με το σύστημα του Sax), πολλές τρίλιες και αρπισμοί δεν ήταν εφικτά, σε κάποιους τόνους τα περάσματα με αξίες δέκατων έκτων ήταν εφικτά μόνο σε αργό ρυθμό, και επιπλέον, ότι αρκετές τρίλιες (που παίζονται σήμερα με ευκολία) τότε ήταν πολύ δύσκολο ως και αδύνατον να παιχτούν. Ως προς την ψηλή περιοχή, έγραφε πως είναι καλό να χρησιμοποιείται κυρίως σε

⁸ H. Berlioz, *Traité d' instrumentation et d' orchestration* – 1855, ανάτυπη έκδοση Éditions Henri Lemoine, (Παρίσι :1993), σελ. 134, 137

ορχηστρικά μέρη με δυναμική ff, ώστε να καλύπτεται μια κάποια οξύτητα του ήχου στην περιοχή αυτή.⁹

Τα έργα μουσικής δωματίου με κλαρινέτο και τα σολιστικά έργα

Το μεγάλο ενδιαφέρον του Weber για το κλαρινέτο εμφανίζεται ολοκληρωμένο κυρίως στο παράδειγμα των έργων μουσικής δωματίου και των σολιστικών του έργων. Τα έργα αυτά είναι τα εξής:

- Κοντσέρτο για κλαρινέτο και ορχήστρα ν.1 op. 73 σε Φα Ελάσσονα.
- Κοντσερτίνο για κλαρινέτο και ορχήστρα op. 26 σε Miβ Μείζονα
- *Grand Duo Concertante* για κλαρινέτο και πιάνο op.48
- Κουιντέτο για κλαρινέτο και Έγχορδα op. 34 σε Σιβ Μείζονα
- Κοντσέρτο για κλαρινέτο και ορχήστρα ν.2 op. 74 σε Miβ Μείζονα
- Επτά Παραλλαγές για κλαρινέτο και πιάνο op. 33

Σε αυτά γενικά βλέπουμε το συνθέτη να χρησιμοποιεί το κλαρινέτο για έναν πιο στρογγυλό και απαλό ήχο. Έτσι, στο *Grand Duo Concertante* για κλαρινέτο και πιάνο op. 48 υπάρχει μια μελωδική ισορροπία μεταξύ των δύο οργάνων, ενώ αναπτύσσεται μεγάλος εκφραστικός πλούτος. Γενικά, αισθάνεται κανείς ότι ο ήχος του οργάνου της εποχής δεν πρέπει να ήταν πολύ μεγάλος. Έτσι, στα Κοντσέρτα για κλαρινέτο ο Weber ενορχηστρώνει έτσι ώστε η συνοδεία των μερών solo να είναι μάλλον διακριτική.

Όλα αυτά τα στοιχεία θα τα συναντήσουμε παρακάτω, στο παράδειγμα του πρώτου Κοντσέρτου για κλαρινέτο και ορχήστρα σε Φα ελάσσονα, που αποτελεί και το αντικείμενο της εργασίας αυτής.

⁹ Βλ. Ο.π., H. Berlioz σελ. 120, 126

Πρώτο Κεφάλαιο:

το Κοντσέρτο για Κλαρινέτο και ορχήστρα αρ. 1 σε Φα ελ., op. 73

1.1. Ιστορικά στοιχεία

Στις 14 Φεβρουαρίου του 1811 ο Weber έφευγε από το Darmstadt, όπου βρισκόταν στο πλαίσιο μιας περιοδείας συναυλιών, και όπου είχε γνωριστεί για πρώτη φορά με τον Heinrich Baermann, ο οποίος είχε παίξει στην τελευταία του συναυλία πριν αποχωρήσει από την πόλη, συναυλία που είχε γνωρίσει μεγάλη επιτυχία. Έτσι, όταν ο Weber, συνεχίζοντας το ταξίδι του, τον Μάρτιο του ίδιου έτους έφτασε στο Μόναχο, προσκάλεσε τον Baermann να συνεργαστούν ξανά. Ο Baermann του ζήτησε να συνθέσει ένα έργο για σόλο, ο Weber αποδέχτηκε και σε μόλις τρεις μέρες είχε έτοιμο το Κοντσερτίνο op.26, το οποίο ο Baermann έπαιξε σε κοινό που περιλάμβανε τον Βασιλιά της Βαυαρίας Μαξιμιλιανό Α'. Το νέο Κοντσερτίνο είχε πολύ καλή αποδοχή τόσο από την ορχήστρα όσο και από τον Βασιλιά, πράγμα που είχε ως συνέπεια ο Βασιλιάς να ζητήσει από τον Weber να συνθέσει ακόμα δυο έργα για τον Baermann. Έτσι γεννήθηκαν τα δυο Κοντσέρτα για κλαρινέτο και ορχήστρα: το αρ.1 σε Φα ελάσσονα Op.73, που θα μας απασχολήσει ειδικότερα παρακάτω, καθώς και το αρ.2 σε Μιb μείζονα Op.74.¹⁰

1.2. Το μουσικό κείμενο

Όπως αναφέραμε παραπάνω, το Κοντσέρτο αρ.1 σε Φα ελάσσονα για κλαρινέτο και ορχήστρα γράφτηκε από τον Weber το 1811. Λέγεται ότι γράφτηκε σε μια μόλις νύχτα. Για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας έχουμε πρόσβαση σε ένα μεταγενέστερο χειρόγραφο αντίγραφο από τον Julius Rietz, που θεωρείται ότι αναπαράγει πιστά το κείμενο του συνθέτη¹¹. Το αντίγραφο αυτό δεν περιλαμβάνει τις καντέντσες, τις οποίες έγραψε ο ίδιος ο Baermann.

Η εκδοτική ιστορία του έργου φέρνει στο προσκήνιο τουλάχιστον δύο εκδοχές του κειμένου: α) την εκδοχή που βασίζεται στο χειρόγραφο του συνθέτη, που φαίνεται τόσο στο αντίγραφο χειρόγραφο του Rietz όσο και από τις πρώτες εκδόσεις του έργου, που έγιναν με επιμέλεια του

¹⁰ Warrack J. H., Warrack J., McDonald H., Kohler K.-H., *The New Grove Early Romantic Masters*, Weber, Berlioz, Mendelssohn, στο Open Library πρόσβαση από https://openlibrary.org/works/OL2690081W/The_new_Grove_early_romantic_masters_1 (ημερομηνία προσπέλασης: 15/11/2021)

¹¹ Sächsische Landesbibliothek, Dresden (D-DI): Mus.4689-M-1.07, διαθέσιμο στο imslp, [https://imslp.org/wiki/Clarinet_Concerto_No.1_in_F_minor%2C_Op.73_\(Weber%2C_Carl_Maria_von\)](https://imslp.org/wiki/Clarinet_Concerto_No.1_in_F_minor%2C_Op.73_(Weber%2C_Carl_Maria_von)) (ημερομηνία προσπέλασης 28/1/2022)

ίδιου Weber, και β) την εκδοχή που συνδέεται με τον Heinrich Baermann, ο οποίος ερμήνευε με βάση δικό του χειρόγραφο αντίγραφο που του είχε δώσει ο Weber. Η δεύτερη αυτή εκδοχή, που περιλαμβάνει και τις καντέντσες, αναπτύχθηκε περαιτέρω από τον γιο του Heinrich Baermann, τον Carl Baermann, φίλο του Liszt και κλαρινετίστα του Wagner, ο οποίος έπαιζε συχνά όλα τα έργα του Weber για κλαρινέτο. Ο Carl φαίνεται να ακολούθησε τα βήματα του πατέρα του, συμβάλλοντας όμως στην ερμηνεία των έργων αυτών με έντονα ρομαντικά στοιχεία, και αλλοιώνοντας σε πολλά σημεία την άρθρωση, τη δυναμική και τον ρυθμό (στοιχεία στα οποία θα αναφερθώ στη συνέχεια, κατά τη συγκριτική μελέτη διαφορετικών μουσικών κειμένων).

1.3. Μορφολογική παρουσίαση του έργου

1.3.1. Πρώτο μέρος-Allegro

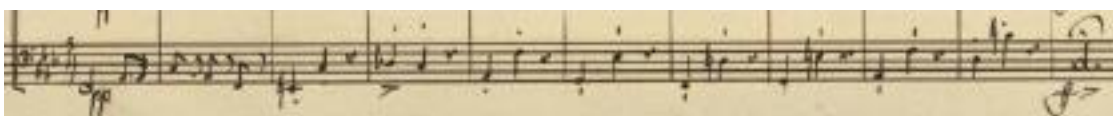
- Τονικότητα Φα ελάσσων
- Ρυθμική αγωγή 3/4
- Ενορχήστρωση: πλήρης συμφωνική ορχήστρα με διπλά ξύλινα (χωρίς κλαρινέτα), διπλά χάλκινα (χωρίς τρομπόνια ή τούμπα), τύμπανα και έγχορδα
- Μορφή: ελεύθερη μορφή σονάτας κοντσέρτου.

1.3.1.1. Έκθεση

α. Εναρκτήριο tutti (T1, μέτρα 1 - 49)

Το εναρκτήριο tutti της ορχήστρας (T1) βρίσκεται στα μέτρα 1-47 και παρουσιάζει βασικό θεματικό υλικό του μέρους, το οποίο θα συμπληρωθεί αργότερα από το σολίστα. Χωρίζεται σε τρεις ενότητες, ως εξής:

- Μια πρώτη ενότητα (T1/α) βρίσκεται στα μέτρα 1-12 στην τονική Φα ελάσσωνα. Η ορχήστρα ξεκινάει σε δυναμική *riapissimo* παρουσιάζοντας μέρος του πρώτου κύριου θέματος (ΚΘ1) στα χαμηλά έγχορδα, που αξιοποιεί παρεστιγμένους ρυθμούς και άρθρωση *staccato*, και στο μέτρο 11 διακόπτεται από μια αιφνίδια συγχορδία *tutti* στη δεσπόζουσα, με κορώννα, σε δυναμική *subito fortissimo*¹² :



¹² Εδώ και παρακάτω τα παραδείγματα τα παίρνω από το χειρόγραφο του Rietz, το solo κλαρινέτο γραμμένο σε σιβ

Το θέμα αυτό, στην αρχική μορφή του, θα ανήκει αποκλειστικά στην ορχήστρα, ενώ μόνο κάποια μελωδικά τμήματά του θα αξιοποιηθούν παρακάτω από το σολίστα, αλλά με διαφορετικό χαρακτήρα, λυρικό και legato.

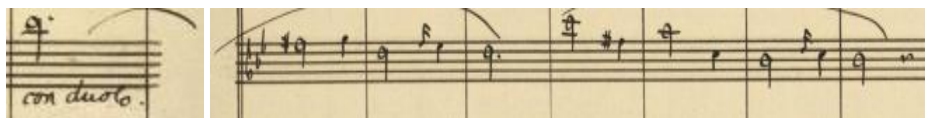
Ακολουθεί μια δεύτερη ενότητα (T1/β) από το μέτρο 12 έως και το μέτρο 37. Εδώ επαναλαμβάνεται από την αρχή και ολοκληρώνεται μελωδικά το ΚΘ1 σε δύο επαναλαμβανόμενα τετράμετρα (μέτρα 12 – 20) από ολόκληρη την ορχήστρα σε δυναμική fortissimo, ενώ στα μέτρα 20-24 ακολουθεί μετάβαση από τη Φα ελάσσονα στην έκτη βαθμίδα Ρεβ μείζονα. Στη βαθμίδα αυτή επανέρχεται το ΚΘ1 (μέτρα 26 – 33) και η ενότητα ολοκληρώνεται από ένα τετράμετρο επιστροφής στην τονική Φα ελάσσονα, αλλά σε δεύτερη αναστροφή.

Η τρίτη, πτωτική ενότητα (T1/γ) οδηγεί από την τονική σε δεύτερη αναστροφή σε μια τέλεια αυθεντική πτώση στην τονική με τη μεσολάβηση παύσεων (μέτρα 38 – 47), ενώ η επιστροφή στην τονική σημειώνει ταυτόχρονα και την είσοδο του σολίστα.



β. Πρώτο solo (S1, μέτρα 50 -83)

Το πρώτο solo εισέρχεται με ένα νέο, μακροσκελές δεύτερο κύριο θέμα (ΚΘ2), λυρικό, εκφραστικό και legato, αντίθετου χαρακτήρα από το ΚΘ1 της ορχήστρας που προηγήθηκε (μέτρα 48-73), που αρχίζει και ολοκληρώνεται στην τονική Φα ελάσσονα.



Στα μέτρα 74-83 μια σύντομη καταληκτήρια παρεμβολή της ορχήστρας επιβεβαιώνει εκ νέου πτωτικά τη Φα ελάσσονα.

γ. Δεύτερο tutti (T2)

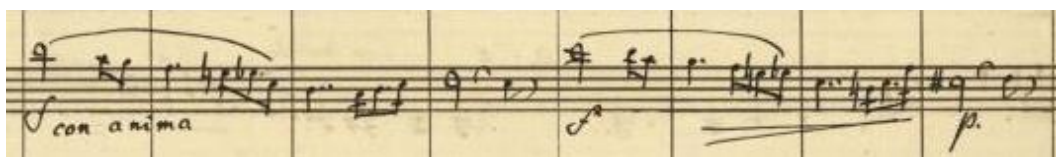
Το δεύτερο tutti της ορχήστρας (T2, μέτρα 84 - 105), που, στο πλαίσιο τα φόρμας σονάτας λειτουργεί ως μετάβαση προς τη Λαβ μείζονα, σχετική μείζονα της αρχικής τονικότητας Φα ελάσσονος, εμφανίζεται στο μέτρο 84 μετά από δυο μέτρα παύσης, από τα οποία το δεύτερο επιμηκύνεται από μια κορώννα. Εισάγει απότομα το ρυθμικό ΚΘ1 απευθείας στην έκτη βαθμίδα Ρεβ μείζονα (κάτι μάλλον ασυνήθιστο στην κλασική μορφή σονάτας κοντσέρτου), ενώ ο σολίστας σχολιάζει το ΚΘ1 με μελωδικές επεμβάσεις αντιθετικού, λυρικού χαρακτήρα:



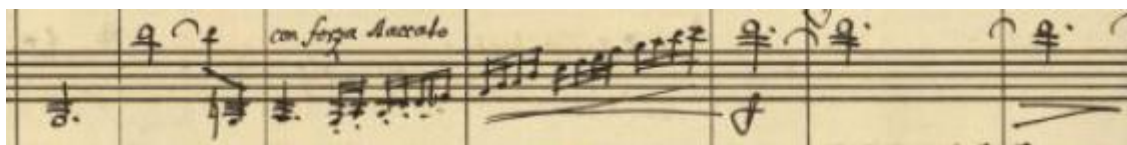
Τα μέτρα 104-105 λειτουργούν ως διάμεση τομή που ολοκληρώνει τη μετάβαση στη νέα τονικότητα Λαβ μείζονα, σχετική μείζονα της αρχικής Φα ελάσσονος, με τέλεια αυθεντική πτώση.

δ. Δεύτερο solo (S2, μέτρα 106 - 144)

Το δεύτερο solo (S2) εισάγεται από ένα τετράμετρο της ορχήστρας (μέτρα 106 – 109) στη Λαβ μείζονα, ενώ από το μέτρο 110 το κλαρινέτο ξεδιπλώνει το υλικό της περιοχής του δευτερεύοντος θέματος (ΔΘ) με εκτεταμένα δεξιοτεχνικά περάσματα που αξιοποιούν ολόκληρη την έκταση του οργάνου πότε με λυρικά και legato μελωδικά σχήματα:



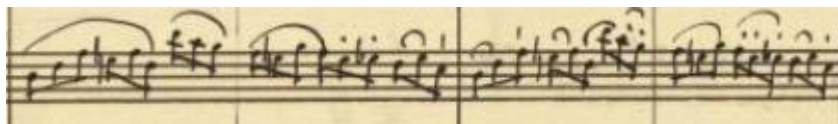
και τότε με έντονα ρυθμικά περάσματα staccato, για παράδειγμα:



Το δεύτερο solo κορυφώνεται σε μια συγχορδία *Λαβ* μείζονα σε β' αναστροφή (μέτρο 143) και ακολουθεί πτώση στη *Λαβ* μείζονα. Στο σημείο αυτό συνηθίζεται να παίζεται η καντέντσα του Baermann. Η παρεμβολή καντέντσας στο συγκεκριμένο σημείο της φόρμας σονάτας, προς το τέλος της έκθεσης, αποτελεί σημαντική μορφολογική διαφοροποίηση από το κλασικό πρότυπο της φόρμας σονάτας κοντσέρτου.

ε. Τρίτο solo (S3, μέτρα 130 - 144)

Από το μέτρο 130 ξεκινάει η Εκθεσιακή Κατάληξη (ΕΚ), πάντοτε στη *Λαβ* μείζονα, με εκτεταμένα δεξιοτεχνικά μελωδικά σχήματα τριήχων που συνεχίζουν να αναδεικνύουν ολόκληρη την έκταση του οργάνου.



Το S3 οδηγεί σε μια τέλεια αυθεντική πτώση στη *Λαβ* μείζονα (μέτρο 145), όπου ξεκινά η ανάπτυξη.

1.3.1.2. Ανάπτυξη

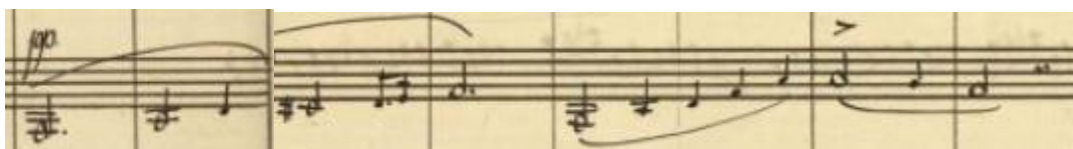
στ. Τρίτο tutti (T3, μέτρα 145 –170)

Η ανάπτυξη ξεκινά στη *Λαβ* μείζονα με το τρίτο ορχηστρικό tutti (T3) στο μέτρο 145, που αξιοποιεί στοιχεία από το T1 και το ΚΘ1:



ζ. Τέταρτο solo (S4, μέτρα 170 –191)

Σειρά από μετατροπίες οδηγούν εν τέλει στο μέτρο 170, όπου έχουμε την είσοδο του τέταρτου solo (S4) μετά από τέλεια αυθεντική πτώση στη Ντο ελάσσονα, είσοδο όπου αξιοποιείται εντυπωσιακά σε δυναμική *pp* η χαμηλή περιοχή του οργάνου:



η. Τέταρτο tutti (T4, μέτρα 192 –230)

Από το μέτρο 192 η ανάπτυξη οδηγείται από την ορχήστρα στην ολοκλήρωσή της με αξιοποίηση του ΚΘ1 σε δυναμική *p* σε διάφορες οικογένειες οργάνων, και με το σολίστα να συνοδεύει με δεξιотехνικά σχήματα τριήχων και εν συνεχεία δέκατων έκτων.



Το τέταρτο tutti ολοκληρώνεται από το μέτρο 223 με την άφιξη ενός ισοκρατήματος πέμπτης πάνω σε μια συγχορδία β' αναστροφής Φα μείζονα στα έγχορδα, ενώ τα κόρνα κάνουν διάλογο με το σολίστα προετοιμάζοντας την είσοδο της επανέκθεσης και ταυτόχρονα του πέμπτου solo:



1.3.1.3. Επανέκθεση

θ. Πέμπτο solo (S5, μέτρα 231 – 248)

Η πολύ συνοπτική επανέκθεση ξεκινά στην Φα ελάσσονα σε β' αναστροφή απευθείας με την είσοδο του ΚΘ2 από τον σολίστα πάνω από μια συνοδεία εγχόρδων σε δυναμική *pp*, ενώ, μετά από τα πρώτα έξι μέτρα, ξεκινά ένας εκτεταμένος διάλογος σολίστα και βιολοντσέλων:



ι. Πέμπτο tutti (T5, μέτρα 249 – τέλος)

Το πέμπτο tutti (T5), μέτρο 249, επανεκθέτει συνοπτικά σε δυναμική *ff* το ορχηστρικό ΚΘ1



ενώ από το μέτρο 258 ξεκινά η coda του μέρους, η οποία χτίζεται μέσα από εκτεταμένα δεξιοτεχνικά περάσματα του σολίστα που εναλλάσσονται με κοφτές ορχηστρικές παρεμβάσεις σε αυξανόμενη δυναμική, που κορυφώνονται σε μια ακόμα παρουσίαση του ΚΘ1 σε δυναμική ff στη χαμηλή περιοχή της ορχήστρας:



Το μέρος ολοκληρώνεται με το πτωτικό σχήμα του τέλους του ΚΘ1, σε δυναμική p και σταδιακό ritardando



Ο συνοπτικός χαρακτήρας της επανέκθεσης αυτής είναι άλλο ένα στοιχείο που απομακρύνει το μέρος αυτό από το κλασικό πρότυπο της μορφής σονάτας κοντσέρτου.

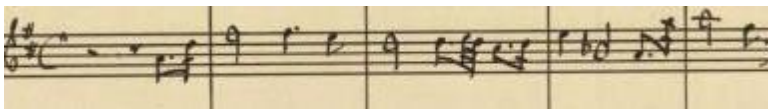
1.3.2. Δεύτερο μέρος – *Adagio ma non troppo*

- Τονικότητα Ντο μείζων
- Ρυθμική αγωγή 4/4
- Ενορχήστρωση: πλήρης συμφωνική ορχήστρα με διπλά ξύλινα (χωρίς κλαρινέτα), διπλά κόρνα(χωρίς τρομπέτες, τρομπόνια ή τούμπα), και έγχορδα
- Μορφή: τριμερής μορφή ΑΒΑ΄.

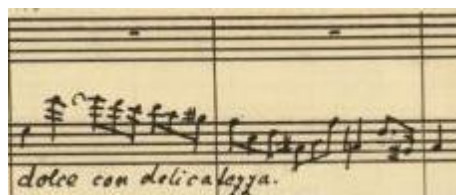
1.3.2.1. Τμήμα Α

α. Πρώτο solo (S1, μέτρα 1 – 30)

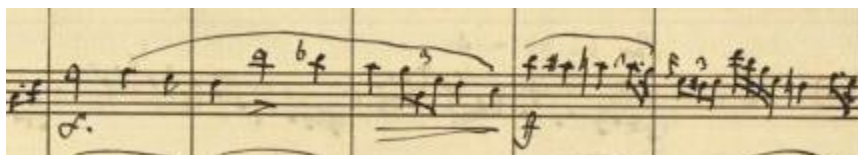
Το αργό μέρος του κοντσέρτου ξεκινάει με την πρώτη Φράση 9 μέτρων στη Ντο μείζονα σε δυναμική *pp*, μια φράση σαν αργό εμβατήριο που μοιάζει να παραπέμπει σε ένα θέμα από την 5^η Συμφωνία του Beethoven:



Στα μέτρα 10-24 επαναλαμβάνεται η πρώτη φράση παραλλαγμένη. Σχήματα τριήχων στο σόλο κλείνουν την ενότητα αυτή. Επισημαίνεται η ένδειξη *dolce con delicatezza* στο χειρόγραφο, στο μέτρο 14, που λείπει από πολλές εκδόσεις.

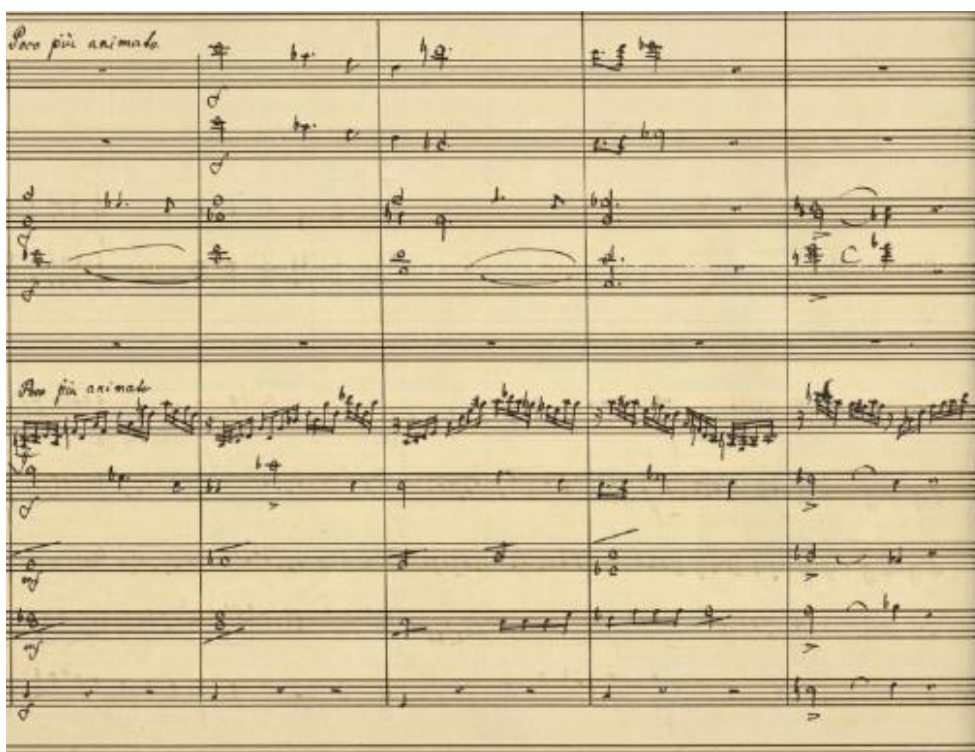


Η επόμενη φράση solo ξεκινάει στα μέτρα 18-24 με το Κλαρινέτο να διατηρεί τη δυναμική *p* και τον λυρικό του χαρακτήρα. Το θέμα της αρχής παραλλαγμένο επανεμφανίζεται με έμφαση στο μέτρο 25, σε δυναμική *f*, για να καταλήξει σε *p* δυο μέτρα αργότερα.



β. Πρώτο tutti (T1, μέτρα 31 – 40)

Το πρώτο tutti έρχεται *roco riu animato* στα μέτρα 31-40 στη Ντο ελάσσονα. Εδώ διακρίνουμε να αντιστρέφονται οι ρόλοι μεταξύ ορχήστρας και σόλο, με την ορχήστρα να εισάγει νέο θεματικό υλικό (που θυμίζει στοιχεία του ΚΘ1 του πρώτου μέρους) σε δυναμική *f*, δραματικού χαρακτήρα, μοιρασμένο στα πρώτα βιολιά, στα φλάουτα και τα όμποε, και το σόλο κλαρινέτο να έχει συνοδευτικό χαρακτήρα, αλλά σε δυναμική *ff*, σε σχήματα αρπισμών με στιβαρό ύφος, σε αντίθεση με ό,τι συνέβαινε προηγουμένως.



1.3.2.2. Τμήμα Β

γ. Δεύτερο solo (S2, μέτρα 41 – 69)

Το δεύτερο σόλο, που ταυτίζεται στην ουσία με το Β Τμήμα του μέρους, ξεκινάει στα μέτρα 41-44 με ένα εισαγωγικό τετράμετρο στα κόρνα στη Μιβ μείζονα, και στο μέτρο 44 μπαίνει το σόλο κλαρινέτο με νέο λυρικό θεματικό υλικό και δυναμική *p*.

Στα μέτρα 53 και 55 δίνεται έμφαση στις δευτερεύουσες δεσπόζουσες συγχορδίες (vii7-v). Στα μέτρα 66-69 η ορχήστρα οδηγεί σε μια τέλεια αυθεντική πτώση στη Ντο μείζονα, αρχική τονικότητα του μέρους.

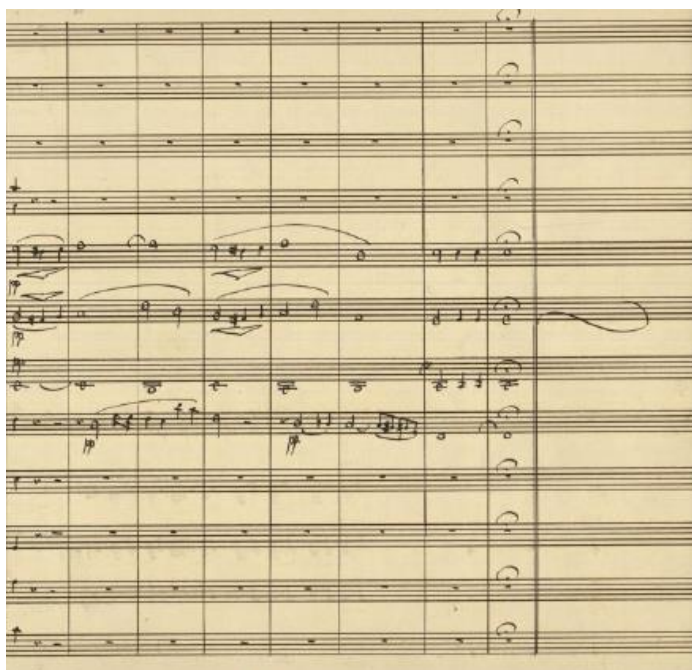
1.3.2.3. Τμήμα Α΄

δ. Τρίτο solo (S3, μέτρα 70 – τέλος)

Το τρίτο solo, που ταυτίζεται με το Τμήμα Α΄ του μέρους, ξεκινάει στο μέτρο 70 επαναφέροντας την αρχική μελωδία του μέρους σε πιο συνεπτυγμένη μορφή.



Το μέρος ολοκληρώνεται με μια σύντομη coda οκτώ μέτρων της ορχήστρας, με ένα διάλογο ανάμεσα στα κόρνα και τον σολίστα.



1.3.3. Τρίτο μέρος - Rondo

- Τονικότητα: Φα Μείζονα
- Ρυθμική αγωγή: 2/4, Allegretto
- Ενορχήστρωση: πλήρης συμφωνική ορχήστρα με διπλά ξύλινα (χωρίς κλαρινέτα), διπλά χάλκινα χωρίς τρομπόνια ή τούμπα, τύμπανα και έγχορδα
- Μορφή: Rondo

1.3.3.1 Πρώτο refrain

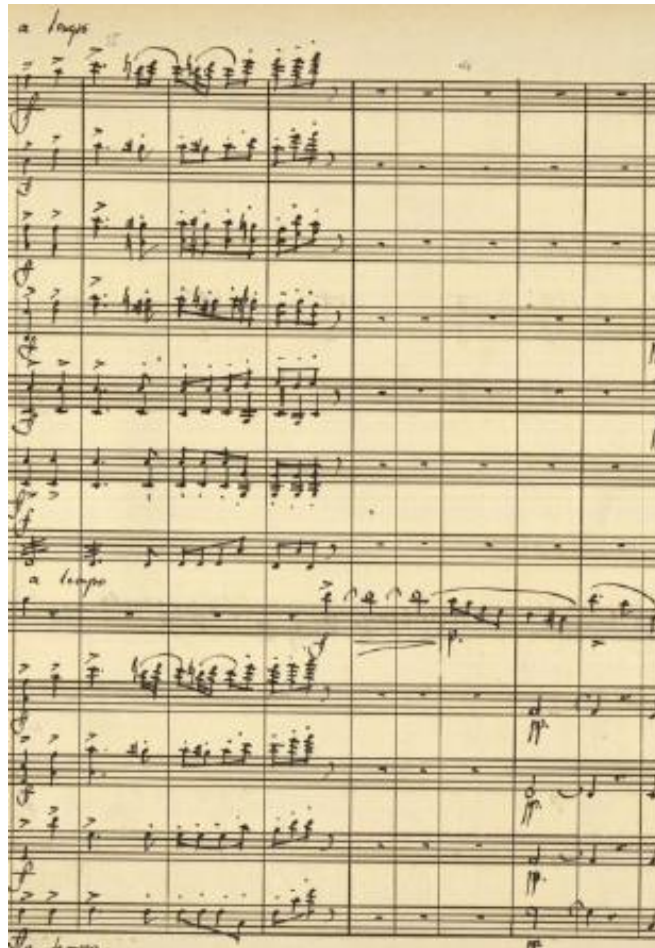
Το πρώτο refrain του τρίτου μέρους, ξεκινάει στα μέτρα 1-8 όπου έχουμε το πρώτο μέρος από το solo κλαρινέτο στη Φα μείζονα.

Handwritten musical score for the first refrain of the Rondo section. The score is written on ten staves. The first five staves are for woodwinds: Flute 1, Flute 2, Oboe, Bassoon, and Clarinet. The next three staves are for strings: Violin 1, Violin 2, and Viola. The final staff is for the Cello/Double Bass. The tempo is marked "Rondo. Allegretto." and the key signature is one sharp (F#). The score shows the beginning of the first refrain, with the Clarinet playing a solo melody in the first staff. The other instruments provide harmonic support. The score is handwritten and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" and "sf".

Στα μέτρα 9-16 έρχεται η επόμενη φράση του refrain, με αρπισμούς, κλίμακες, που επαναλαμβάνεται. Η χρήση του στακάτο στα μέτρα 13-14 αλλά και οι τονισμοί στο ασθενές μέρος του μέτρου προσφέρουν μια αντίθεση σε σχέση με τα προηγούμενα μέτρα.

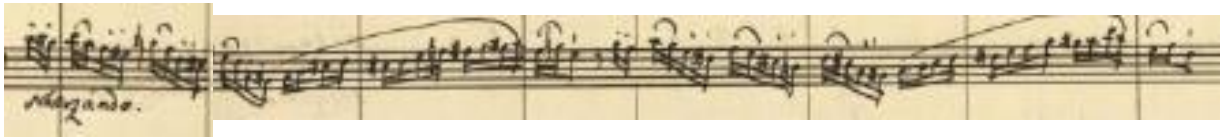


Το refrain ολοκληρώνεται από έναν επαναλαμβανόμενο διάλογο ορχήστρας και σολίστα, μέτρα 17-42, με την ορχήστρα να ξεκινάει ff κάθε φορά, και τον σολίστα να απαντά σε δυναμική *diminuendo* – *p*, σε λυρικό ύφος το οποίο έρχεται σε αντίθεση με το ύφος, το χαρακτήρα και τον ρυθμό της ορχήστρας.



1.3.3.2 Πρώτο επεισόδιο

Το πρώτο επεισόδιο ξεκινάει στα μέτρα 43-51 με το solo κλαρινέτο να εισάγει ένα δεύτερο θέμα στη Ντο μείζονα. Το πρώτο τμήμα του θέματος αυτού, που σημειώνεται *scherzando*, είναι οκτάμετρο:



και συμπληρώνεται από ένα δεύτερο, πιο μακροσκελές τμήμα, διαλογικό ανάμεσα σε ορχήστρα και solo, στα μέτρα 52-72, πάντοτε στη Ντο μείζονα.

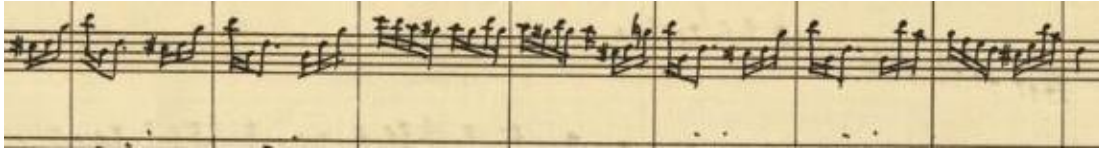


Ακολουθεί μεταβατικό τμήμα όπου το solo επαναφέρει στοιχεία του πρώτου θέματος ενώ η Ντο μείζων μετατρέπεται σε δεσπόζουσα με έβδομη της Φα μείζονος, αρχικής τονικότητας του μέρους:

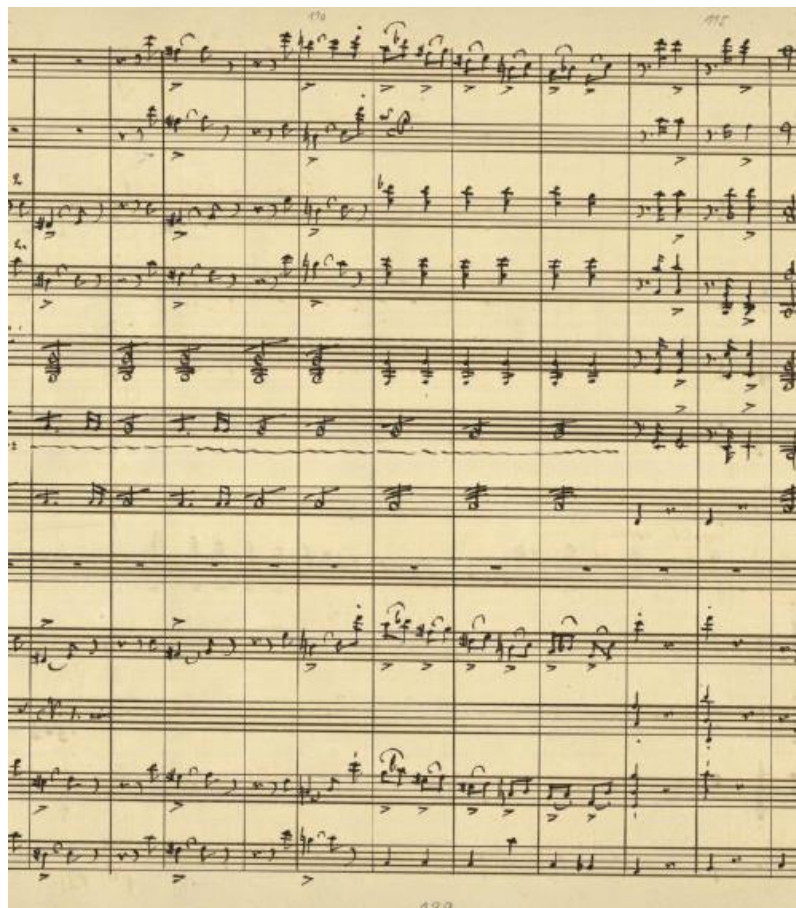


1.3.3.3 Δεύτερο refrain

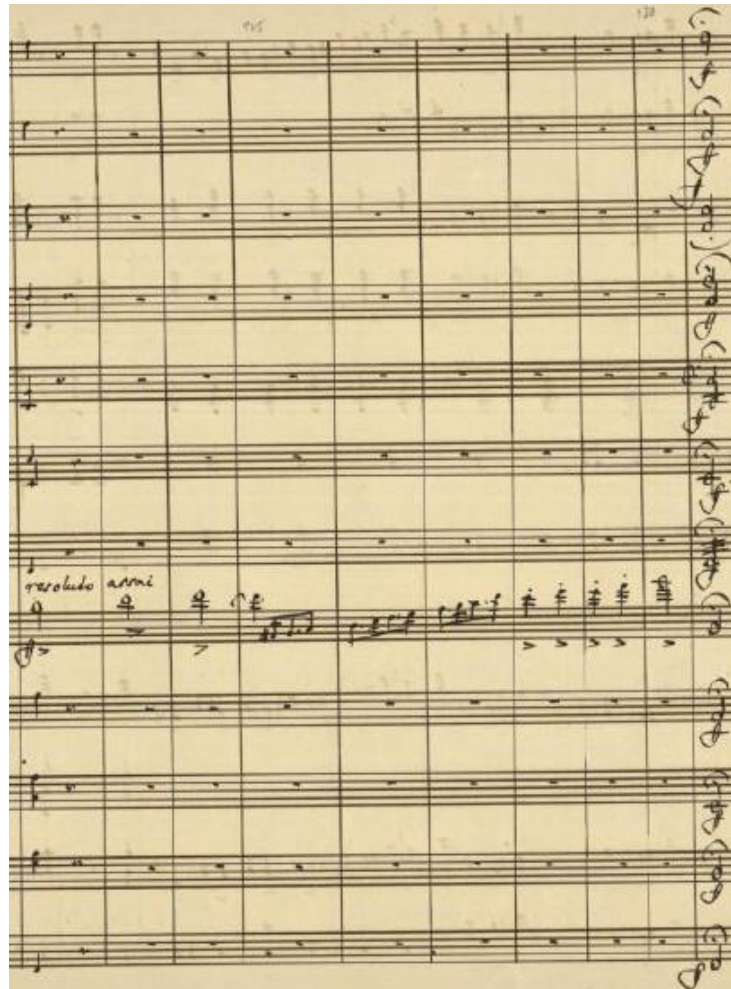
Στα μέτρα 78 -95 έχουμε την επανεμφάνιση του refrain στη Φα Μείζονα.



Η είσοδος ff της ορχήστρας tutti στο μέτρο 96 είναι βασισμένη στα μέτρα 25-26 του πρώτου refrain, εξελίσσεται στη συνέχεια διαφορετικά, με τη χρήση θεματικού υλικού που παραπέμπει στο πρώτο μέρος του έργου, και συγκεκριμένα στην πρώτη είσοδο του solo:



Στα μέτρα 122-130 μπαίνει πάλι το Σόλο Κλαρινέτο με δυναμική ff, σε ένα ανιόν σχήμα που καλύπτει δύο οκτάβες, χωρίς άλλη συνοδεία (ένδειξη *risoluto assai*) –πρόκειται για ένα σημείο όπου συνηθίζεται ο σολίστας να εκτελεί μια μικρή καντέντσα. Το refrain κλείνει με μια συγχορδία *tutti f* στην τονική Φα μείζονα, που επιμηκύνεται από κορώνα:



1.3.3.4 Δεύτερο επεισόδιο

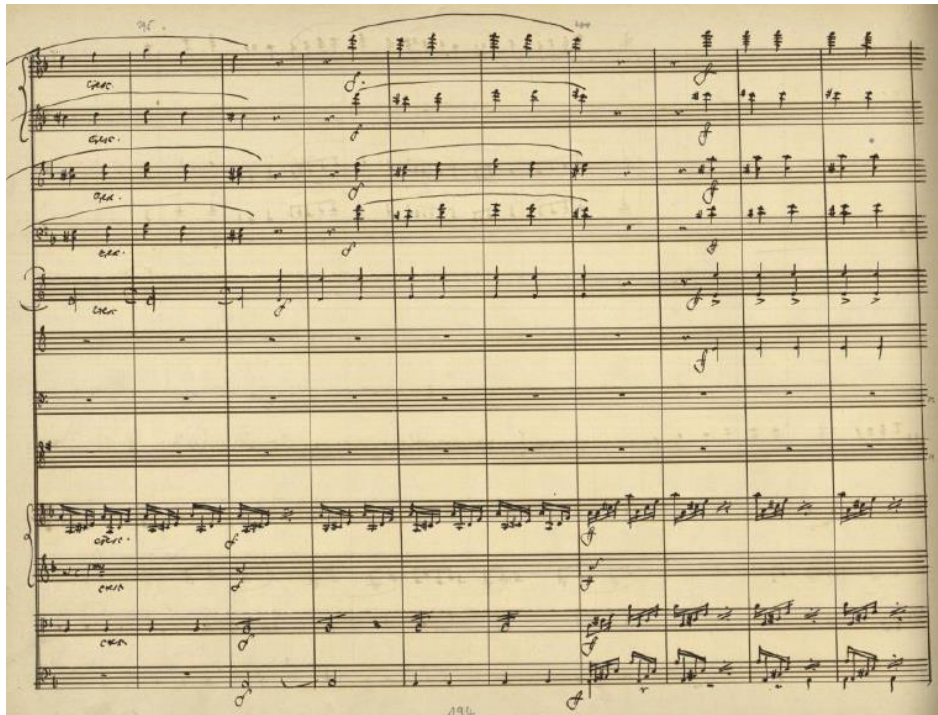
Το δεύτερο επεισόδιο ξετυλίγεται στα μέτρα 132-169 στη Ρε ελάσσονα, σχετική της αρχικής τονικότητας, με ανάλαφρη συνοδεία των εγχόρδων. Το κλαρινέτο εδώ παίρνει και πάλι έναν σαφή λυρικό και εκφραστικό χαρακτήρα, σε δυναμική *pp*.



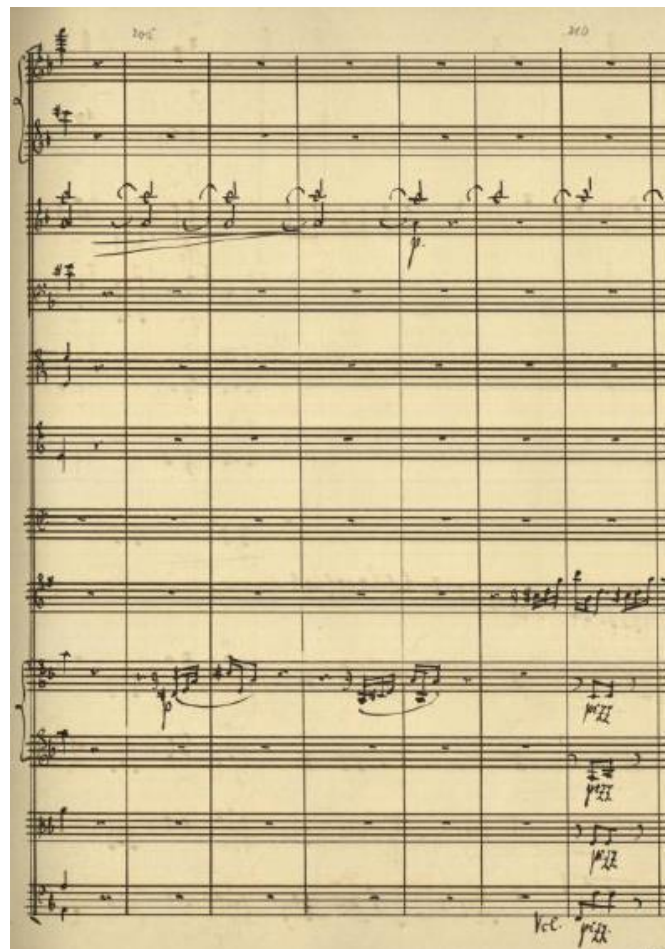
Στα μέτρα 170 – 183 ολοκληρώνεται το solo του κλαρινέτου, αξιοποιώντας όλη του την έκταση με εναλλαγή κλιμάκων και περασμάτων legato και p στην ψηλή περιοχή:



Το τρίτο μέρος του επεισοδίου βρίσκεται στα μέτρα 184 -209, με την ορχήστρα να παίρνει πρωταγωνιστικό ρόλο, με στοιχεία από το προηγούμενο solo, οδηγώντας, με σταδιακό crescendo, σε συγχορδίες ff στη Λα μείζονα, δεσπόζουσα της Ρε ελάσσονος:



Μια σύντομη μετάβαση έξι μέτρων οδηγεί τέλος πίσω στην αρχική τονικότητα Φα μείζονα και στο τρίτο refrain μέσα από το κρατημένο Λα στα όμποε και επεμβάσεις στα δεύτερα βιολιά με την κεφαλή του αρχικού θέματος:



1.3.3.5 Τρίτο refrain

Στα μέτρα 210-225 βρίσκεται το τρίτο refrain με το solo κλαρινέτο να επαναφέρει το αρχικό θέμα στη Φα μείζονα:

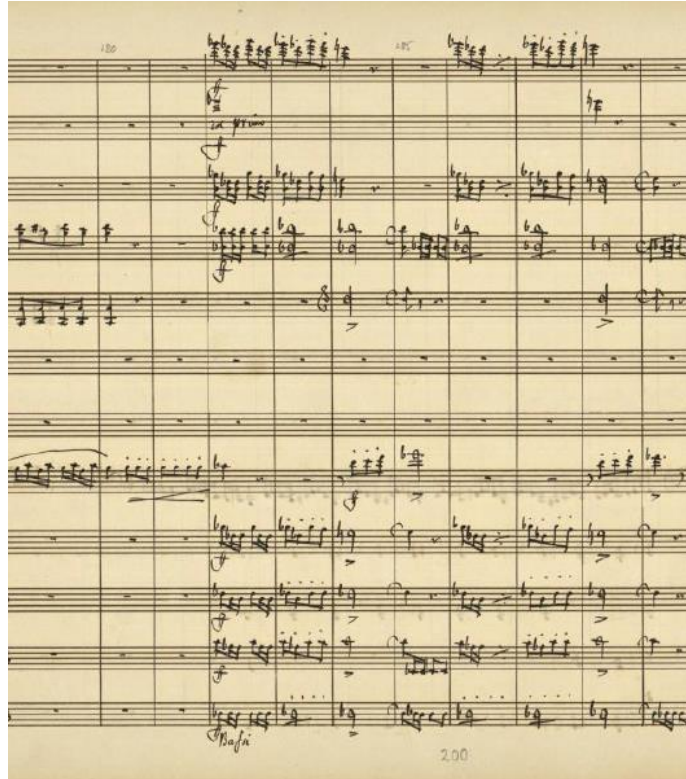


1.3.3.6 Τρίτο επεισόδιο

Το τρίτο και τελευταίο επεισόδιο ξεκινάει στο μέτρο 226 με ένα εισαγωγικό ορχηστρικό tutti σε δυναμική ff που οδηγεί, μετά από μετατροπία 6 μέτρων στη Σιβ μείζονα, υποδεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας:



Από το μέτρο 240 το solo αναπτύσσει ένα μακροσκελές τμήμα με νέο θεματικό υλικό που 'οργώνει' και πάλι συστηματικά όλη την έκταση του οργάνου, αξιοποιώντας τις δυνατότητές του για χρωματικές αλλοιώσεις, κλίμακες, αρπισμούς, μεγάλα άλματα κ.λπ., με ανάλαφρη συνοδεία της ορχήστρας. Το solo αυτό κορυφώνεται με ένα crescendo στην οξεία, ψηλή περιοχή του οργάνου, που επανεισάγει επέμβαση της ορχήστρας tutti και ff:



Το δεύτερο τμήμα του επεισοδίου ξεκινά με το solo και διάλογο με την ορχήστρα στα μέτρα 290 - 302. Από τη Ρεβ μείζονα σε β' αναστροφή οδηγούμαστε στην Ντο μείζονα με έβδομη, V⁷ της αρχικής τονικότητας Φα μείζονος.

1.3.3.7. Τέταρτο refrain και Coda

Στα μέτρα 304 -338 εισάγεται από τον σολίστα το τελευταίο refrain του μέρους, στη Φα μείζονα, όπου σολίστ και ορχήστρα εναλλάσσονται επανεκθέτοντας το αρχικό θέμα, ενώ από το μέτρο 339 ξεκινάει μια μακροσκελής Coda με επαναλαμβανόμενους πτωτικούς σχηματισμούς.¹³

¹³Για την μορφολογική περιγραφή βασίστηκα κυρίως στο βιβλίο του Charles W. Walton: *Βασικές Μουσικές Φόρμες*, μτγρ. Νικόλας Τσαφταρίδης, (εκδ. Orpheus, Αθήνα :1990)

Δεύτερο Κεφάλαιο : Ζητήματα Ερμηνείας

Όσον αφορά την ερμηνεία του Κοντσέρτου σε Φα ελάσσονα για κλαρινέτο και ορχήστρα του Weber, με απασχόλησαν δυο κρίσιμα κεφάλαια ζητημάτων. Πρώτα, το όργανο της εποχής εκείνης για το οποίο είναι γραμμένο το έργο, και κατά πόσον διέφερε από το σύγχρονο κλαρινέτο, και αν αυτό θα μπορούσε να επηρεάσει σε κάποιο βαθμό τη σημερινή ερμηνεία. Ύστερα, το μουσικό κείμενο που χρησιμοποιείται γενικά σήμερα, και οι πιθανές διαφορές μιας σύγχρονης έκδοσης από τις αρχικές προθέσεις του συνθέτη. Η μελέτη αυτή με οδήγησε τέλος στο να κατανοήσω καλύτερα τα βασικά διλήμματα που αντιμετωπίζει ο σημερινός ερμηνευτής του έργου αυτού.

2.1. Το κλαρινέτο στις αρχές του 19ου αιώνα

2.1.1. Προέλευση

Πρόγονος του κλαρινέτου των αρχών του 19^{ου} αιώνα είναι το chalumeau (σαλυμώ), ένα κυλινδρικό όργανο ξύλινης κατασκευής με μονό καλάμι. Το σαλυμώ αποτελείται από έναν κυλινδρικό σωλήνα με οκτώ οπές, μια στο πίσω μέρος του αντίχειρα και επτά μπροστά μαζί με το επιστόμιο που διαθέτει μονό καλάμι.¹⁴ Με βάση το όργανο αυτό, γύρω στο 1700 φτιάχνεται το πρώτο κλαρινέτο από τον κατασκευαστή οργάνων Johann Christoph Denner. Το πρώιμο αυτό κλαρινέτο είναι όργανο με δυο κλειδιά και ο σωλήνας του είναι διάτρητος με οκτώ οπές για τα δάχτυλα. Οι έξι από αυτές βρίσκονται στο μπροστινό μέρος του σωλήνα και η μια είναι τοποθετημένη στο πίσω μέρος για τον αριστερό αντίχειρα, για να μπορούν να δημιουργηθούν δωδέκατες. Επιπλέον, η όγδοη οπή για το δεξί μικρό δάχτυλο βρίσκεται κοντά στο χαμηλό τμήμα και ολοκληρώνει την κατιούσα κλίμακα του φα όταν είναι κλειστή.¹⁵

Μια σημαντική πρόοδος στην εξέλιξη του κλαρινέτου γίνεται όταν η καμπάνα επιμηκώνεται, και προστίθεται άλλη μια χαμηλότερη οπή που δίνει τη χαμηλή νότα μι όταν όλες οι οπές είναι κλειστές, και το σι φυσικό όταν το κλειδί του αριστερού αντίχειρα είναι ανοιχτό.

¹⁴ Lawson C., *The Early Clarinet A Practical Guide*, (London: Cambridge University Press ,2000)

¹⁵ Rice A. R., *The Baroque Clarinet*, (USA: Oxford University Press, 1992)

2.1.2. Η εξέλιξη του οργάνου κατά την κλασική εποχή

Από το τέλος του 1750 και τις αρχές του 1760, προσπάθειες αρχίζουν να γίνονται τόσο από τους κατασκευαστές όσο και από τους συνθέτες και τους οργανοπαίχτες για να εξελιχθεί το περιορισμένο μπαρόκ κλαρινέτο των δύο-τριών κλειδιών σε ένα πιο ευέλικτο και καλύτερης ποιότητας όργανο. Έτσι κατά την περίοδο αυτή, σε ένα περιορισμένο αριθμό μπαρόκ κλαρινέτων με δύο-τρία κλειδιά, γίνονται αλλαγές που οδήγησαν τελικά σε κλαρινέτα τεσσάρων-πέντε κλειδιών, τεσσάρων πρώτα στη Γαλλία και έπειτα πέντε ή ακόμα και έξι κλειδιών στην Αγγλία και στη Γερμανία. Τα επιστόμια ήταν ένα κομμάτι ενιαίο με το βαρελάκι, όμως μέχρι το 1770 κατασκευάστηκαν ως δύο ξεχωριστά κομμάτια.

Να συμπληρώσω ότι, με μια ματιά στο κλασικό ρεπερτόριο, βλέπουμε ότι για το σημερινό όργανο στο ρεπερτόριο αυτό δεν υπάρχουν αξεπέραστες τεχνικές δυσκολίες. Αν όμως χρειαζόταν το κομμάτι να παιχτεί με Μπαρόκ κλαρινέτο, τότε σαφώς θα υπήρχαν σοβαρά τεχνικά ζητήματα που κάθε εκτελεστής αντιμετώπιζε με το δικό του τρόπο. Πράγματι, το Μπαρόκ κλαρινέτο δεν διαθέτει τους σημερινούς μηχανισμούς. Οι οπές του οργάνου δεν ήταν πολύ μεγάλες, με αποτέλεσμα η τοποθέτηση των δακτύλων του εκτελεστή να παρουσιάζει προβλήματα. Επιπλέον, το επιστόμιο που χρησιμοποιούνταν την εποχή εκείνη είχε μεγάλες διαστάσεις (40-50 mm) και ήταν έτσι σχεδιασμένο ώστε σε επαφή με το καλάμι να έρχεται το πάνω χείλος του εκτελεστή, και όχι το κάτω, όπως συμβαίνει σήμερα στο σύγχρονο όργανο. Το μήκος εισόδου του αέρα ήταν σχεδόν όσο το μήκος του καλαμιού που χρησιμοποιούνταν. Βέβαια, ο Denner στα δικά του Κλαρινέτα πρόσθεσε μια οπή κουρδίσματος που υπήρχε στη μέση της καμπάνας όπως γινόταν και με το Όμποε εκείνης της εποχής. Τα Κλαρινέτα με οπή κουρδίσματος κουρδίζονταν στο 415 Hz και ήταν καλύτερα από εκείνα χωρίς οπή κουρδίσματος.¹⁶

2.1.3. Το κλαρινέτο στις αρχές του 19ου αιώνα

Κατά την περίοδο 1800 με 1830, τα κλαρινέτα που κατασκευάζονται περιλαμβάνουν μεγαλύτερες τρύπες για τη καλύτερη τοποθέτηση των δακτύλων πάνω σε αυτές, αλλά και μεγαλύτερο, ανασχεδιασμένο επιστόμιο, το οποίο είχε σαν αποτέλεσμα τη μεγαλύτερη δυναμική έκταση του οργάνου. Επίσης, στις βελτιώσεις που γίνονται, προστίθενται καινούρια κλειδιά και μεταλλικοί στύλοι ανάμεσα στα χειριστήρια των κλειδιών, για πιο ευέλικτη συναρμολόγησή τους, αλλά και επιτρέποντας μεγαλύτερη τεχνική ευχέρεια και παράλληλη βελτίωση του κουρδίσματος. Ο πειραματισμός λοιπόν γύρω από κάθε στοιχείο σχεδιασμού του

¹⁶ Rice A. R., *The Baroque Clarinet*, Oxford University Press, USA

κλαρινέτου δημιούργησε τελικά ένα κλαρινέτο 13 κλειδιών, το οποίο μπορούσε πλέον να υπηρετήσει τις ανάγκες της πρώιμης ρομαντικής εποχής και τις καινοτομίες των συνθετών.¹⁷ Τα κλαρινέτα της περιόδου εκείνης φτιάχνονταν από διάφορα υλικά. Έτσι, τότε συναντάμε κλαρινέτα φτιαγμένα από ελεφαντόδοντο ή από έβενο. Το υλικό κατασκευής σαφώς και παίζει ρόλο στο ηχόχρωμα και στον ήχο του οργάνου. Το Κλαρινέτο της Κλασσικής περιόδου δεν είχε την ίδια δυναμική με το σημερινό όργανο στην χαμηλή περιοχή (η οποία ονομάζεται σαλυμώ), οι νότες συχνά είχαν μια τονική αστάθεια λόγω κατασκευής, η έλλειψη κλειδιών έκανε δύσκολη την αναπαραγωγή κάποιων χρωματικών διαστημάτων για τον εκτελεστή κ.α. Έτσι, η προσπάθεια κατασκευαστών και εκτελεστών στις αρχές του 19^{ου} αιώνα επικεντρωνόταν στη θεραπεία αυτών των προβλημάτων. Ας δούμε μερικούς σταθμούς στην προσπάθεια αυτή.

Στα τέλη του 18^{ου} και τις αρχές του 19^{ου} αιώνα εμφανίζεται μια γαλλική σχολή του κλαρινέτου, στο περιβάλλον του Conservatoire του Παρισιού. Βασικό δείγμα της σχολής αυτής παρέχουν οι μέθοδοι κλαρινέτου του Jean – Xavier Lefèvre (1763-1829). Ο Lefèvre, δίδασκε στο Ωδείο του Παρισιού από την ίδρυση του το 1795 έως και το 1824. Ήταν από τους πρώτους που έπαιξαν με το καλάμι στο πάνω χείλος.¹⁸ Έγραψε δυο μεθόδους για κλαρινέτο: μια το 1802, και μια δεύτερη μεταγενέστερη, που λάμβανε υπόψη της τα νέα τεχνικά δεδομένα από την εισαγωγή, το 1809, ενός καινούριου μηχανισμού κλειδιών και οπών από το Γερμανό κλαρινετίστα Iwan Mueller, που είχε ως αποτέλεσμα την βελτίωση του κουρδίσματος, κάτι το οποίο ταλαιπωρούσε ως τότε τους εκτελεστές.

Την ίδια περίπου εποχή εμφανίζεται μια γερμανική σχολή του κλαρινέτου, με εκπροσώπους τους Joseph Beer, Franz Tausch και, βέβαια, τον Heinrich Baermann. Η σχολή αυτή καθρεφτίζεται μεταξύ άλλων στη μέθοδο για κλαρινέτο και basset-horn του κλαρινετίστα, συνθέτη και κατασκευαστή οργάνων Johann Georg Heinrich Backofen (1768-1830), που εκδίδεται το 1803. Και ο Backofen, ακολουθώντας το παράδειγμα του Lefèvre, όταν εμφανίστηκαν οι βελτιώσεις του Iwan Mueller, εξέδωσε μια επικαιροποιημένη εκδοχή της μεθόδου το 1824.¹⁹ Οι δυο μέθοδοι του Backofen θεωρούνται ότι μεταφέρουν και προσαρμόζουν την εμπειρία της Γαλλικής σχολής στη Γερμανική μουσική.

¹⁷ Lawson C, *The Cambridge Companion to the Clarinet*, (London: Cambridge University Press, 1995)

¹⁸ Albert R. Rice, « Lefevre, (Jean) Xavier, » στο *Grove music online* (2001). Πρόσβαση από, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016280?rkey=kOy2qA&result=2> (ημερομηνία προσπέλασης: 13/12/2021)

¹⁹ Ο Backofen σπούδασε μουσική το 1780 στη Νυρεμβέργη. Καθηγητές του ήταν ο G. W. Gruber με τον οποίο σπούδασε σύνθεση και ο H. Birckman με τον οποίο σπούδασε κλαρινέτο. Το 1811 διορίστηκε μουσικός του στρατού στο Darmstadt όπου κατασκεύαζε κλαρινέτα Pamela Weston, « *Backofen Johann Georg Heinrich* » στο *Grove music online* (2001). Πρόσβαση από <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001722?rkey=llka1f&result=1> (ημερομηνία προσπέλασης: 10/11/2021)

Η μέθοδος του Backofen του 1803 περιγράφει με αρκετή σαφήνεια την κατάσταση στην οποία βρισκόταν το κλαρινέτο περίπου την εποχή κατά την οποία ο Weber συνέθεσε το Κοντσέρτο σε Φα ελάσσονα. Στη μέθοδο αυτή, το κλαρινέτο περιγράφεται ως εξής²⁰:

- Το όργανο έχει μεγάλη έκταση, και από το χαμηλό μι έως και το ψηλό ντο ο ήχος του είναι ωραίος και γεμάτος. Αν οι μεσαίες νότες μπορεί να μην είναι πάντα τονικά καθαρές, αυτό συχνά οφείλεται στον εκτελεστή, αν και αρκετά διαστήματα δεν είναι εφικτό να παιχτούν καθαρά λόγω της ίδιας της φύσης του οργάνου. Ο συγγραφέας εξηγεί και αναλύει τρόπους με τους οποίους μπορούν διάφορες νότες να παίζονται όσο πιο σωστά γίνεται. Αυτό βέβαια, διαβάζουμε, έχει να κάνει και με το όργανο του κάθε εκτελεστή.²¹
- Παρουσιάζεται αναλυτικός πίνακας με δακτυλισμούς, στη διατονική και τη χρωματική κλίμακα, οι οποίοι δεν μοιάζουν καθόλου με τους σημερινούς (γενικά, στο σημερινό όργανο οι δακτυλισμοί φαίνονται ευκολότεροι.)²² Σε πολλές νότες υποδεικνύεται πως παίζεται η τρίλια (σημειώνεται μια λοξή γραμμή πάνω από τις οπές).²³
- Από πλευράς άρθρωσης, αναφέρονται τρεις τρόποι με τους οποίους ένας εκτελεστής μπορεί να παίζει staccato: με τη γλώσσα, με τα χείλη και με το λάρυγγα, ενώ επισημαίνεται ότι ο καλύτερος τρόπος είναι με τη γλώσσα, κάτι που την εποχή εκείνη παρουσιάζει δυσκολίες λόγω του επιστομίου και της θέσης του την εποχή εκείνη (ο Backofen παρατηρεί ότι η γλώσσα εμποδίζεται από το επιστόμιο, το οποίο γεμίζει το στόμα του εκτελεστή). Στη συνέχεια αναφέρεται και εξηγείται μέσα από παραδείγματα η διαφορά του staccato με το staccatissimo, ενώ περιγράφεται η άρθρωση legato μαζί με staccato (χωριστές νότες, χωρίς όμως να διακόπτεται ο ήχος)²⁴.
- Στο δεύτερο μέρος της μεθόδου εξηγούνται κάποιοι ασυνήθιστοι δακτυλισμοί, που μπορεί να χρησιμοποιήσει ο εκτελεστής ώστε να βοηθηθεί στο να παιχθούν ευκολότερα κάποιες φράσεις με μεγάλα διαστήματα ανάμεσα στις νότες, που εκείνη την εποχή δεν

²⁰ Μέθοδος Backofen στο https://imslp.org/images/7/7b/PM1P853242-backofen_g.344_Anweisung_zur_Klarinette_nebst_einer_kurzen_Abhandlung_u-ber_das_Basset-Horn.pdf (ημερομηνία προσπέλασης: 07/02/2022)

²¹ Backofen σελ.8

²² Backofen σελ. 8

²³ Backofen σελ. 10 (πίνακας)

²⁴ Backofen σελ.11-12

ήταν εύκολο να παιχτούν από το κλαρινέτο και συνήθως γράφονταν για φλάουτο. Γενικά, σημειώνεται ότι, με την πρόσφατη τότε προσθήκη κλειδιών, κάποιοι δακτυλισμοί έγιναν πιο εύκολοι και έκαναν εφικτά κάποια περάσματα που παλαιότερα ήταν αδύνατα να παιχθούν.²⁵

2.1.4. Το κλαρινέτο του Heinrich Baermann

Αν τα παραπάνω δίνουν μια γενική εικόνα του οργάνου στη Γερμανία την εποχή που γράφτηκε το έργο που με απασχολεί εδώ, θα πρέπει να συμπληρώσω ότι το όργανο σε καμιά περίπτωση δεν ήταν τυποποιημένο, και κάθε σημαντικός εκτελεστής και κατασκευαστής πειραματιζόταν διαρκώς με νέα στοιχεία. Έτσι, μέχρι το 1819 ο Baermann πειραματιζόταν με ένα κλαρινέτο με δώδεκα κλειδιά, βασισμένο σε ένα κλαρινέτο δέκα κλειδιών, το οποίο είχε κατασκευαστεί από τον οίκο Griesling και Schlott ²⁶



Το όργανο αυτό, που θα πρέπει να έμοιαζε με την παραπάνω εικόνα, αλλά και η αναστροφή της θέσης του καλαμιού από το πάνω στο κάτω χείλος, στην οριστική καθιέρωση της οποίας ο Baermann έπαιξε σημαντικό ιστορικό ρόλο, διευκόλυνε πολύ τα χρωματικά περάσματα, και έδινε μεγαλύτερη ομοιογένεια και δυναμική ποικιλία στον ήχο από ότι το βασικό όργανο των πέντε κλειδιών.²⁷

2.1.5 Η μετέπειτα εξέλιξη του οργάνου

Με βάση το σύστημα του Mueller, ο κλαρινετίστας και κατασκευαστής μουσικών οργάνων Oskar Oehler (1858-1936) εξέλιξε ακόμα περισσότερο τον μηχανισμό των κλειδιών και των σπών για ακόμα καλύτερο κούρδισμα. Το σύστημα Oehler είναι γνωστό ως και σήμερα, και

²⁵Backofen σελ.16-18

²⁶ Pamela Weston, «Baermann family» στο *Grove music online* (2001) Πρόσβαση από, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001754?rkey=ovVORR&result=1> (ημερομηνία προσπέλασης: 18/12/2021)

²⁷ Lawson C, *The Cambridge Companion to the Clarinet*, (London: Cambridge University Press,1995)

διαθέτει περισσότερα κλειδιά από το σημερινό σύστημα Boehm.²⁸ Ταυτόχρονα, το 1840, ο κατασκευαστής σαξοφώνου Adolph Sax (1814- 1894) βελτίωσε το Κλαρινέτο του Mueller, και ο Klose χρησιμοποίησε και αυτός το σύστημα Mueller.²⁹

Τέλος, το 1832, ο φλαουτίστας και συνθέτης Theobald Boehm (1794 - 1881) ξεκινά να δουλεύει στο μηχανισμό του φλάουτου. Όταν ολοκληρωθεί αυτή η διαδικασία, ο Γάλλος κλαρινετίστας Hyacinthe Klose (1808 – 1880) και ο κατασκευαστής οργάνων Louis-Auguste Buffet (1789-1864) προσαρμόζουν το σύστημα Boehm και στο κλαρινέτο. Αυτό το καινούργιο σύστημα έχει ευκολότερο μηχανισμό από το σύστημα Oehler, για αυτό οι εκτελεστές πλέον χρησιμοποιούν περισσότερο αυτό το σύστημα.

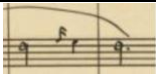
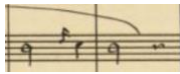
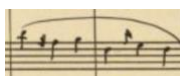
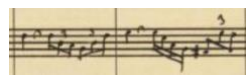
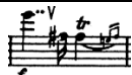
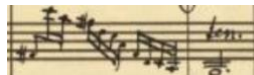
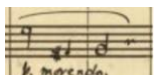
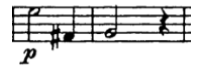
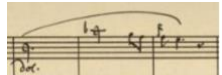
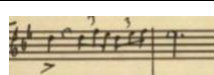
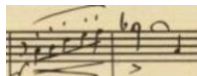
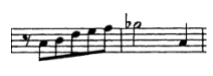
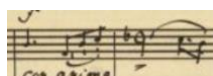
2.2 Το μουσικό κείμενο του Κοντσέρτου σε Φα ελάσσονα op. 73

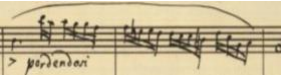
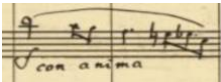
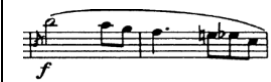
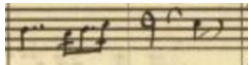
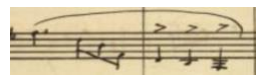
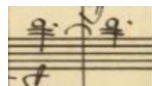
Όπως ειπώθηκε και παραπάνω, ο ερμηνευτής σήμερα βρίσκεται μπροστά σε δυο διακριτές παραδόσεις ερμηνείας του έργου, μια που κατάγεται από τους Baermann, και μια που πλησιάζει περισσότερο στο πρωτότυπο του συνθέτη. Οι παραδόσεις αυτές στηρίζονται σε διαφορετικές εκδοχές του μουσικού κειμένου. Παρακάτω επιχειρώ μια σύγκριση των εκδοχών αυτών ειδικά όσον αφορά το μέρος solo, βασιζόμενη α) στο χειρόγραφο του Rietz, πιστό αντίγραφο του χειρογράφου του Weber, β) στην έκδοση Urtext του εκδοτικού οίκου (*Breitkopf & Härtels Partitur-Bibliothek* αρ. 2519), που πλησιάζει πολύ το παραπάνω χειρόγραφο, και γ) σε μια από τις σήμερα πιο συνηθισμένες εμπορικές εκδόσεις (*Breitkopf und Härtel*, πρώτη έκδοση 1897), που χρησιμοποιούνται ακόμα ευρύτατα στην πράξη αλλά και τη διδασκαλία του οργάνου.

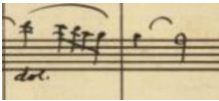
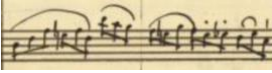
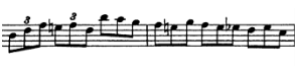
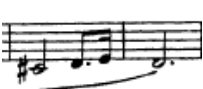
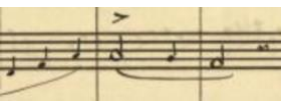
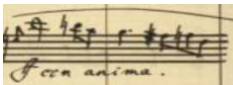
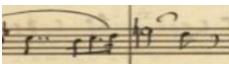
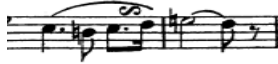
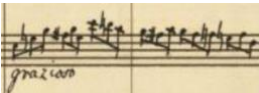
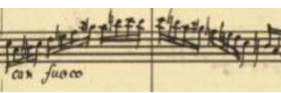
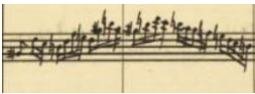
²⁸ Eric Hoeprich, *The clarinet*. (The Yale Musical Instrument Series, 2008)

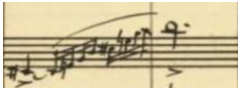
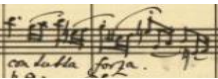
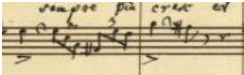
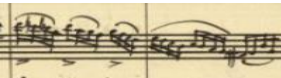
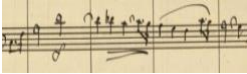
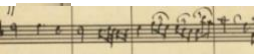
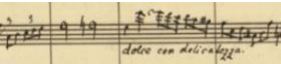
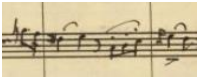
ISBN: 9780300102826

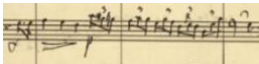
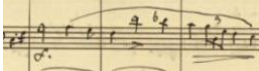
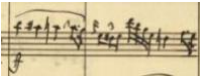
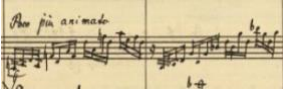
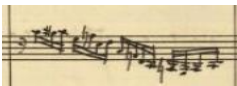
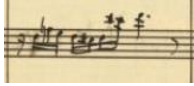
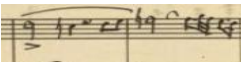
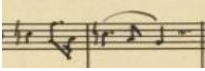
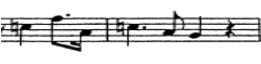
²⁹ Janet K. Page, K.A. Gourlay, Roger Blench and Nicholas Shackleton, « Clarinet» στο *Grove Music online* (2001). Πρόσβαση από <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000052768?rsk=y=nUnSDT&result=2> (ημερομηνία προσπέλασης: 10/11/2021)

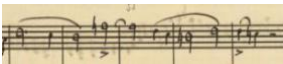
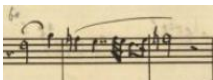
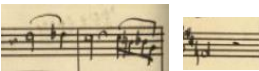
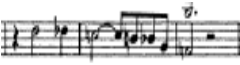
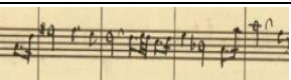
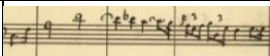
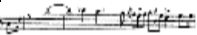
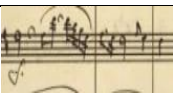
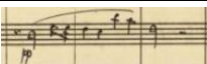
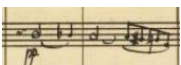
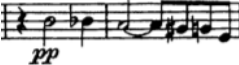
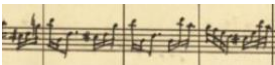
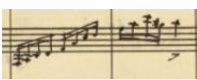
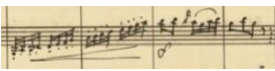
Μέρος / μέτρο	Χειρόγραφο Rietz	Έκδοση Urtext	Έκδοση 1897	Σχόλιο
A / 32				Γραφή ποικίλματος
A / 54-55				Γραφή ποικίλματος
A / 56-57				Δυναμική και έμφαση στην πρώτη νότα
A / 61-62				Άρθρωση
A / 66-67				Άρθρωση – δυναμική
A / 69				Γραφή ποικίλματος
A / 72-73				Άρθρωση-αξίες
A / 80-81				Άρθρωση
A / 86-88				Δυναμική – έκφραση
A / 96-97				Άρθρωση
A / 98-99				Άρθρωση – Δυναμική
A / 100-101				Άρθρωση - Γραφή ποικίλματος

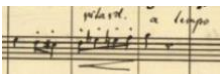
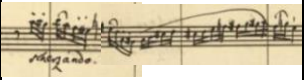
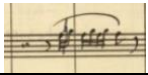
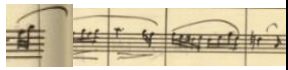
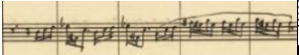
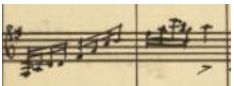
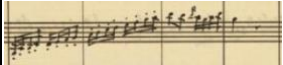
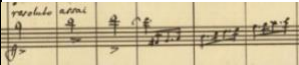
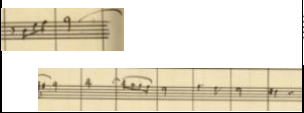
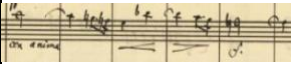
A/102-104				Άρθρωση- Δυναμική
A/110-111				Άρθρωση- Γραφή ποικίλματος
A/112-113				Άρθρωση- Γραφή ποικίλματος
A/118-119				Δυναμική- Άρθρωση
A/124-125				Δυναμική

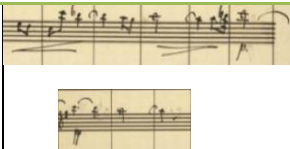
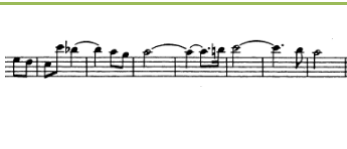
A/ 127-128				Άρθρωση
A/ 130-131				Άρθρωση
A/172-173				Άρθρωση- τονικότητα
A/175-176				Άρθρωση
A/184-185				Άρθρωση- Γραφή ποικιλματος
A/ 186-187				Γραφή ποικιλματος
A/ 192-193				Δυναμική- Άρθρωση
A/198-199				Άρθρωση
A/200-201				Δυναμική- Άρθρωση

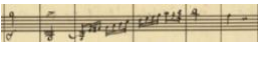
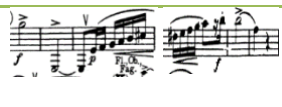
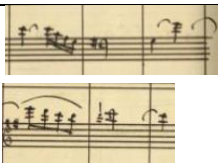
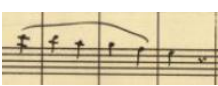
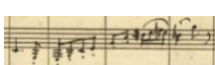
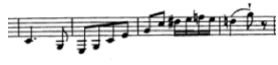
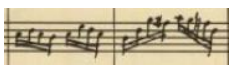
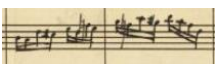
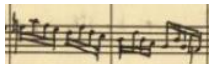
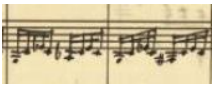
A/ 215-216				Δυναμική- Άρθρωση
A/ 219-220				Άρθρωση
A/237-238				Άρθρωση
A/241-242				Δυναμική- Άρθρωση
A/ 262-263				Δυναμική- Άρθρωση
B/5-9				Δυναμική- Άρθρωση
B/ 9-13				Δυναμική- Άρθρωση
B/13-17				Δυναμική- Άρθρωση
B/17-19				Δυναμική- Άρθρωση

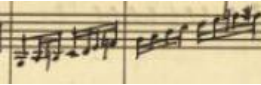
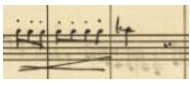
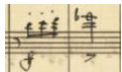
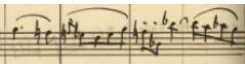
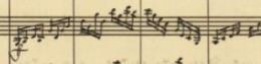
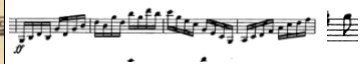
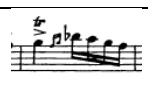
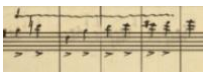
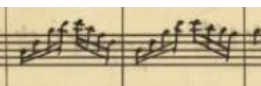
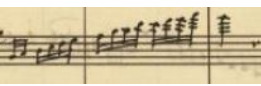
B/21-24				Δυναμική- Άρθρωση
B/24-27				Δυναμική- Άρθρωση
B/28-30				Δυναμική- Άρθρωση
B/32				Δυναμική- Άρθρωση
B/34				Άρθρωση
B/37				Δυναμική- Άρθρωση
B/38-40				Δυναμική- Άρθρωση
B/ 44-45				Δυναμική- Άρθρωση
B/ 47-48				Άρθρωση
B/51-52				Δυναμική- Άρθρωση

B/ 53-57				Δυναμική- Άρθρωση
B/60-62				Δυναμική- Άρθρωση
B/ 63-65				Δυναμική- Άρθρωση
B/ 69-73				Δυναμική- Άρθρωση
B/ 73-76				Δυναμική- Άρθρωση
B/ 77-79				Δυναμική- Άρθρωση
B/ 80-82				Δυναμική- Άρθρωση
B/ 83-84				Δυναμική- Άρθρωση
Γ/4-7				Δυναμική- Άρθρωση
Γ/19-20				Άρθρωση
Γ/21-24				Άρθρωση

Γ/32-34				Δυναμική- Άρθρωση
Γ/43-47				Άρθρωση
Γ/52-53				Άρθρωση- Δυναμική
Γ/55-59				Άρθρωση- Δυναμική
Γ/71-75				Άρθρωση- Δυναμική
Γ/90-91				Δυναμική- Άρθρωση
Γ/92-95				Δυναμική- Άρθρωση
Γ/ 122-125				Δυναμική- Άρθρωση- Αλλαγή νοτών
Γ/128 113				Δυναμική- Άρθρωση- Αξίες
Γ/133-141				Δυναμική- Άρθρωση
Γ/142-149				Δυναμική- Άρθρωση
Γ/ 154-159				Δυναμική- Άρθρωση

Γ/159-167				Δυναμική- Άρθρωση
-----------	---	---	--	----------------------

Γ/170-175				Δυναμική- Άρθρωση
Γ/176-181				Άρθρωση- Δυναμική
Γ/181-184				Δυναμική
Γ/240-243				Άρθρωση- Δυναμική
Γ/248-249				Άρθρωση- Δυναμική
Γ/253-254				Άρθρωση
Γ/269-270				Άρθρωση Δυναμική
Γ/273-274				Άρθρωση- Δυναμική

Γ/276-277				Άρθρωση- Δυναμική
Γ/280-282				Άρθρωση- Δυναμική
Γ/284-285				Άρθρωση- Δυναμική
Γ/290-293				Άρθρωση- Δυναμική
Γ/339-343				Άρθρωση- Δυναμική
Γ/347-349				Άρθρωση- Δυναμική
Γ/351				Άρθρωση
Γ/355-359				Άρθρωση
Γ/361-363				Άρθρωση- Δυναμική
Γ/363-365				Άρθρωση

Η Καντέντσα του Baermann (έκδοση του 1897)

Nr. 1. Baermanns Kadenz, im 1. Satz nach Takt 142 eingeschoben:

The first system of the musical score features a Solo-Klar. (B) part with a melodic line marked *p* and *Scherzando*. The Violin I and II parts have a rhythmic accompaniment marked *p*. The Viola and Violoncello/Double Bass parts have a similar accompaniment marked *pp*. The second system continues the Solo-Klar. (B) part with a melodic line marked *crec.* and *f*. The Violin I and II parts have a rhythmic accompaniment marked *p*. The Viola and Violoncello/Double Bass parts have a similar accompaniment marked *pp*. The third system shows the Solo-Klar. (B) part with a melodic line marked *f* and *accel.*. The Violin I and II parts have a rhythmic accompaniment marked *p*. The Viola and Violoncello/Double Bass parts have a similar accompaniment marked *pp*. The fourth system shows the Solo-Klar. (B) part with a melodic line marked *rit.* and *crec.*. The Violin I and II parts have a rhythmic accompaniment marked *p*. The Viola and Violoncello/Double Bass parts have a similar accompaniment marked *pp*.

Από την παραπάνω σύγκριση μπορούμε να δούμε πόσο σημαντικές ήταν οι επεμβάσεις των Baermann στο κείμενο του έργου που συνήθως μελετάμε σήμερα. Οι επεμβάσεις αυτές στην πλειονότητά τους αφορούν:

- 1) την άρθρωση, στην οποία προσδίδεται συνήθως μεγαλύτερη ποικιλία με την προσθήκη ενδείξεων περί *legato*, *staccato*, *portato* κ.λπ.
- 2) στη δυναμική, όπου διευκρινίζονται πολλά σημεία
- 3) στο ίδιο το κείμενο, όπου όχι μόνο διαμορφώνονται κάποια ποικίλματα, αλλά συχνά αλλοιώνεται το αρχικό κείμενο.

2.3. Συμπεράσματα

Οι επεμβάσεις στο αρχικό κείμενο του συνθέτη που διαπιστώσαμε από την σύγκριση των κειμένων σχεδόν στο σύνολό τους προέρχονται από την εμπειρία των Baermann, των σημαντικών αυτών μουσικών που, όπως είπαμε, δραστηριοποιούνταν σε ρομαντικό περιβάλλον και που – ιδίως ο Carl Baermann, συνεργάτης συνθετών όπως ο Wagner και ο Liszt - εκφράζουν το πνεύμα και την αισθητική μιας εποχής μεταγενέστερης από εκείνη του Weber. Για το σημερινό ερμηνευτή, εδώ το μεγάλο δίλημμα συνοψίζεται ως εξής: θα προτιμήσει να ακολουθήσει την εκτελεστική παράδοση όπως αυτή περνάει από την πρακτική των Baermann (και πολλών άλλων ερμηνευτών στη συνέχεια), ή θα στραφεί περισσότερο προς το αρχικό κείμενο, αναζητώντας από την αρχή έναν πιο 'αυθεντικό' τρόπο ερμηνείας;

Υπάρχουν σοβαρά επιχειρήματα και για τις δυο απόψεις. Σε κάθε περίπτωση, μέρος του διλήμματος είναι και η επιλογή του οργάνου: πόσο νόημα έχει να προσπαθήσει κανείς να αποδώσει με ακρίβεια τις προθέσεις του συνθέτη με ένα σύγχρονο όργανο, με προδιαγραφές διαφορετικές από εκείνες του οργάνου που είχε εκείνος υπόψη του κατά τη σύνθεση; Και, αντίθετως: πόσο νόημα έχει να προσπαθήσει κανείς να χρησιμοποιήσει ένα όργανο – αντίγραφο εκείνου του Heinrich Baermann όταν είναι παντού εμφανής η πρόθεση του Weber να ξεπεράσει τα τεχνικά όρια του οργάνου της εποχής εκείνης;

Ας δούμε κάποια επιμέρους χαρακτηριστικά σημεία που, την εποχή εκείνη θα πρέπει να ακούγονταν μάλλον ως νεωτερικά, αν και σήμερα ανήκουν στις συνηθισμένες δυνατότητες του σύγχρονου οργάνου:

Στο πρώτο μέρος στα μέτρα 170-182, αξιοποιείται εκφραστικά η χαμηλή περιοχή, με ιδιαίτερο ηχόχρωμα *pp*. Έτσι ξεκινάει μια φράση που απλώνεται προοδευτικά και *crescendo* σε δυο ολόκληρες οκτάβες του οργάνου, κάτι που για το σημερινό κλαρινέτο δεν παρουσιάζει ιδιαίτερη δυσκολία, αλλά που, την εποχή εκείνη, μάλλον ανήκε στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά ομοιόμορφου παιξίματος που ο Weber επαινούσε στον Heinrich Baermann, κάτι που μας δείχνει ότι ήταν μάλλον ασυνήθιστα. Ιδιαίτερα στα μέτρα 175-176 ο Weber δεν διστάζει να αξιοποιήσει εκτεθειμένες τις δύσκολες νότες (λα και σολ, θαμπές και σήμερα και εκείνη την εποχή) και βασίζεται και πάλι στην ικανότητα του Baermann.



Στο μέτρο 122 ο Weber και πάλι απλώνει τη φράση του σε σχεδόν τρεις οκτάβες, αξιοποιώντας με έμφαση την άρθρωση staccato και καταλήγοντας σε ένα ψηλό και οξύ Ρε σε δυναμική ff, ένα εφέ που σήμερα επίσης είναι συνηθισμένο, αλλά πολύ λιγότερο την εποχή του Weber.



Χαρακτηριστικό του δεύτερου μέρους του κοντσέρτου είναι οι κρατημένες νότες, που οι σύγχρονες εκδόσεις προτείνουν σε διάφορες αποχρώσεις, εκφραστικά μεταβαλλόμενη δυναμική και ποικιλία άρθρωσης, χαρακτηριστικά που το σύγχρονο όργανο δεν έχει δυσκολία να αποδώσει, αλλά που την εποχή του Weber μάλλον ήταν πολύ πιο περιορισμένα από τεχνική άποψη.



Το τρίτο μέρος του κοντσέρτου ξεκινάει με χαρακτηριστική αξιοποίηση του οργάνου με ποικιλία τονισμών και άρθρωσης. Παρακάτω, στα μέτρα 32-33 υπάρχει portato και επιπλέον στο μέτρο 37 έχουμε κρατημένη νότα (σι) σε δυναμική f και στη συνέχεια diminuendo, κάτι το οποίο είναι κοινό χαρακτηριστικό του σημερινού οργάνου που δεν μοιάζει όμως να ευνοείται ιδιαίτερα από το όργανο της εποχής εκείνης.



Στο μέτρο 351 υπάρχουν ιδιαίτερα εκτεθειμένες τρίλιες στην ψηλή περιοχή του οργάνου με τονισμούς και δυναμική f ως ff, εντυπωσιακό στοιχείο δεξιολογίας που σήμερα ανήκει στις συνηθισμένες δυνατότητες του οργάνου.



Σε όλες τις παραπάνω περιπτώσεις, στον ερμηνευτή που θα επέλεγε να αναζητήσει τον αυθεντικό ήχο της εποχής του συνθέτη, μπορεί κανείς να αντιτάξει αν θα είχε νόημα να το

πράξει χρησιμοποιώντας ένα όργανο που την εποχή εκείνη δεν είχε ακόμα ολοκληρώσει την εξέλιξή του, αντί για ένα όργανο που έχει πλέον αντιμετωπίσει αποτελεσματικά τις διάφορες τεχνικές προκλήσεις του έργου.

Από τις παραπάνω σκέψεις δεν προκύπτει ασφαλές συμπέρασμα, και το ζήτημα πρέπει να παραμείνει ανοιχτό. Σε κάθε περίπτωση, η γνώση σχετικά με το τι προέρχεται από το συνθέτη και τι από την μετέπειτα πρακτική εκτέλεσης μπορεί να απελευθερώσει στον ερμηνευτή από την κατά γράμμα απόδοση του κειμένου, και την αναζήτηση δικών του ερμηνευτικών λύσεων.

Βιβλιογραφία

Μονογραφίες

- Simpson J.P., *Carl Maria Von Weber - The Life of an Artist*, Vol.1, (Oliver Ditson Company, 2021)
- Oskar Kroll, *The Clarinet*, (New York: Batsford, 1968)
- Pamela Weston: *Players and Composers* στο *The Cambridge Companion to the Clarinet*, εκδ. Colin Lawson, (London: Cambridge University Press, 1995.)
- H. Berlioz, *Traité d'instrumentation et d'orchestration* – 1855, ανάτυπη έκδοση Éditions Henri Lemoine, (Παρίσι :1993), sel. 134, 137
- Charles W. Walton: *Βασικές Μουσικές Φόρμες*, μτφρ. Νικόλας Τσαφταρίδης, (εκδ. Orpheus, Αθήνα :1990)
- Lawson C, *The Cambridge Companion to the Clarinet*, (London: Cambridge University Press,1995)
- Eric Hoeprich, *The clarinet*. (The Yale Musical Instrument Series,2008)
[ISBN: 9780300102826](#)
- Lawson C., *The Early Clarinet A Practical Guide*, (London: Cambridge University Press ,2000)
- Lawson C., *The Cambridge Companion to Orchestra*, (London: Cambridge Companions to Music,2003)
- Rice A. R., *The Baroque Clarinet*, (USA: Oxford University Press, 1992)

Λήμματα από εγκυκλοπαίδειες κ.λπ.

- Brown, C. «Weber, Carl Maria (Friedrich Ernst) von», *Grove Music Online* (2002). Πρόσβαση από, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000004022> (ημερομηνία προσπέλασης: 23/01/2022)
- Pamela Weston, «Baermann family» στο *Grove music online* (2001) Πρόσβαση από, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001754?rskey=oyVORR&result=1> (ημερομηνία προσπέλασης: 18/12/2021)
- Weston, P. «Tausch, Franz» *Grove Music Online*. (2001) Πρόσβαση από, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-00000027565> (ημερομηνία προσπέλασης: 23/01/2022)
- Albert R. Rice, «Lefevre, (Jean) Xavier, » στο *Grove music online* (2001). Πρόσβαση από, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-00000016280?rskey=kOy2qA&result=2> (ημερομηνία προσπέλασης: 13/12/2021)
- Pamela Weston, «Backofen Johann Georg Heinrich» στο *Grove music online* (2001). Πρόσβαση από <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001722?rskey=llka1f&result=1> (ημερομηνία προσπέλασης: 10/11/2021)

- Janet K. Page, K.A. Gurlay, Roger Blench and Nicholas Shackleton, « Clarinet» στο *Grove Music online* (2001). Πρόσβαση από <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000052768?rskey=nUnSDT&result=2> (ημερομηνία προσπέλασης: 10/11/2021)

Διαδικτυακές πηγές

- Sächsische Landesbibliothek, Dresden (D-DI): Mus.4689-M-1.07, διαθέσιμο στο imslp, [https://imslp.org/wiki/Clarinet_Concerto_No.1_in_F_minor%2C_Op.73_\(Weber%2C_Carl_Maria_von\)](https://imslp.org/wiki/Clarinet_Concerto_No.1_in_F_minor%2C_Op.73_(Weber%2C_Carl_Maria_von)) (ημερομηνία προσπέλασης 28/1/2022)
- «Carl Maria Von Weber, » πρόσβαση από <https://www.britannica.com/biography/Carl-Maria-von-Weber> (ημερομηνία προσπέλασης: 15/11/2021)
- Warrack J. H., Warrack J, McDonald H., Kohler K.-H, *The New Grove Early Romantic Masters*, Weber, Berlioz, Mendelsshon, στο Open Library πρόσβαση από https://openlibrary.org/works/OL2690081W/The_new_Grove_early_romantic_masters_1 (ημερομηνία προσπέλασης: (15/11/2021)
- Μέθοδος Backofen 1803, στο https://imslp.org/images/7/7b/PMLP853242-backofen_g.344._Anweisung_zur_Klarinette_nebst_einer_kurzen_Abhandlung_u-ber_das_Basset-Horn.pdf (ημερομηνία προσπέλασης: 07/02/2022)