



## **ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

### **«ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ»**

**Ειδίκευση «Παλαιά Μουσική και Τροπικές Μουσικές Παραδόσεις της Μεσογείου»**

**ΘΕΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ:**

**ΚΡΙΤΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ ΤΩΝ ΚΟΝΣΕΡΤΩΝ ΜWV VI:37 ΚΑΙ ΜWV VI:38 ΓΙΑ ΜΠΑΡΟΚ ΚΛΑΡΙΝΕΤΟ ΣΕ ΡΕ ΤΟΥ JOHANN MELCHIOR MOLTER**

Επιβλέποντες:

Ευθύμιος Ατζακάς (αναπληρωτής καθηγητής ΜΕΤ)

Αθανάσιος Λάιος (μέλος ΕΕΠ ΜΕΤ)

Μενέλαος – Δημήτριος Κούντουρας (διδάσκων του ΠΜΣ ΜΕΤ)

**ΠΟΓΡΕΒΝΟΗΣ ΑΛΕΞΙΟΣ**

mma21005

**ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2022**



## **Ευχαριστίες**

Στον καθηγητή μου κ. Δημήτριο-Μενέλαο Κούντουρα για την καθοδήγηση και τον νέο αυτό κόσμο που ξεδίπλωσε μπροστά μου κατά τη διάρκεια της μαθητείας μου κοντά του, την Ειρήνη για τη βοήθεια της καθώς και την οικογένεια μου για την υπομονή και τις θυσίες της όλα αυτά τα χρόνια.

## Περίληψη

Η παρούσα μεταπτυχιακή εργασία αφορά την μεταγραφή από το πρωτότυπο των κονσέρτων MWV VI:37 και VI:38 για το Μπαρόκ κλαρινέτο σε Ρε, όπως αυτά ανακτήθηκαν από την ψηφιακή βιβλιοθήκη της Καρλσρούης. Παρουσιάζεται επίσης μια προτεινόμενη προσωπική ερμηνευτική εκδοχή του σολιστικού μέρους η οποία βασίζεται στα πρότυπα της ιστορικής ερμηνείας, σύμφωνα δηλαδή με το ύφος της εποχής του συνθέτη και τις τεχνικές δυνατότητες του οργάνου της εποχής.

Λέξεις κλειδιά: Molter, κλαρινέτο μπαρόκ, clarinet, concerto, ornamentation baroque



## Σημειογραφία τονικού εύρους

The image shows a musical score for a clarinet in 2/4 time. The treble clef staff contains notes for  $c$ ,  $b$ ,  $c^1$ ,  $b^1$ ,  $c^2$ ,  $b^2$ ,  $c^3$ ,  $b^3$ , and  $c^4$ . The bass clef staff contains notes for  $c$  and  $b$ , with rests for the higher notes. The notes are labeled with their respective octave and enharmonic equivalents.

Για τις επιμέρους τονικές περιοχές του κλαρινέτου θα χρησιμοποιούνται οι ακόλουθοι όροι:

chalumeau για τη χαμηλή περιοχή:  $e$  (μι) –  $b b^1$  (σι ύφεση)

clarino ή clarion για τη μεσαία περιοχή:  $b^1$  (σι) –  $c^3$  (ντο)

altissimo για την υψηλή περιοχή:  $c\#^3$  (ντο δίεση) και άνω

## Περιεχόμενα

εισαγωγή .....	1
1. Ιστορικά στοιχεία του κλαρινέτου έως την εποχή του Μπαρόκ <i>Από το Σαλυμώ στο Κλαρινέτο με 2 και 3 κλειδιά</i> .....	3
1.1 Το σαλυμώ .....	3
1.2 Το Μπαρόκ Κλαρινέτο με 2 και 3 κλειδιά.....	10
2. Ιστορικά Στοιχεία.....	19
2.1 Οι μουσικές αισθητικές τάσεις της εποχής του συνθέτη .....	19
2.2 Ιστορικά στοιχεία συνθέτη.....	20
Ο Johann Melchior Molter (1696-1765).....	20
2.3 Η Αυλή που έδρασε κι οι ερμηνευτές της.....	22
Η αυλή.....	22
Ερμηνευτές των κονσέρτων .....	25
3. Το κονσέρτο.....	26
3.1 Μορφή του Κονσέρτου .....	26
3.2.1 Τα κονσέρτα για κλαρινέτο της εποχής .....	28
3.2.2 Τα κονσέρτα για κλαρινέτο του Molter BWV VI:36 – 41 (Γενικά).....	28
3.3. Τα κονσέρτα VI:37 και VI:38 .....	33
3.3.1 Το κονσέρτο BWV VI: 37 .....	34
3.3.2 Το κονσέρτο BWV VI:38 .....	38
4. Στοιχεία Ερμηνείας.....	40
4.1. Στιλιστικά στοιχεία .....	41
4.2. Σημειογραφία.....	42
4.3. Ποικίλματα.....	43
4.4. Φραζάρισμα - άρθρωση .....	47
4.5. Άλλα στιλιστικά χαρακτηριστικά της εποχής:.....	50
5. Διαφορές στον τρόπο παιξίματος στο μπαρόκ και στο σύγχρονο κλαρινέτο.....	54
Επίλογος.....	55
Κριτική Έκδοση .....	57
Παρτιτούρες κονσέρτων .....	57
Κριτικοί σχολιασμοί .....	123
Παράρτημα.....	130
.....	131
Βιβλιογραφία .....	146



## Κατάλογος εικόνων

Εικόνα 1 Σύγχρονη εκδοχή της αιγυπτιακή <i>zummara</i> _____	3
Εικόνα 2 τα πέντε σαλυμώ κατά τον <i>Marsenne</i> στο <i>Harmonie Universelle</i> (1636) _____	4
Εικόνα 3 <i>Chalumeau simple</i> (απλό σαλυμώ) όπως περιγράφεται από τον <i>Borjon de Scellery</i> στο <i>Traite de la musette</i> (αριστερά) και (δεξιά) πορτραίτο του <i>Gaspard de Gueidan</i> που παίζει <i>musette</i> σε πίνακα του <i>H.Rigaud</i> (1738) _____	5
Εικόνα 4 <i>The Fourth Complete Book for the Mock Trumpet</i> , <i>Glasgow University Library</i> _____	6
Εικόνα 5 σαλυμώ του <i>Liebau</i> ( <i>ex-Musikmuseetm Stockholm, cat.no. M143</i> ) εμπρός και πλαϊνή όψη όπου φαίνεται το επιστόμιο και τα δυο κλειδιά ( <i>Karp, 1986</i> ) _____	7
Εικόνα 6 εύρος των επιμέρους σαλυμώ _____	8
Εικόνα 7 η οικογένεια του σαλυμώ _____	8
Εικόνα 8 η έκταση του <i>Κλαρινέτου με 2 κλειδιά και οι δαχτυλισμοί του κατά τον Majer</i> (1732) ( <a href="http://www.the-clarinets.net/english/clarinet-history.html">http://www.the-clarinets.net/english/clarinet-history.html</a> ) . Η αντιστοιχία των νοτών στο δεύτερο μισό του πίνακα όμως είναι λανθασμένη κατά ένα ημιτόνιο διότι δεν ήταν δυνατή η επίτευξη της νότας <i>Σι (h)</i> με δαχτυλισμό. _____	12
Εικόνα 9 Σχεδιάγραμμα με δαχτυλισμούς (1738) του <i>κλαρινέτου με δυο κλειδιά κατά τον Eisel</i> ( <i>Rice, 1998:69</i> ). _____	13
Εικόνα 10 πίνακας δαχτυλισμών για το <i>κλαρινέτο με 3 κλειδιά (ανωνύμου) Δουβλίνο J. Delaney, c 1810</i> _____	14
Εικόνα 11 τα μέρη του <i>Μπαρόκ κλαρινέτου</i> _____	15
Εικόνα 12 <i>κλαρινέτο, Johann Christoph Weigel, Musikalisches Theatrum (Nuremberg, ca 1722)</i> _____	16
Εικόνα 13 Πίνακας του <i>P.Kramer</i> (τέλος του 18ου αιώνα), <i>Modling</i> και δεξιά λεπτομέρεια του πίνακα όπου φαίνεται η θέση του επιστομίου (εικόνες από την <i>Ingrid Pearson, σελ. 89</i> ) _____	17
Εικόνα 14 πίνακας με τις τονικότητες των έξι κονσέρτων _____	30
Εικόνα 15 τέμπο, μετρική ένδειξη και φόρμα σύνθεσης των επιμέρους μερών των κονσέρτων ( <i>Shanley, 1976, p. 7</i> ) _____	31
Εικόνα 16 εισαγωγικό θέμα από το κονσέρτο για φλάουτο σε <i>B minor op.3</i> του <i>A. Hasse</i> (αριστερά) και το αντίστοιχο για <i>κλαρινέτο σε A major BWV VI:41</i> του <i>Molter</i> (δεξιά) _____	32
Εικόνα 17 <i>φιγούρα "τρομπέτας"</i> σε σχέση με το 1 <sup>ο</sup> βιολί στο κονσέρτο για <i>κλαρινέτο BWV VI:38</i> (αριστερά) και για <i>τρομπέτα BWV 6.33</i> _____	32
Εικόνα 18 <i>φιγούρα</i> από το κονσέρτο <i>BWV VI:37</i> _____	32
Εικόνα 19 <i>φιγούρα με τρίηχα</i> από το κονσέρτο <i>BWV VI:36</i> _____	32
Εικόνα 20 <i>μοτίβο με τη λομβαρδική φιγούρα</i> στο <i>κλαρινέτο</i> από το αρχικό <i>Ritornello</i> (μ.13) _____	34
Εικόνα 21 <i>bipartite</i> φόρμα _____	36
Εικόνα 22 η νότα <i>Σι</i> (μ.52-53) _____	36
Εικόνα 23 κατάληξη 3ου μέρους κονσέρτο <i>κλαρινέτου</i> (δεξιά) και για <i>τρομπέτα BWV 6.33</i> _____	37
Εικόνα 24 εισαγωγικό θέμα (αριστερά) και <i>κλαρινέτου</i> (δεξιά) _____	38
Εικόνα 25 <i>φιγούρες και μοτίβα τρομπέτας</i> (μ.68-69 και μ.81) _____	38
Εικόνα 26 <i>αποτζιατούρα</i> και τρόπος ερμηνείας κατά τον <i>C.P.E Bach</i> _____	44
Εικόνα 27 η <i>τρίλια</i> (πάνω) στην κατάληξη μιας φράσης και ο τρόπος ερμηνείας της (κάτω) _____	45
Εικόνα 28 <i>τρόποι ερμηνείας απλής τρίλιας</i> _____	45
Εικόνα 29 το <i>mordent</i> και οι τρόπος εκτέλεσης του _____	46
Εικόνα 30 <i>Hotteterre</i> παραδείγματα άρθρωσης _____	49
Εικόνα 31 <i>Quantz</i> παραδείγματα άρθρωσης _____	50
Εικόνα 32 <i>messa di voce</i> κατά τον <i>Monteclair</i> _____	51
Εικόνα 33 <i>τιράτες</i> στο δεύτερο μέρος του κονσέρτου <i>BWV VI:38</i> του <i>Molter</i> (μ.9) _____	53

## εισαγωγή

Τα κονσέρτα του Johann Melchior Molter (1696-1765) για κλαρινέτο σε Ρε είναι από τα πρώτα δείγματα σολιστικού ρεπερτορίου για το όργανο στην περίοδο του Μπαρόκ. Τα έξι σε αριθμό αυτά κονσέρτα αποτελούν για τον σύγχρονο κλαρινετίστα έναν σημαντικό και συχνά χαμένο κρίκο της ιστορίας τόσο του ρεπερτορίου όσο και του ίδιου του οργάνου. Η σπουδαιότητα των έργων πέρα από το πλήθος τους από έναν συνθέτη, έγκειται επίσης και στο γεγονός ότι αποτελούν τα πρώτα δείγματα μιας διαφορετικής συνθετικής αντιμετώπισης του νεοσυσταθέντος κλαρινέτου στις μουσικές αυλές του 18<sup>ου</sup> αιώνα καθώς και μιας ερμηνευτικής πρακτικής που - λόγω των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του οργάνου- έχει πλέον χαθεί. Η μελέτη αυτών σε συνάρτηση με τις ιστορικές αναφορές για την ερμηνεία της εποχής αναδεικνύει τους ιδιοματισμούς της μουσικής του Molter για το κλαρινέτο καθώς και την συχνά απομακρυσμένη από το ύφος ερμηνευτική απόδοση των κονσέρτων αυτών από τους σύγχρονους κλαρινετίστες. Η παρούσα εργασία προσπαθεί να προσεγγίσει όλα αυτά τα ερμηνευτικά στοιχεία μέσα από τις ιστορικές πηγές του οργάνου, της ζωής του συνθέτη και των μουσικών από τους οποίους εμπνεύστηκε καθώς και της γενικότερου μουσικού ύφους που επικρατούσε την εποχή εκείνη.

Στο πρώτο μέρος παρατίθενται μερικά ιστορικά στοιχεία για το κλαρινέτο της εποχής, ξεκινώντας από τον πρόγονό του το *chaluveau* (εφεξής θα αναφέρεται στα ελληνικά ως *σαλυμώ*),<sup>1</sup> τον συνθέτη και την αυλή που έδρασε καθώς και τους ερμηνευτές που θεωρούνται προϊόν έμπνευσής του για τη σύνθεση των κονσέρτων. Κρίθηκε αναγκαία μια εκτενέστερη αναφορά στην ιστορία του οργάνου λόγω έλλειψης αρκετών πληροφοριών στην ελληνική βιβλιογραφία. Έπειτα από μια σύντομη παράθεση πληροφοριών των κονσέρτων για κλαρινέτο του Molter, παρουσιάζονται συνοπτικά τα δομικά στοιχεία των κονσέρτων που μελετούνται, των VI:37 και 38. Παρατίθενται και επεξηγείται η σημειογραφία της εποχής, δηλαδή τα ερμηνευτικά σημάδια, ο τρόπος άρθρωσης και φραζαρίσματος καθώς και τα

---

<sup>1</sup> Στη παρούσα εργασία ο λατινικός όρος θα αναφέρεται μόνο στην συγκεκριμένη τονική περιοχή του κλαρινέτου.

στιλιστικά χαρακτηριστικά της εποχής του συνθέτη. Παρατίθεται επίσης και μια σύντομη σύγκριση του κλαρινέτου του 18<sup>ου</sup> αιώνα με το σημερινό μοντέρνο όργανο.

Το δεύτερο μέρος αφορά την κριτική έκδοση των δυο κονσέρτων η οποία περιλαμβάνει την αυτούσια μεταφορά του χειρογράφου σε ψηφιακή μορφή χρησιμοποιώντας το λογισμικό Sibelius. Το μέρος του σόλο κλαρινέτου παρουσιάζεται σε δυο εκδοχές, την αυθεντική και μια δεύτερη εμπλουτισμένη σύμφωνα με τα πρότυπα της ιστορικής ερμηνείας όπως αυτά παρουσιάστηκαν στο πρώτο μέρος της εργασίας αυτής. Όλες οι προσθήκες σημειώνονται στο τελευταίο κεφάλαιο ‘Κριτικοί σχολιασμοί’ ενώ στο τέλος παρατίθενται τα ψηφιοποιημένα χειρόγραφα των κονσέρτων.

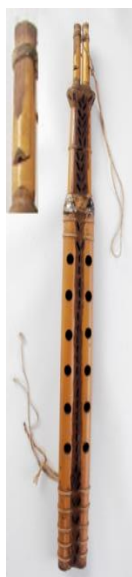
# Μέρος 1<sup>ο</sup>

---

## 1. Ιστορικά στοιχεία του κλαρινέτου έως την εποχή του Μπαρόκ Από το Σαλυμώ στο Κλαρινέτο με 2 και 3 κλειδιά

### 1.1 Το σαλυμώ

Ο όρος *chalumeau* (ελληνικά *σαλυμώ*) προέρχεται από τη λατινική *calamellus*, εκ της ελληνικής λέξης «κάλαμος», δηλαδή το καλάμι. Στη μουσική βιβλιογραφία ο όρος χρησιμοποιείται για οποιαδήποτε πνευστά όργανα κυλινδρικής μορφής με μονή γλωττίδα. Κατά τον Hoerich<sup>2</sup> διακρίνονταν σε δύο τύπους, αυτούς των ιδιόγλωττων, των οποίων η γλωττίδα ήταν μέρος του σωλήνα του οργάνου, και των ετερόγλωττων, των οποίων η γλωττίδα ήταν ανεξάρτητη από το κυρίως σώμα.



Εικόνα 1  
Σύγχρονη εκδοχή  
της αιγυπτιακή  
*zumbara*

Σε επιγραφές από τη Τρίτη Δυναστεία του Αρχαίου Βασιλείου της Αιγύπτου (περ. 2686 π.Κ.Ε – περ. 2613 π.Κ.Ε) απεικονίζονται διπλοί αυλοί με το όνομα *memet*. Κάθε αυλός είχε τέσσερις με έξι οπές για τα δάχτυλα, ενώνονταν μεταξύ τους με ρετσίνι και ύφασμα και για κάθε ένα από αυτά στο επιστόμιο του είχαν ένα ιδιόγλωττο καλάμι κομμένο από ένα μικρό κομμάτι σωλήνα. Μεταγενέστερα πνευστά τέτοιου τύπου είναι το *arghul* και η *zumbara* στην Αφρική, το *halil* στη Παλαιστίνη και το *rungi* στην Ινδία. Στο πέρας του χρόνου ταξιδεύει και στον ευρωπαϊκό χώρο μέσω της Ελλάδας και του (διπλού) αυλού στη Σαρδηνία και το *launeddas*, στη χώρα των Βάσκων με το *alboka* και φτάνει έως και το 18<sup>ο</sup>

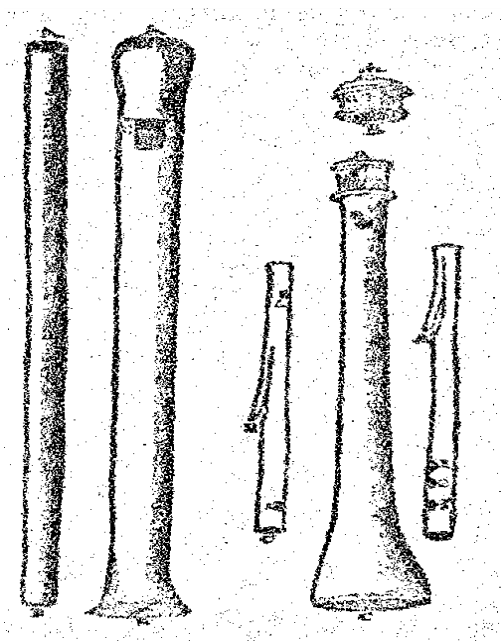
αιώνα στη νήσο Anglesey της Βόρεια Ουαλίας με τη τοπική εκδοχή του ως *ribgorn*. Οι πρώτες εικονογραφικές αναφορές ιδιόγλωττων οργάνων έρχονται από τη Γαλλία στο τέλος του 10<sup>ου</sup> και αρχές του 11<sup>ου</sup> αιώνα μέσα από χειρόγραφα της *Bibliothèque Nationale de Paris (Fonds Latin 1118)*<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Hoerich, The Clarinet, 2008

<sup>3</sup> Rice A. R., The Baroque Clarinet and Chalumeau, 2020, σσ. 1-3

Μέχρι και τον 17<sup>ο</sup> αιώνα ο όρος *chaluveau* (σαλυμώ) αναφέρεται σε όργανα παρόμοιας κυλινδρικής μορφής με γλωττίδα. Τον όρο χρησιμοποιεί και ο M.Mersenne (1588-1648) στη *Harmonie Universelle* (1636) για να περιγράψει πέντε διαφορετικά είδη καλαμένων σωλήνων με ή χωρίς οπές<sup>4</sup>, ενώ



Εικόνα 2 τα πέντε σαλυμώ κατά τον Mersenne στο *Harmonie Universelle* (1636)

ο Pierre Trichet (1586 – 1644) στο *Traité de la musique* (1640) το περιγράφει ως ένα απλοϊκό όργανο από σιτάρι με μια εγκοπή στο πάνω μέρος του, για παιδιά και βοσκούς. Στη *Traité de la musette* (1672), ο Borjon de Scellery (1633-1691) αναφέρεται στο σαλυμώ ως το κυλινδρικό ξύλινο μέρος της *musette*<sup>5</sup> με οπές που καταλήγει σε διπλό καλάμι και αποσπάται κατά το δοκούν για να παίζεται ως αυλός:<sup>6</sup> (βλ. εικόνα 3)

<sup>4</sup> Rice A. R., *The Baroque Clarinet and Chalumeau*, 2020, σσ. 4-5

<sup>5</sup> Στα ελληνικά Μουζέτ ή Μυζέτ, είδος άσκαυλου (γκάιντας) που παιζόταν στις γαλλικές αυλές από τα τέλη της Αναγέννησης μέχρι και τα μέσα του 18<sup>ου</sup> αιώνα.

<sup>6</sup> Scellery, 1672, σ. 22

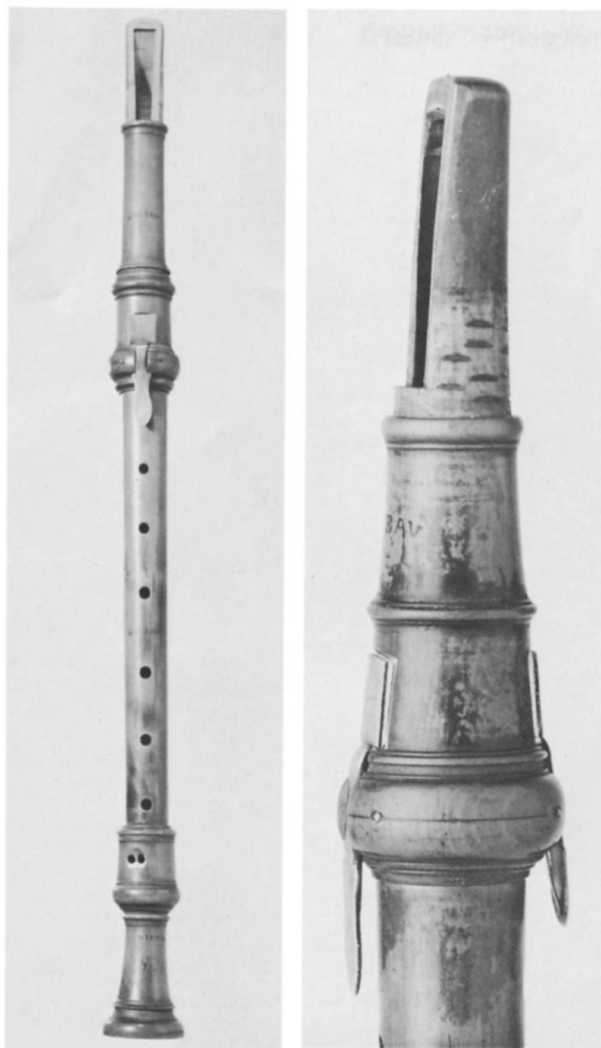




Εικόνα 3 Chalumeau simple (απλό σαλυμώ) όπως περιγράφεται από τον Borjon de Scellery στο *Traite de la musette* (αριστερά) και (δεξιά) πορτραίτο του Gaspard de Gueidan που παίζει musette σε πίνακα του H.Rigaud (1738)

Την τελευταία δεκαετία του 17<sup>ου</sup> αιώνα στην Αγγλία οι I. Walsh, I. Hare και P. Randall περιγράφουν ως *Mock Trumpet* στο *The Fourth Complete Book for the Mock Trumpet* ένα σαλυμώ χωρίς κλειδιά, το οποίο μοιάζει με φλογέρα και έχει ένα ιδιόγλωττο καλάμι από το ίδιο του το επιστόμιο. Ταυτόχρονα δίνουν αναλυτικές





Εικόνα 5 σαλυμώ του Liebau (ex-Musikmuseetm Stockholm, cat.no. M143) εμπρός και πλαϊνή όψη όπου φαίνεται το επιστόμιο και τα δυο κλειδιά (Karp, 1986)

Πέντε από αυτά τα είδη σαλυμώ επικράτησαν στο ρεπερτόριο της εποχής δημιουργώντας την οικογένεια του οργάνου: σοπράνο, άλτο, τενόρο, μπάσο και μπασέτ μπάσο κατά τον A.Rice και το αντίστοιχο εύρος τους:<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Rice A. R., The Baroque Clarinet and Chalumeau, 2020, σ. 14



Εικόνα 6 εύρος των επιμέρους σαλυμώ



Εικόνα 7 η οικογένεια του σαλυμώ

(Orkin, 2019)

Κατά τον Joseph F.B.C Majer (1689-1768) στο *Museum Musicum Theoretico Practicum* (1732), η τεχνική παιξίματος του σαλυμώ είναι περίπου ίδια με αυτή του φλάουτου με ράμφος, προσαρμόζοντας όμως το επιστόμιο με το καλάμι να βρίσκεται άλλοτε στο πάνω κι άλλοτε στο κάτω χείλος του εκτελεστή. Πολλοί ήταν αυτοί όμως που εξέφρασαν την άποψη πως “είναι πολύ δύσκολο να το φυσήξεις λόγω του δύσκολου επιστομίου του” [...ratione des schweren Ansatzes sehr hart zu blasen...]<sup>10</sup> Προτιμήθηκε για την ξεχωριστή ποιότητα στον ήχο του, η οποία παρείχε μια ελκυστική αντίθεση με τον ήχο των έγχορδων και των άλλων πνευστών οργάνων.

Μουσική για το σαλυμώ (ως Mock Trumpet στην Αγγλία, φαίνεται να) υπήρχε ήδη πριν από το 1700. Η πρώτη όμως καταγραφή είναι μια συλλογή έργων που εκδόθηκε στο Άμστερνταμ το 1706 με τον τίτλο: *Fanfares et autres airs de chalumeau à 2 dessus* (Φανφάρες και διάφορες άριες για δύο υψίφωνα σαλυμώ) του J.P. Dreux.<sup>11</sup> Απέκτησε ιδιαίτερη απήχηση στις Αυλές της Γερμανίας, στις οποίες «...βρίσκονται βιρτουόζοι του οργάνου [...] όπως οι Joseph Ignaz Lorber (1682-1724), Andreas Wittmann (θ. 1767) και Daniel Franz Hartmann (θ.1772) στη Βιέννη, ο Johann Wilhelm Hugo (περ. 1689-1775) στη Δρέσδη, Johann Klotsch στο Νταρμστατ...»<sup>12</sup>. Από τη Γερμανία καταφθάνει στην Ιταλία το 1706 ο πρωσικής καταγωγής ομποϊστας Ludwig Erdmann (ή Lodovico Ortoman) (1683-1759). Προσλαμβάνεται ως καθηγητής σαλυμώ στην Ospedale della Pietà της Βενετίας, γνωρίζεται με τον Βιβάλντι, ο οποίος συνθέτει το πρώτο του έργο για σαλυμώ τη Sonata RV 779 σε Ντο μείζονα. Στα χειρόγραφα του συνήθιζε να αναγράφει τα ονόματα των εκτελεστών, εκ των οποίων για το σαλυμώ ήταν αυτό της (μετέπειτα γυναίκας του Erdmann) Candida (1674-1757).<sup>13</sup>

Ο Johann Mathesson (1681-1764) στο *Grundlage einer Ehrenpforte* (Hamburg, 1740) αναφέρει πως ο ίδιος ο G.P. Telemann (1681-1767) έπαιζε ένα όργανο με την ονομασία “*schalumo*” όσο βρισκόταν στο Hildesheim τη περίοδο 1697-1701.<sup>14</sup> Ο ίδιος, μεταξύ 1718 -1760, συνέθετε για το άλτο, τενόρο και μπάσο σαλυμώ διάφορα είδη μουσικής, ενώ μόνο στην όπερα “*Sieg der Schonheit*” (1722)

---

<sup>10</sup> Karp, 1986

<sup>11</sup> Geoffrey, 1957, σ. 64

<sup>12</sup> Rice A. R., *The Baroque Clarinet and Chalumeau*, 2020, σ. 42

<sup>13</sup> Braun, 2016, σ. 12

<sup>14</sup> Lawson, *The Chalumeau: Independent Voice or Poor Relation?*, 1979



στην Άρια “*Placidim mein schonstes Kind*” χρησιμοποιεί το σοπράνο σε συνδυασμό με τα φλάουτα με ράμφος και τα βιολιά<sup>15</sup>.

Φαίνεται μια ιδιαίτερη προτίμηση των συνθετών στην επιλογή του σαλυμού ως *obbligato*<sup>16</sup> όργανο να συνοδεύει φωνητικές άριες ερωτικού ή ποιμενικού περιεχομένου<sup>17</sup>. Νωρίτερα εμφανίζεται στο *Caio Pompilio* (1704) του M.A. Ziani (1659-1715), τρία χρόνια αργότερα, το 1707 στο *Conquista delle Spagne* του Antonio M. Bononcini (1677-1726) και το *Marte placato* του Attilio M. Ariosti (1666-1729), ενώ αργότερα συνθέτες όπως οι Keiser, Bonno, Hasse, Telemann, Handel, Fux, Zelenka, Dittersdorf, Molter και Gaupner. Παραδόξως πολύ λίγα στοιχεία σώζονται για την χρήση του σαλυμού στη γαλλική μουσική.<sup>18</sup> Από αυτά, τα τελευταία είναι οι όπερες *Orfeo* και *Alceste* του Gluck το 1764 και το 1769 αντίστοιχα, οι μεταγενέστερες εκδόσεις των οποίων αντικαθιστούν το σαλυμό με το κλαρινέτο.

## 1.2 Το Μπαρόκ Κλαρινέτο με 2 και 3 κλειδιά

Το σαλυμό συνυπήρχε με το κλαρινέτο αν και οι μεταξύ τους σχέση προέλευσης αμφισβητείται ακόμα<sup>19</sup>. Οπτικά τα δύο όργανα είναι παρόμοια. Το κλαρινέτο προέκυψε (ως νέο όργανο) μέσα από τους πειραματισμούς στο σαλυμό από τον J.C. Denner<sup>20</sup> (1655-1707) με το να μετακινήσει την οπή του κλειδιού του αντίχειρα προς τα πάνω πιο κοντά στο επιστόμιο, να τη μειώσει σε μέγεθος και να τοποθετήσει ένα μικρό μεταλλικό σωλήνα εσωτερικά της για να διευκολυνθεί το υπερφύσημα. Αύξησε το μήκος του σωλήνα του οργάνου για περισσότερη ακρίβεια στο κούρδισμα και έδωσε κωνική μορφή στο κάτω μέρος, όμοια με αυτή του όμποε.

Αντίθετα με τα άλλα πνευστά της εποχής όπου το κλειδί του υπερφυσήματος του έδινε οκτάβα, του κλαρινέτου παρήγαγε 12<sup>η</sup> με αποτέλεσμα το εύρος του να φτάνει τις τρεις οκτάβες. Στα πρώτα αυτά στάδια του κλαρινέτου, το κούρδισμα του

<sup>15</sup> Lawson, Telemann and the chalumeau, 1981

<sup>16</sup> Είναι η σημειωμένη οργανική φωνή ή μελωδική γραμμή που κατά την εκτέλεση δεν επιτρέπεται να παραλειφθεί. (Michaels, 1995, σ. 77)

<sup>17</sup> Crawford, 2008

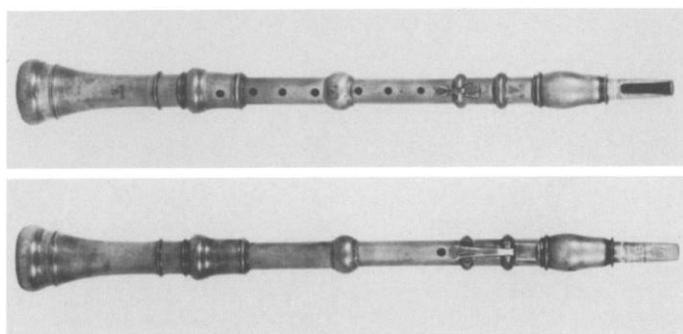
<sup>18</sup> Lawson, The Cambridge Companion to the Clarinet, 1995, σ. 29

<sup>19</sup> Rice A. R., The Baroque Clarinet and Chalumeau, 2020, σ. 83

<sup>20</sup> Ο Doppelmayr αναφέρει τον J. C. Denner ως πατέρα του κλαρινέτου στο Historische Nachricht Von Den Nürnbergischen Mathematicis Und Künstlern το 1730[ (Doppelmayr, 1730 )]

υστερούσε σημαντικά στην χαμηλή του περιοχή. Έτσι ενώ ο κλαρινετίστας είχε πλέον τη δυνατότητα να παίζει και στις δυο ηχητικές περιοχές, ήταν πρακτικά σχεδόν αδύνατο να κουρδίσει τη χαμηλή chalumeau περιοχή το ίδιο με την σαφώς καλύτερη του υψηλή. Για το λόγο αυτό μέχρι και τα μέσα του 18<sup>ου</sup> αιώνα οι κλαρινετίστες έπαιζαν κυρίως στην υψηλή (clarion) περιοχή του οργάνου.

Οι ηχητικές ποιότητες των δυο οργάνων διέφεραν μεταξύ τους. Οι συνθέτες (τόσο για τεχνικούς όσο και για ηχητικούς λόγους) διαχειρίζονταν διαφορετικά τα δυο όργανα στις συνθέσεις τους, διότι ηχητικά «... διαφαίνεται η σχέση του σαλυμώ με τη φλογέρα και του κλαρινέτου με την τρομπέτα...».<sup>21</sup> Η ομοιότητα του κλαρινέτου στον ήχο της τρομπέτας και η μοναδική αρχικά χρήση του στη συγκεκριμένη υψηλή περιοχή, πιθανώς να εξηγεί και την προέλευση του ονόματος του.<sup>22</sup>



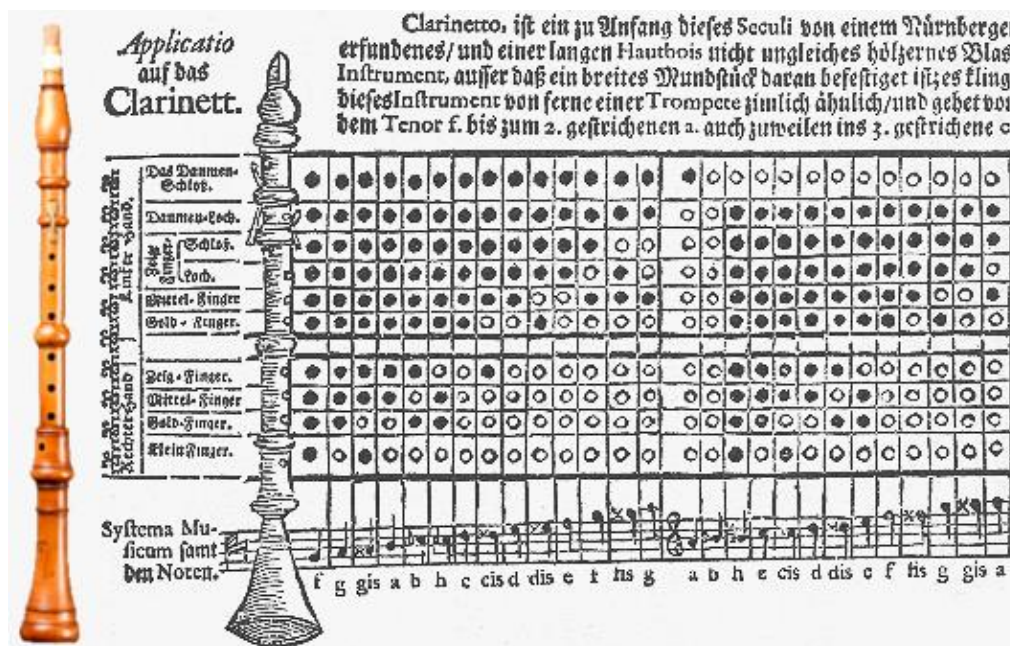
Τα πρώτα κλαρινέτα με δύο κλειδιά του Denner κατασκευάζονταν από ξύλο ευρωπαϊκού πυξού, δαμασκηιάς, αγλαδιάς και εβένου σε διαφορετικές τονικότητες. Είχαν μεγαλύτερες οπές (παρόμοια με αυτές του μοντέρνου κλαρινέτου σε Σι ύφεση) και το επιστόμιο ήταν περίπου τόσο φαρδύ όσο τα σημερινά. Στα λίγο πιο μεταγενέστερα κλαρινέτα σε Ρε τροποποιήθηκαν οι οπές τους σε πιο μικρό μέγεθος και τα επιστόμια έγιναν πιο στενά και μικρά για να ευνοηθούν οι υψηλότερες νότες του οργάνου ακόμα περισσότερο.

Το εύρος του κλαρινέτου με 2 κλειδιά ήταν από το *f* (φα) έως το *c*<sup>3</sup> (ντο). Νότες υψηλότερες από το *c*<sup>3</sup> μπορούσαν να επιτευχθούν με μικρή δυσκολία μόνο από βιρτουόζους του είδους. Για την παραγωγή (σχέσεων) ημιτονίων δεν υπήρχαν

<sup>21</sup> Lawson, The Chalumeau: Independent Voice or Poor Relation?, 1979

<sup>22</sup> Karp, 1986, σ. 548

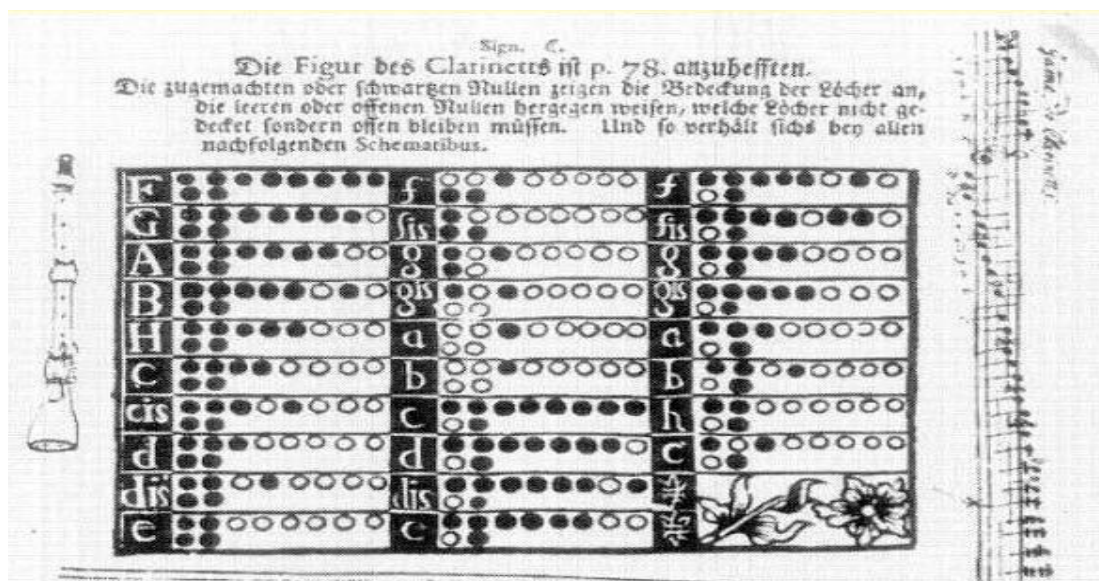
κλειδιά και επιτυγχάνονταν με την τεχνική των διασταυρωμένων δαχτυλισμών<sup>23</sup> όπως στα φλάουτα και τα όμποε. Οι χρωματικές αυτές νότες ήταν σχετικά αδύναμες σε ένταση και ευκρίνεια. Τα κλειδιά πάνω από τον αριστερό δείκτη παρήγαγε τη νότα *a*<sup>1</sup> και μαζί με αυτό του αντίχειρα τη νότα *b $\flat$* <sup>1</sup>



Εικόνα 8 η έκταση του Κλαρινέτου με 2 κλειδιά και οι δαχτυλισμοί του κατά τον Majer (1732) (<http://www.the-clarinets.net/english/clarinet-history.html>) . Η αντιστοιχία των νοτών στο δεύτερο μισό του πίνακα όμως είναι λανθασμένη κατά ένα ημιτόνιο διότι δεν ήταν δυνατή η επίτευξη της νότας Σι (h) με δαχτυλισμό.

<sup>23</sup> είναι κάθε δαχτυλισμός που χρησιμοποιείται για τα χρωματικά περάσματα στα οποία μία ή περισσότερες οπές είναι κλειστές κάτω από μία ανοιχτή. Στα αγγλικά χρησιμοποιείται ο όρος cross-fingering, ενώ ο Δ. Γιάννου χρησιμοποιεί τον όρο «διχαλωτός δαχτυλισμός» (Γιάννου, 2002, σσ. 12-13)





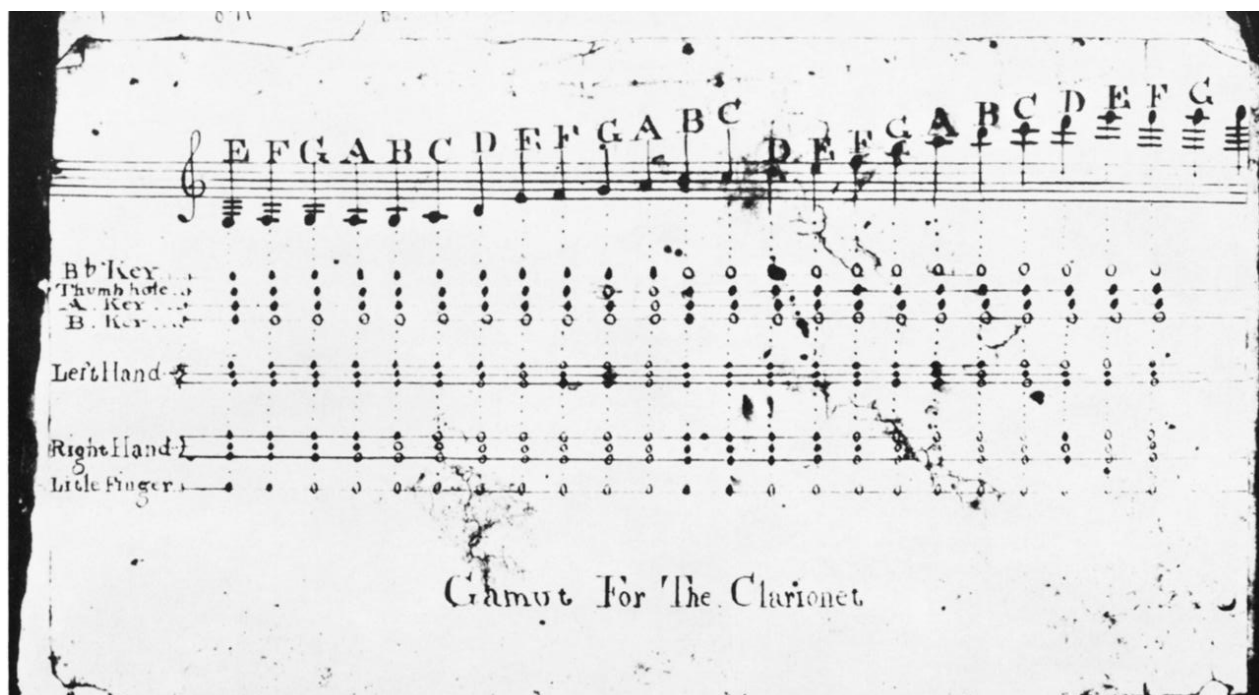
Εικόνα 9 Σχεδιάγραμμα με δαχτυλισμούς (1738) του κλαρινέτου με δυο κλειδιά κατά τον Eisel (Rice, 1998:69).

Στο κλαρινέτο με 2 κλειδιά δεν ήταν εφικτή η σωστή παραγωγή της νότας  $b^1$  λόγω έλλειψης της αντίστοιχης οπής.<sup>24</sup> Η επίτευξη της νότας γινόταν με χαλάρωμα των χειλιών του εκτελεστή όταν έπαιζε τη νότα  $c^2$  ή σύσφιξη τους αντίστοιχα από τη νότα  $bb^1$ .

Από το 1740 η λύση στο πρόβλημα αυτό έρχεται με μια νέα οπή στην (αυξημένη για άλλη μια φορά σε μέγεθος) καμπάνα, η οποία ελέγχεται από τον αντίχειρα (στις πρώτες του μορφές) μέσω ενός νέου (τρίτου) κλειδιού. Η θέση του κλειδιού ήταν τέτοια που επέτρεπε τον εκτελεστή να χρησιμοποιεί όποιο χέρι ήταν για αυτόν πιο βολικό, αργότερα όμως μετατέθηκε στην αριστερή πλευρά, όπως κατέληξε να διατηρεί έως και σήμερα. Η νέα οπή μεγάλωσε επίσης το εύρος του οργάνου κατά ένα ημιτόνιο χαμηλότερα, από το  $f$  (φα) στο  $e$  (μι).

Κατασκευαστές κλαρινέτων με 2 και 3 κλειδιά πέρα από την οικογένεια Denner από τα τέλη του 17<sup>ου</sup> έως και τα μέσα του 18<sup>ου</sup> αιώνα ήταν οι: J.W. Oberlender, G.A. Rottenburgh of Brussels, T. Boekhout, Walch of Berchtesgaden, I.S. W[alch], G.N. Kelmer, C. Kraus, J.W. Kenigsperger και T.W. Joseph of Triftern.

<sup>24</sup> Υπάρχουν ενδείξεις κλαρινέτων με δυο κλειδιά να είναι κουρδισμένα έτσι ώστε να δίνουν πατώντας και τα δυο κλειδιά την νότα  $b^1$  (Lawson, The Cambridge Companion to the Clarinet, 1995, σ. 34)



Εικόνα 10 πίνακας δαχτυλισμών για το κλαρινέτο με 3 κλειδιά (ανωνύμου) Λουβλίνου J. Delaney, c 1810<sup>25</sup>

Τα κλαρινέτα με 2 και 3 κλειδιά διαιρούνταν κυρίως σε 3 ενότητες, το *επιστόμιο*<sup>26</sup>, το κυρίως *σώμα* με τις οπές για τα δάχτυλα και τη *καμπάνα* με τις οπές για την χαμηλότερη συχνότητα, τις νότες *f* (φα) ή *e* (μι) αντίστοιχα.

<sup>25</sup> Rice A. R., Clarinet Fingering Charts, 1732-1816, 1984, σσ.16-41

<sup>26</sup> το σύγχρονο «βαρελάκι» στο κλαρινέτο ήταν τότε μέρος του επιστομίου



Εικόνα 11 τα μέρη του Μπαρόκ κλαρινέτου

(Orkin, 2019)

Η θέση του επιστομίου, όπως και στο σαλυμώ, διέφερε ανάλογα με τις προτιμήσεις των εκτελεστών. Αν και πολλοί καλλιτέχνες του 18<sup>ου</sup> και του 19<sup>ου</sup> αιώνα δεν είχαν καμία πρόθεση να απεικονίσουν με ακρίβεια μουσικά θέματα, πολλές από αυτές μάς είναι χρήσιμες ως παραδείγματα σύγχρονων πρακτικών ερμηνείας. Οι πρακτικές αυτές ενισχύονται επίσης και από τις βιβλιογραφικές αναφορές της εποχής, όπως φαίνεται για παράδειγμα και στο πίνακα του Majer (Εικόνα 8), όπου φαίνεται το κλαρινέτο με το επιστόμιο και τη γλωττίδα<sup>27</sup> προς το πάνω χείλος. Σύμφωνα με την Pearson, οι εκτελεστές από την αυτοκρατορία των Αψβούργων ήταν οι πρώτοι που υιοθέτησαν την καθολική πλέον πρακτική της τοποθέτησης της γλωττίδας στο κάτω χείλος.<sup>28</sup>

Σε κάθε περίπτωση τα ευρήματα έχουν δείξει πως, σε αντίθεση με τη σύγχρονη τεχνική που θέλει τα δόντια της άνω γνάθου να έχουν επαφή στο επιστόμιο, στο Μπαρόκ κλαρινέτο κάτι τέτοιο δεν ίσχυε, διότι έως τώρα δεν έχουν βρεθεί σημάδια από τα δόντια στα επιστόμια των κλαρινέτων της εποχής εκείνης. Η τεχνική

<sup>27</sup> Η γλωττίδα αναφέρεται πιο σύνθετες ως «καλαμάκι» στους κλαρινετίστες

<sup>28</sup> Pearson, 2000, σσ.87-96

που χρησιμοποιούσαν ήταν πιο κοντά σε αυτή του όμποε, την double-lip, όπου τα χείλη κάλυπταν τα δόντια κατά την επαφή τους στο επιστόμιο. Ο σχεδιασμός του επιστομίου ήταν τέτοιος ώστε η γλωττίδα να ήταν σαφώς μικρότερη και λεπτότερη σε σχέση με αυτή του μοντέρνου κλαρινέτου. Για τον ερμηνευτή της εποχής η αντίσταση φυσήματος και η πίεση στα χείλη ήταν σημαντικά μικρότερη όμως αυτό θα μπορούσε να οδηγήσει σε κακή τονική ποιότητα στον ήχο και ένα ασταθές κούρδισμα.



Εικόνα 12 κλαρινέτο, Johann Christoph Weigel, Musikalisches Theatrum (Nuremberg, ca 1722)





Εικόνα 13 Πίνακας του P.Kramer (τέλος του 18ου αιώνα), Modling και δεξιά λεπτομέρεια του πίνακα όπου φαίνεται η θέση του επιστομίου (εικόνες από την Ingrid Pearson, σελ. 89)

Η μουσική άρθρωση γινόταν με τις εναλλαγές του αέρα μέσω του στήθους, του λαιμού ή της γλώσσας. Η τοποθέτηση του επιστομίου είτε προς τα πάνω είτε προς τα κάτω επηρέαζε σε μεγάλο βαθμό και τον τρόπο άρθρωσης και του ήχου, ενώ φαίνεται να ήταν επίσης και στοιχείο εθνικού μουσικού ιδιώματος:

*[...the tongue cannot be securely and precisely used ... the tone cannot be correctly formed and does not achieve sonorous quality...]* Joseph Froehlich, *Musikschule (1811-1812)*<sup>29</sup>

Τα ταξίδια περιπλανώμενων βιρτουόζων έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην διάδοση του κλαρινέτου στο κοινό της Γερμανίας, της Αγγλίας και της Γαλλίας κατά το πρώτο μισό του 18ου αιώνα. Πολλοί μουσικοί της εποχής ταξίδευαν στην Αγγλία

<sup>29</sup> (... η γλώσσα δε μπορεί να χρησιμοποιηθεί με ασφάλεια και ακρίβεια... ο τόνος δεν μπορεί να σχηματιστεί σωστά και δεν επιτυγχάνει έτσι την ηχητική ποιότητα...), Rice A. R., *The Baroque Clarinet and Chalumeau*, 2020, σ. 116

ειδικά για οικονομικό όφελος ήδη πριν από το 1760<sup>30</sup>. Η πρώτη εμφάνιση κλαρινέτου ως μέλους σε ορχήστρα του Λονδίνου έγινε κάποια στιγμή μεταξύ 1735-1752. Το 1758, οι Άγγλοι κλαρινετίστες Thomas Habgood και Huh Pearson έδωσαν τις πρώτες σόλο συναυλίες για κλαρινέτο στην Αγγλία, ενώ στη Γαλλία τα πρώτα κονσέρτα για κλαρινέτο έγιναν πραγματικότητα από τον France de Kermasin. Οι Jean Schieffer και Francois Raiffer ήταν οι πρώτοι τεκμηριωμένοι κλαρινετίστες στο Παρίσι, οι οποίοι πιστεύεται ότι έπαιξαν στην όπερα του Rameau 'Zoroastre' το 1749 και 'Acanté e Céphise' μεταξύ 1751 και 1762.

Στη Γερμανία από τις αυλικές παραγγελίες για τα όργανα του Denner εξάγονται πληροφορίες για την ύπαρξη κλαρινέτων στην Αυλή του Δούκα του Gronsfeld το 1710 καθώς και στο Δουκάτο του Sayn-Wittgenstein στο Berleburg λίγα χρόνια αργότερα. Η πρώτη ορχήστρα που προσέλαβε κλαρινετίστες ήταν αυτή της Stuttgart ήδη από το 1707 τη περίοδο που διατελούσε Kapellmeister ο Johann Christoph Pez (1664-1716), μεταξύ άλλων και ο γιός του Franz Anton M. Pez. Στο Hamburg, το κλαρινέτο μπορεί να είχε χρησιμοποιηθεί ήδη από το 1738, ενώ η ορχήστρα της Κολωνίας απασχολούσε κλαρινετίστες το 1748 και του Darmstadt το 1750. Ο David Steger ήταν πιθανότατα ο πρώτος κλαρινετίστας που διορίστηκε, ακολουθούμενος από τον Karl Jacob Gozian το 1754-1756. Μετά το θάνατο του Gozian, αντικαταστάθηκε από τον Johann Peter Schüler, μαθητή του συνθέτη Christoph Graupner. Στο Mannheim η τοπική Αυλή προσέλαβε τους κλαρινετίστες Michael Quallenberg και Johannes Hampel το 1759. Μέχρι τα μέσα του 18<sup>ου</sup> αιώνα τουλάχιστο οκτώ αυλικές ορχήστρες στη Γερμανία απασχολούσαν κλαρινετίστες.<sup>31</sup>

Μία από αυτές ήταν και η αυλή του Durlach της Karlsruhe με τους Johann Hengel και Johann Reusch να πιστεύεται πως ήταν πηγή έμπνευσης για τα κονσέρτα του τοπικού Kappelmeister, Johann Melchior Molter.

---

<sup>30</sup> Rice A. R., The Baroque Clarinet and Chalumeau, 2020, σ. 199

<sup>31</sup> Smith, 2017, σ. 10

## 2. Ιστορικά Στοιχεία

### 2.1 Οι μουσικές αισθητικές τάσεις της εποχής του συνθέτη

Τόσο το γαλλικό όσο και το ιταλικό στυλ επέδρασαν στη διαμόρφωση του Γερμανικού. Οι Γερμανοί, αφού αφομοίωσαν τα δυο στυλ, κράτησαν τα στοιχεία εκείνα που θεωρούσαν καλύτερα και από τις δύο σχολές δημιούργησε ένα νέο μεικτό στυλ<sup>32</sup>, το οποίο χαρακτηρίστηκε επίσης από συμπαγή αρμονική και αντιστικτική υφή. Τα χαρακτηριστικά αυτά θα έρθουν σε ρήξη με ένα νέο ύφος το οποίο θα φέρει μαζί του ο Telemann κατά την επιστροφή του από το Παρίσι το 1737. Είναι ένα ελαφρύ, χαριτωμένο και περίτεχνα διακοσμημένο στυλ, το οποίο επιβραδύνει τον αρμονικό ρυθμό, μειώνει τη βαρύτητα του basso continuo στη σύνθεση, αλλάζει την αρμονική λειτουργία των εσωτερικών φωνών δίνοντας έτσι χώρο στην ανάπτυξη και οργάνωση της μελωδίας. Οι φράσεις της μελωδίας γίνονται μικρότερες, με συχνή επανάληψη μοτιβικών χειρονομιών συνήθως μέσα σε δυο έως και τέσσερα μέτρα. Ονομάστηκε gallant (ευγενές) στυλ και (πάρα το γαλλικής προέλευσης όνομα) εμφανίστηκε πρώτα στην Ιταλία στα έργα μεταξύ άλλων των L. Vinci, G.B Pergolesi, Alessandro και Domenico Scarlatti και G.B. Sammartini, έπειτα στη Γαλλία των F. Couperin, Rameau, Rousseau και Gluck, ενώ γνώρισε ιδιαίτερη άνθιση στην Γερμανία μετά τον Telemann και από τους γιους του Bach, Carl Phillip και Johann Christian.

Το ευγενές στυλ έφερε νέα στοιχεία στη μουσική Μπαρόκ και προετοίμασε το έδαφος για αυτή της Κλασικής εποχής. Ξεκίνησε μέσα από τη Ναπολιτάνικη όπερα και το *bel canto* ύφος, κατά το οποίο η ομορφιά της μουσικής, μια όμορφη μελωδία ή φράση έγινε πιο σημαντική από το δραματικό στοιχείο, τη δραματουργία του έργου, και πέρασε στις νέες οργανικές φόρμες όπως αυτή της σονάτας και του κονσέρτου. Οι δραματικές και συναισθηματικές αντιθέσεις που χαρακτήριζαν τη μουσική του Μπαρόκ μέχρι τότε, εκφράζονταν κυρίως μεταξύ των διάφορων μερών μιας σουίτας ή ενός έργου<sup>33</sup>. Η νέα συνθήκη που φέρνει το νέο στυλ στα μέσα και τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα θα εκφράσει την αλλαγή συναισθημάτων και δραματικότητας μέσα στα επιμέρους μέρη ενός έργου. Υποστηρίχθηκε από όσους θεωρούσαν πως η μουσική

<sup>32</sup> Quantz, 1966, σ. 341

<sup>33</sup> Donington, The Interpretation of Early Music, 1963, σ. 48

«...θα έπρεπε να είναι οικουμενική και να απευθύνεται σε όλα τα γούστα ταυτόχρονα, να είναι ευγενική και διασκεδαστική ταυτόχρονα...»<sup>34</sup> χωρίς να περιορίζεται στα στενά εθνικά χαρακτηριστικά. Μέσω του ευγενούς στιλ και του *bel canto* προέκυψε η ανάπτυξη της τέχνης της άρθρωσης και της φρασεολογίας για να μπορέσει να υποστηρίξει τις συνεχείς αλλαγές στη διάθεση και τον περίπλοκη διάνθιση των μελωδιών. Όλες οι παραπάνω τεχνικές πέρασαν και στην οργανική μουσική όπου τα όργανα προσπαθούσαν να μιμηθούν το τραγουδιστικό ύφος με μιας υψηλότερης μορφής δεξιοτεχνίας. Η ανάπτυξη του ευγενούς στιλ σηματοδεύτηκε και από την ανάπτυξη και εξέλιξη των οργάνων. Όργανα που μπορούσαν να «τραγουδούν» άρχισαν να προτιμούνται περισσότερο όπως η άρπα, το πιανοφόρτε ενώ τα υπόλοιπα παραμελούνταν όλο και περισσότερο όπως το λαούτο και η κιθάρα<sup>35</sup>. Νέα όργανα εμφανίζονταν στην ορχήστρα, η οποία αποκτά νέα ηχοχρώματα, με τις προσθήκες οργάνων όπως το βιολοντσέλο και τα πνευστά, λόγω των απαιτήσεων και νέων συνθηκών που φέρνει το ευγενές στιλ και μαζί της οι νέες συνθετικές του φόρμες.

Το ‘*ευαίσθητο στιλ*’ (γερμ. ‘*Empfindsamer Stil*’) προήλθε από τον πειραματισμό των Γερμανών στο ευγενές ύφος. Χαρακτηρίστηκε από συνθέσεις που εξέφραζαν μια συνεχής αλλαγή στη διάθεση, μια ραγωδικά ελεύθερη χρήση των μελωδιών, οι οποίες ήταν σύντομες, γεμάτες αποχρώσεις με γρήγορες-αργές και δυνατές-απαλές αντιθέσεις ηχητικά και ρυθμικά.<sup>36</sup> Η σχολή του Stamitz στο Mannheim θα προσδώσει αυτά τα νέα χαρακτηριστικά και στην ορχηστρική μουσική, περνώντας κυρίως τη μελωδία στα βιολιά επεξεργάζοντας παράλληλα με ιδιαίτερο τρόπο τα πνευστά στην ορχήστρα, θα εντάξουν σε αυτήν και το κλαρινέτο παρουσιάζοντας το με τη σειρά τους στις γαλλικές αυλές.<sup>37</sup>

## 2.2 Ιστορικά στοιχεία συνθέτη

### Ο Johann Melchior Molter (1696-1765)

---

<sup>34</sup> Taruskin, σ. 480

<sup>35</sup> Walter Dahms, 1925

<sup>36</sup> Swain, 2013, σ. 50

<sup>37</sup> Hindley, 1971, σ. 226



Ο Molter θεωρείται από τους πιο καινοτόμους συνθέτες της γενιάς του. Πειραματίστηκε με τους ήχους και συνέθεσε έργα με περίεργους συνδυασμούς οργάνων για την εποχή του. Είναι ιδιαίτερα γνωστός κυρίως για τα έξι σε αριθμό κονσέρτα για κλαρινέτο σε Ρε. Η μουσική του Molter χαρακτηρίζεται ως «ευαίσθητη, ειλικρινής και διακατέχεται από έναν πλούτο λεπτότητας».<sup>38</sup>

Γεννήθηκε το 1696 στο Tiefenort του Δουκάτου του Sachsen- Eisenach, της Γερμανίας. Σπούδασε στο Γυμνάσιο του Eisenach ως μαθητής του κάντορα Johann C. Geisthirt (1672-1734), ο οποίος τον μύησε στο Γαλλικό ρεπερτόριο και τη μουσική του George P. Telemann.<sup>39</sup>

Το 1717 ο μαρκήσιος του Ντούρλαχ Carl Wilhelm (1679-1738) τον προσλαμβάνει ως βιολονίστα στην Αυλή του Baden-Durlach της Karlsruhe και δύο χρόνια αργότερα πληρώνει τα έξοδα ταξιδιού του στη Βενετία και τη Ρώμη για να σπουδάσει τον «Ιταλικό τρόπο». Εκεί πιθανόν να έρχεται σε επαφή με τους Antonio Vivaldi, Marcello και Alessandro Scarlatti. Επιστρέφει το 1722 στην Αυλή της Karlsruhe για να αναλάβει τη θέση του Kapellmeister.

Το 1733 η αυλική ορχήστρα διαλύεται λόγω της έναρξης του Πολέμου για την Πολωνική διαδοχή και αναγκάζεται να μετακομίσει στο Eisenach του Δούκα Wilhelm Heinrich (1691-1741) του Sachsen-Eisenach. Εκεί συνθέτει πλήθος εκκλησιαστικών και κοσμικών - φωνητικών και οργανικών - έργων έχοντας ως υφιστάμενό του τον Johann Bernard Bach (1676-1749) στο όργανο. Το 1737 πεθαίνει η γυναίκα του και ταξιδεύει εκ νέου στην Ιταλία και γνωρίζεται με το Ναπολιτάνικο ύφος και το έργο των G.B. Pergolesi, L. Leo και G.B. Sammartini.<sup>40</sup>

Το 1741 γυρίζει να διδάξει μουσική στο Γυμνάσιο της Karlsruhe και συνθέτει μουσική για το θάνατο του μαργράβου Carl Wilhelm. Όταν η εξουσία περνάει το 1746 στον εγγονό του, Carl Friedrich αναλαμβάνει χρέη Kapellmeister. Από τις αρμοδιότητες του ήταν η αναδιαμόρφωση των μουσικών τεκταινόμενων της Αυλής σε μια περίοδο κακής τόσο μουσικά όσο και οικονομικά κατάστασης του Δουκάτου. Είναι η περίοδος άνθησης της μουσικής της αυλής άλλα και του συνθέτη προσωπικά.

---

<sup>38</sup> O'Loughlin, 1966, σσ.110-113

<sup>39</sup> Ο Telemann λίγα χρόνια νωρίτερα κατείχε τη θέση του μουσικού διευθυντή στην Αυλή του Eisenach (1708-1712 επισήμως το 1729) (Georg Philipp Telemann: Wartburgstadt Eisenach)

<sup>40</sup> Sadie, 1998, σ. 241

Πεθαίνει στις 12 Ιανουαρίου του 1765 αφήνοντας πλήθος σημαντικών έργων μεταξύ άλλων 169 συμφωνίες, 14 ουβερτούρες και 66 σονάτες για διάφορα όργανα, 14 σόλο καντάτες, 73 κονσέρτα για διάφορα όργανα (όπως τα 6 για κλαρινέτο), ένα κουαρτέτο για δυο κλαρινέτα και δυο κόρνα, 12 κονσέρτα για ορχήστρα, 2 κ.ά. Ο Simon Aldrich αναφέρει ότι συγκεκριμένοι αριθμοί στα σωζόμενα έργα του Molter ποικίλλουν, αλλά πιστεύει ότι υπάρχουν περίπου 413 σωζόμενα έργα συνολικά.<sup>41</sup>

## 2.3 Η Αυλή που έδρασε κι οι ερμηνευτές της

Η πολιτική αστάθεια στις Γερμανικές περιοχές της εποχής με τους συνεχούς πολέμους επηρέασαν αρκετά και τη καλλιτεχνική ζωή των επιμέρους μουσικών Αυλών. Από αυτές μερικές επωφελήθηκαν και μεγάλωσαν, άλλες συγχωνεύτηκαν ενώ αυτές που βρισκόντουσαν σε μια διαρκή παρακμή εν τέλει διαλύθηκαν. Η ύπαρξη μουσικών από την Ιταλία και τη Γαλλία παρότι οδήγησε σε καλλιτεχνική άνθιση των εκάστοτε αυλών έφερε πολλές πολιτιστικές και θρησκευτικές προστριβές καθώς και οικονομικές ανισότητες μεταξύ ντόπιων και ξένων μουσικών.<sup>42</sup> Όσες κατάφεραν να δημιουργήσουν ένα περιβάλλον οικονομικής και πολιτικής σταθερότητας διατέλεσαν πόλο έλξης για τους μουσικούς της εποχής οι οποίοι κατάφεραν να εξελιχτούν τόσο καλλιτεχνικά όσο και επαγγελματικά όπως ο Telemann, Quantz, Graupner, κá. Αυτό δε σημαίνει όμως πως στις μικρότερες και πιο ασταθείς οικονομικά αυλές δεν υπήρξαν παραδείγματα καλλιτεχνικής δημιουργίας και πρωτοπορίας. Η περίπτωση της αυλής του Baden-Durlach και του J.M. Molter είναι μια από αυτές.

### Η αυλή

Τα χρόνια της διακυβέρνησης της Αυλής του Durlach ο μαρκήσιος Carl Wilhelm (1679-1738), ως λάτρης των τεχνών και της μουσικής, δίνει ιδιαίτερο βάρος στη συγκρότηση ενός αξιόλογου συνόλου μαζί με την ίδρυση της πόλης της Καρλσρούης το 1715. Ήταν ένθερμος υποστηρικτής επίσης και του μουσικού θεάτρου κι ήλπιζε πως μέχρι το 1720 η νεοϊδρυθείσα πόλη θα ήταν σημαντικό

---

<sup>41</sup> Aldrich, 1999, σ.30

<sup>42</sup> Samantha Owens, 2011

μουσικό κέντρο. Το 1712, έπειτα από ένα ταξίδι του στην Βενετία, αποφασίζει να αναβαθμίσει το μουσικό του αυλικό σύνολο με μουσικές συνθέσεις και μουσικούς από την Ιταλία, προσκαλώντας μεταξύ άλλων φωνές όπως οι Maria Maddalena Frigieri, Giovana Stradiotti και ο Natale Bettinardo ή Bettinardi οι οποίες έμειναν στην αυλή μέχρι περίπου και το 1733. Οι Ιταλοί ερμηνευτές και μουσικοί – οι οποίοι συνήθως κατείχαν σημαντικές θέσεις ευθύνης- κόστιζαν ακριβά στις ξένες Αυλές και για το λόγο αυτό πολλές από αυτές αναγκάζονταν να εκπαιδεύουν γηγενείς μουσικούς. Η Αυλή του Durlach δεν αποτελούσε εξαίρεση. Το ιταλικό στοιχείο της Αυλής άρχισε να φθίνει με την αποχώρηση από τη θέση του Kapellmeister του Βενετού Giuseppe Bonicenti το 1718 όταν τη θέση του παίρνει ο Johann Philip Kafer (1672- 1728).

Το 1722 τη θέση του Kapellmeister αναλαμβάνει για πρώτη φορά ο Johann Melchior Molter και μαζί του φέρνει μια σειρά καλλιτεχνικών αλλαγών. Η Αυλή δεν μπορεί να υποστηρίξει οικονομικά παραστάσεις μουσικού θεάτρου και πολλούς μουσικούς αδυνατεί να τους πληρώσει. Η συνθήκη αυτή σε συνδυασμό με την ιδιαίτερη προτίμηση του Molter στην σύνθεση οργανικής μουσικής μείωσε δραματικά τις αναθέσεις για συνθέσεις νέας Όπερας σε μόλις τέσσερις μεταξύ του 1723 και 1732. Η θέση του Concertmeister περνάει από τον Jean Charles Petit στον Sebastian Bodinus (περ. 1700- 1759) μέχρι και τη διάλυση της Αυλής το 1733 λόγω της έναρξης του πολέμου της Πολωνικής Διαδοχής. Η αυλή αναδημιουργείται το 1736 με την επιστροφή του Carl Wilhelm, όμως δεν έχει χρόνο να αναδιοργανώσει και τη μουσική ζωή διότι πεθαίνει το 1738.

Ο αριθμός και η ποιότητα των μουσικών της αυλής είχε συρρικνωθεί ακόμα περισσότερο μετά το θάνατο του Carl Wilhelm. Μέχρι την ανάληψη της εξουσίας από τον Carl Friedrich το 1746, η αυλή διοικούνταν από τη μητέρα του και τον θείο του, οι οποίοι δεν έχαιραν ιδιαίτερης εκτίμησης στη μουσική και η αυλικοί μουσικοί είχαν συρρικνωθεί σε αριθμό ακόμα περισσότερο. Το πλήθος αυτών (πολλοί από τους οποίους είναι ερασιτέχνες - μουσικοί υπηρέτες την περίοδο εκείνη) υπολογίζονται σε μόλις δεκαέξι μεταξύ άλλων ο concertmaster Bodinus. Ο Molter τη περίοδο εκείνη βρίσκεται για δεύτερη φορά στην Ιταλία.<sup>43</sup>

Όταν η διοικητική μετάβαση πραγματοποιείται, ο Carl Friedrich καλεί τον Molter να επιστρέψει. Μέχρι και το 1746, η μουσική ζωή της αυλής ήταν

---

<sup>43</sup> Samantha Owens, 2011, σ. 375

περιορισμένη σε αυτή με περιστασιακά μουσικά έργα για γιορτές και ελάχιστα έργα μουσικής δωματίου. Σε αντίθεση με την μητέρα του και τον παππού του ο νέος μαρκήσιος ήταν εξαιρετος φλαουτίστας, έχαιρε ιδιαίτερης εκτίμησης για τη μουσική και τη τέχνη γενικότερα. Παντρεύτηκε την Caroline Luise του Hesse-Darmstadt (1723-1783), η οποία ήταν λάτρης της ζωγραφικής (καθότι και η ίδια ζωγράφος), μανιώδης συλλέκτης και τσεμπαλίστα.

Ο μαρκήσιος ξεκινά την αναδιάρθρωση και ανακαίνιση της Αυλής του. Το θέατρο της Αυλής δεν συμπεριλαμβάνεται στα σχέδιά του με αποτέλεσμα να μην ανεβαίνουν συχνά εκεί θεατρικές και οπερατικές παραστάσεις. Μέχρι και το 1750 η μουσική ζωή επικεντρώθηκε κυρίως σε συναυλίες στο παλάτι κυρίως με οργανική μουσική και ενίοτε με καντάτες μεγάλο μέρος των οποίων ανέλαβε να συνθέσει ο Molter

Στο πλαίσιο των μεταρρυθμίσεων, ο Carl Friedrich ζητά από τον Molter να οργανώσει το πλάνο για τη νέα μουσική σύνθεση της Αυλής, η οποία θα ήταν «... όχι πολύ μεγάλη ούτε και μικρή, αλλά όμως με αξιόλογο μουσικό σώμα...»<sup>44</sup>. Αυτό περιελάμβανε 45 μουσικούς εκ των οποίων 5 φωνητικούς σολίστ, δεκαεξαμελές χορωδιακό σύνολο, και είκοσι εκτελεστές οργάνων μαζί με έναν μουσικό αντιγραφέα και έναν οργανίστα.<sup>45</sup> Στη λίστα αναφέρονται επίσης τα ονόματα των μουσικών που ζητούσε ο συνθέτης καθώς και τις αντίστοιχες αμοιβές τους.

Μερικοί από τους μουσικούς που αναφέρονται στη λίστα είναι οι Sebastian Bodinus στην θέση που βρισκόταν ως Concertmeister, στα βιολιά οι Johann J. Hengel, Johann H. Klepper, Georg Melchior Cramer και Anton Mocker ο οποίος ήταν πιθανώς και Κορνίστας, στις βιόλες ο Georg Fritz, βιολοντσέλο οι Johann G. Benndorf και Jogan P. Trost, στο όργανο ο Johann G. Eberard. Τα πνευστά απαρτιζόνταν από τους τρομπετίστες Carl, Johann B., Friedrich L. Pfeiffer, ενώ στη θέση του ομποίστα και φλαουτίστα βρισκόταν ο Johann Reusch.<sup>46</sup> Όπως θα δούμε παρακάτω, τόσο ο Reusch όσο και ο J. Hengel πιστεύεται πως κατείχαν υψηλό επίπεδο τεχνικής κατάρτισης και στο κλαρινέτο, γεγονός που οδήγησε τον Molter να συνθέσει πλήθος έργων τόσο για κλαρινέτο όσο και για το σαλυμώ.

---

<sup>44</sup> Η λίστα αυτή έχει διασωθεί και έχει εκδοθεί από τον Häfner στο Der badische Hofkapellmeister Johann Melchior Molter (1996), βλ. . Samantha Owens, 2011, σ. 376

<sup>45</sup> Συνέταξε επίσης και κανονισμούς λειτουργίας και συμπεριφοράς καθώς και πειθαρχικές ποινές για τους μουσικούς της αυλής.

<sup>46</sup> Για τη πλήρη λίστα χρονολογικά των μουσικών της Αυλής του Baden-Durlach βλ: Samantha Owens, 2011, σ. 382

## Ερμηνευτές των κονσέρτων

Τα κονσέρτα για κλαρινέτο γράφτηκαν τη δεύτερη περίοδο (1743-1765) του Molter στην αυλή του Baden-Durlach. Σύνηθες την εποχή εκείνη ήταν πολλοί μουσικοί να μπορούν να παίξουν περισσότερα όργανα, ιδιαίτερα στα πνευστά. Σύμφωνα με τον Klaus Häfner, πηγή έμπνευσης του συνθέτη στα κονσέρτα για κλαρινέτο (θα μπορούσε να) ήταν ο βιρτουόζος Johann Jacob Hengel, βιολονίστας, φλαουτίστας και κορνίστας, ο γιός του Jacob Friedrich καθώς και ο φλαουτίστας και ομποΐστας Johann Reusch.<sup>47</sup>

Ο Johann J. Hengel ήταν μέλος της Αυλής από το 1722, απέκτησε όμως μόνιμη θέση το 1738. Έπαιζε κλαρινέτο από το 1747 μέχρι και το θάνατό του το 1760. Ο Johann Reusch αναφέρεται στα λογιστικά βιβλία της Αυλής από το 1730 ως ομποΐστας, ενώ από το 1737 του προστίθενται χρέη φλαουτίστα καθώς και αντιγραφέα, αλλά μόνο μετά το θάνατο του Johann Hengel αναλαμβάνει θέση κλαρινετίστα. Ο Albert Rice μας πληροφορεί επίσης πως ο Reusch αναγράφεται στα πρακτικά της Καρλσρούης επίσημα ως φλαουτίστας, ομποΐστας και κλαρινετίστας το 1771.<sup>48</sup> Σε αντίθεση με τους προαναφερθέντες, ο Jacob Friedrich Hengel διετέλεσε κλαρινετίστας και κορνίστας στην αυλή από το 1757 μέχρι και το 1761, χρονιά την οποία έφυγε έπειτα από μια οικονομική διαμάχη του με τον Molter.<sup>49</sup>

Η μουσική για κλαρινέτο στην Αυλή του Baden –Durlach φαίνεται να άνθισε τη περίοδο 1745-1759, κατά την οποία ο συνθέτης είχε στη διάθεση του και τους τρεις αυτούς μουσικούς. Ειδικότερα για την χρονική περίοδο σύνθεσης των κονσέρτων του Molter, οι απόψεις των ερευνητών κλίνουν προς την περίοδο 1745-1753<sup>50</sup>. Ως πηγή έμπνευσης του συνθέτη θεωρούν τους Johann Hengel ή/και τον Reusch, διότι ο J.F. Hengel θα ήταν πολύ μικρός τη περίοδο εκείνη για μια τόσο δεξιοτεχνικά σύνθεση. Επιπλέον, μέχρι και τον θάνατο του Hengel του πρεσβύτερου ο Reusch (ήταν περίπου 20 χρονών και) έπαιζε κυρίως φλάουτο στην Αυλή, τότε εικάζουμε πως ο Hengel ήταν αυτός που παρουσίασε για πρώτη φορά τα περισσότερα

<sup>47</sup> Goodman, 2009, σ. 4

<sup>48</sup> Rice A. R., The Baroque Clarinet and Chalumeau, 2020, σ. 210

<sup>49</sup> Σ' αυτήν ο Molter έδωσε τα 50 επιπλέον φλορίνια που λάμβανε ο J.F Hengel ως αποζημίωση από το θάνατο του πατέρα του, στον (θετό υιό του) Johann Phillip Muller, φαγκοτίστας και (κατά τον A.Rice) κλαρινετίστας. (Rice A. R., The Baroque Clarinet and Chalumeau, 2020, σ. 211)

<sup>50</sup> Goodman, 2009, σ. 10

σε αριθμό κονσέρτα του Molter. Αυτό δεν αποκλείει το γεγονός ότι ο Reusch πιθανώς να είχε παίξει τουλάχιστο ένα κονσέρτο από αυτά. Ο Jacob F. Hengel είναι η μικρότερη πιθανή επιλογή, τόσο λόγω της ηλικίας του όσο και της αντιπαράθεσής του με τον Molter, οδηγώντας στην αποχώρησή του από την Αυλή.

Ο Richard Shanley στη διατριβή του<sup>51</sup> πιστεύει πως τόσο χρονολογικά όσο και με βάση την ερμηνευτική δυσκολία των έργων και το νεαρό της ηλικίας του Reusch, τα δύο τελευταία κονσέρτα (MWV VI/37, MWV VI/36) γράφτηκαν για αυτόν, αφού χαρακτηρίζονται από μικρότερα ερμηνευτικό εύρος και λιγότερη χρήση της *altissimo* (δυσκολότερης και πιο δεξιοτεχνικής) περιοχής του κλαρινέτου ενώ τα πρώτα τέσσερα κονσέρτα γράφτηκαν για τον Hengel. Αντίθετα στη διατριβή του ο Rezende, πιστεύει στην τεχνική κατάρτιση και δεξιοτεχνία του Reusch και πως αυτός ήταν η αφορμή για τη σύνθεση των κονσέρτων από τον Molter.<sup>52</sup>

### 3. Το κονσέρτο

#### 3.1 Μορφή του Κονσέρτου

Η μονοθεματικότητα και η συνεχής επεξεργασία ενός μικρού μοτίβου οδήγησε στην ανάπτυξη κι άλλων ειδών σύνθεσης πέρα από τη Φούγκα, όπως η άρια, η σονάτα και το κονσέρτο. Η φόρμα σονάτα καθιερώνεται στα τέλη του 17<sup>ου</sup> αιώνα στην Ιταλία και για οργανικά σύνολα. Μέσω αυτής και την ελευθερία που προσέδιδε στον συνθέτη προκύπτει η φόρμα του Κονσέρτου.

Η ορχήστρα της εποχής αποτελούνταν από *ripienisti* (μουσικούς ορχήστρας) οι οποίοι ήταν οργανικοί εκτελεστές (συνήθως από την οικογένεια των εγχόρδων) - μέτριων δυνατοτήτων - που συνόδευαν τα φωνητικά μέρη και τους *σολίστες* - επαγγελματίες και πιο δεξιοτεχνικά καταρτισμένοι - που συνδιαλέγονταν μουσικά με τους μονωδούς/χορωδούς<sup>53</sup>. Οι συνθέτες πειραματίζονται με αυτήν την εσωτερική σχέση μεταξύ των μουσικών της ορχήστρας και μέσω της φόρμας σονάτας δημιουργείται το *concerto grosso* (για δυο ομάδες οργάνων που συνδιαλέγονται).

---

<sup>51</sup> Shanley, 1976, σ. 16

<sup>52</sup> Rezende, May 2016, σ. 37

<sup>53</sup> Palisca, 1991, σ. 163

Από αυτό προκύπτει και το *concerto solo* (για ένα σολιστικό και μιας ομάδας οργάνων) τα οποία απαιτούν από τον εκτελεστή πολύ καλή τεχνική και εκφραστική κατάρτιση.<sup>54</sup> Οι συνθέτες πλέον αναδεικνύουν τις συνθετικές τους δυνατότητες και οι εκτελεστές τη δεξιοτεχνία τους.

Η ανάπτυξη της φόρμας του κονσέρτου οφείλεται κατά τον Bukofzer<sup>55</sup> σε τρεις παράγοντες:

- Στην ομαδοποίηση διαφορετικών ομάδων ήχου που εναλλάσσονταν μεταξύ τους, καταλήγοντας από δυο μεγάλες ομάδες στη μορφή ενός σολίστα και tutti.
- Στο νέο στυλ που προέκυψε με την αποδέσμευση του basso continuo και την ανάπτυξη του ομοφωνικού continuo (continuo-homophony), και τέλος
- Στη φόρμα *ritornello*, στην οποία ένα μουσικό θέμα επιστρέφει επανειλημμένα (είτε ολόκληρο είτε σε μικρότερα ή μεγαλύτερα τμήματα) μεταξύ νέων μουσικών επεισοδίων. (RARBRC)

Πρωτοπόροι του κονσέρτου είναι οι Ιταλοί (Tomaso Albinoni, Giuseppe Torelli, Arcangelo Correlli), μέσω των οποίων μεταδίδεται σε όλη την Ευρώπη. Στην αρχική τους φόρμα τα κονσέρτα τελειώνουν πάντα με μια γρήγορη κίνηση, μπορεί να ξεκινούσαν είτε με μια αργή κίνηση είτε με μια γρήγορη (με τις εσωτερικές κινήσεις να εναλλάσσονται σε αργό-γρήγορο ρυθμό), όμως από τον A. Vivaldi (1678-1741) και μετά καθιερώνεται σε αυτή με τρία μέρη (γρήγορο- αργό- γρήγορο). Το πρώτο και το τρίτο μέρος έχουν τη μορφή *ritornello* ενώ οι αργή κίνηση είναι συνήθως μικρή «...για να συνοψίσει την προηγούμενη ή να εισάγει την επόμενη κίνηση...»<sup>56</sup>. Κονσέρτα γράφονταν κυρίως για όμποε, βιολί, φλάουτο (και με ράμφος) και πληκτροφόρα ενώ πιο σπάνια για τρομπέτα.

---

<sup>54</sup> Προέρχεται σαν φόρμα από το *concerto grosso* όπου σ' αυτό τα πιο δύσκολα περάσματα εκτελούνταν από σολίστες, καθώς ένα σημαντικό μέρος των μελών της ορχήστρας ήταν ερασιτέχνες μουσικοί. (Michaels, 1995, σ. 361)

<sup>55</sup> Bukofzer, 1947

<sup>56</sup> P.Keefe, 2005



### 3.2.1 Τα κονσέρτα για κλαρινέτο της εποχής

Η μουσική γραμμένη για το κλαρινέτο χαρακτηριζόταν στα μέσα του 17<sup>ου</sup> αιώνα από «...επαναλαμβανόμενες νότες, ελλιπή αρπέτζιο, μοτίβα φανφάρας και περιορισμένη χρήση της χαμηλής έκτασης του...»<sup>57</sup>. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ένα σόλο κονσέρτο για κλαρινέτο σε Ντο του Johann V. Rathgeber (1682-1750) από μια συλλογή του με *solo* και *concerti grossi* (1728) - ενώ ήδη λίγο πριν τα μέσα του 18<sup>ου</sup> ο χαρακτήρας γραφής αλλάζει, σε πιο μελωδικές γραμμές, χρήση περασμάτων κλίμακας και μεγάλων διαστημάτων όμως με ελάχιστη χρήση της *chalumeau* περιοχής. Ο νέος αυτός χαρακτήρας φαίνεται (ενδεικτικά) στα κονσέρτα των Antonio Vivaldi (περ.1726-1730: δύο κονσέρτα για 2 όμποε και 2 κλαρινέτα και ένα κονσέρτο για 2 φλάουτα, 2 κλαρινέτα και φαγκότο), Giovanni Chinzler (περ.1720-1725: δυο κονσέρτα για 6 όργανα μεταξύ των οποίων 2 κλαρινέτα σε C), Johann M.Molter (περ.1740, έξι κονσέρτα) , και του Johann Stamitz (1756, ένα κονσέρτο).<sup>58</sup>

### 3.2.2 Τα κονσέρτα για κλαρινέτο του Molter BWV VI:36 - 41 (Γενικά)

Στα κονσέρτα του ο Molter συνδυάζει στοιχεία από την Γαλλική και την Γερμανική μουσική και το νέο ευγενές ύφος (*gallant*)<sup>59</sup>. Τα ταξίδια του συνθέτη στην Ιταλία και η πιθανή του συνάντηση με τον Vivaldi φαίνεται να επηρέασε τον συνθέτη. Τα κονσέρτα του Vivaldi για το κλαρινέτο αναδεικνύουν τα διάφορα ηχοχρώματα του οργάνου μέσω των γρήγορων εναλλαγών στις διάφορες περιοχές του.<sup>60</sup> Τα κονσέρτα του Molter γράφονται αμέσως μετά την επιστροφή του από την Ιταλία. Η επιρροή του ιταλού συνθέτη στον Molter είναι εμφανής τόσο στη χρήση της τριμερούς φόρμας (γρήγορο-αργό-γρήγορο), και στην ομοφωνική μελωδική γραφή , όσο και στη χρήση ιταλικών όρων και τίτλων.<sup>61</sup> <sup>62</sup> Τα έξι αυτά κονσέρτα θεωρούνται

<sup>57</sup> Rice A. R., *The Baroque Clarinet and Chalumeau*, 2020, σ. 129

<sup>58</sup> Barrett

<sup>59</sup> Rice A. R., *The Baroque Clarinet and Chalumeau*, 2020, σ. 161

<sup>60</sup> Hoepfich, *Finding a Clarinet for the Three Concertos by Vivaldi*, 1983, σς. 60-64

<sup>61</sup> Smith, 2017, σ. 25

<sup>62</sup> Στον πρωτότυπο τίτλο της αρχικής σελίδας του πρώτου κονσέρτου αναγράφεται η ένδειξη «Concerto per Clarinetto concertato» και πάνω δεξιά «Di Molter»



ιδιαίτερα σημαντικά καθώς αριθμός τους τονίζει την ιδέα πως το κλαρινέτο θεωρούνταν σημαντική οργανική φωνή για τη μουσική της Αυλής του συνθέτη.

Το κλαρινέτο της εποχής λόγω των κοινών χαρακτηριστικών στον ήχο της τρομπέτας χρησιμοποιούνταν από τους συνθέτες με παρόμοιο τρόπο. Όπως και η τρομπέτα έτσι και κλαρινέτα κατασκευάζονταν σε Ρε και Ντο τονικότητες. Η φυσική μπαρόκ τρομπέτα δεν μπορούσε να αποδώσει κλίμακες με πολλές αλλοιώσεις· για το λόγο αυτό το μεγαλύτερο μέρος του ρεπερτορίου της γραφόταν σε τονικότητες σχετικές με αυτή που ήταν κατασκευασμένες. Ομοίως και στο κλαρινέτο η δυσκολία σε τονικότητες με πολλές αλλοιώσεις, η σχεδόν αδύνατη απόδοση της νότας  $b^1$  καθώς και τα ευρήματα δύο κλαρινέτων τονικότητας Ρε στην Αυλή του Molter<sup>63</sup> φαίνεται να ήταν κάποιιοι από τους λόγους που επέλεξε ο Molter να συνθέσει τα κονσέρτα του στις τονικότητες Λα, Ρε και Σολ μείζονα.

Παρότι οι Ιταλοί διαχειρίστηκαν το κλαρινέτο στις πρώτες τους συνθέσεις με τέτοιο τρόπο ώστε να αναδείξουν τους ιδιαίτερους χρωματισμούς του κλαρινέτου στις διαφορετικές του περιοχές, ο Molter αποφεύγει τη χρήση της *chaluveau* περιοχής του οργάνου. Νότες από αυτή τη περιοχή εμφανίζονται μόνο στο MWV VI:37 (με τη νότα  $b^1$  και  $d^1$ ) και στο MWV VI:39 (με τη νότα  $g^1$ ).<sup>64</sup> Αντιθέτως καινοτομεί χρησιμοποιώντας το αποκλειστικά στην *clarino* και *altissimo* περιοχή ( $c^2$ - $g^3$ ). Επίσης για τα VI:37 και VI:39, ο πιο απλός μουσικά τρόπος γραφής ίσως υποδηλώνει πως, είτε γραφτήκαν για κάποιον άλλο ερμηνευτή, είτε προηγήθηκαν από τα άλλα τέσσερα.<sup>65</sup>

Ο Molter διαχειρίζεται επίσης διαφορετικά το κλαρινέτο από την τρομπέτα στα κονσέρτα του. Ένα σημαντικό στοιχείο είναι το εύρος της έκτασης στο οποίο είναι γραμμένα καθώς βρίσκονται σε υψηλότερη περιοχή από αυτή της τρομπέτας. Το εύρος και η χρωματικές νότες θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως οι πιο στοιχειώδεις ιδιοματικές πτυχές των έργων για κλαρινέτο, καθώς συσχετίζονται με την εξέλιξη του οργάνου κατά τον δέκατο όγδοο αιώνα. Ο Molter λοιπόν αν και αποφεύγει τις αλλοιωμένες νότες στα κονσέρτα για τρομπέτα δεν κάνει το ίδιο στα αντίστοιχα για

---

<sup>63</sup> Shanley, 1976

<sup>64</sup> Ειδικότερα η νότα  $b^1$  δείχνει ίσως πως γράφτηκαν για το μεταγενέστερο και πιο εξελιγμένο κλαρινέτο σε Ρε με τρία κλειδιά.

<sup>65</sup> Shanley, 1976, σ. 10

κλαρινέτο. Αντιθέτως η πλούσια μελωδική γραφή επωφελείται από τη χρωματική ελευθερία που δίνεται στο κλαρινέτο.

Ο παρακάτω πίνακας<sup>66</sup> δείχνει το τονικό κέντρο, εύρος σύνθεσης και χρωματικές νότες που χρησιμοποιούνται από το συνθέτη:

Concerto	Range									
		b <sub>4</sub>	c <sub>5</sub>	d <sup>#</sup> <sub>5</sub>	e <sup>#</sup> <sub>5</sub>	f <sub>5</sub>	g <sup>#</sup> <sub>5</sub>	b <sub>5</sub>	c <sub>6</sub>	f <sub>6</sub>
MWV 6:40 (G major)	c <sub>4</sub> -g <sub>6</sub>			✓		✓	✓	✓		✓
MWV 6:41 (A major)	c <sub>5</sub> -g <sub>6</sub>		✓	✓		✓	✓	✓	✓	
MWV 6:36 (D major)	g <sub>5</sub> -f <sub>6</sub>			✓		✓		✓	✓	✓
MWV 6:37 (D major)	d <sub>4</sub> -g <sub>6</sub>	✓	✓	✓		✓	✓	✓	✓	✓
MWV 6:38 (D major)	c <sub>5</sub> -f <sub>6</sub>		✓	✓		✓		✓	✓	✓
MWV 6:39 (D major)	g <sub>4</sub> -g <sub>6</sub>		✓	✓	✓	✓	✓		✓	✓

Εικόνα 14 πίνακας με τις τονικότητες των έξι κονσέρτων

Η ταξινόμηση των έργων έγινε από τον Klaus Häfner με βάση την τονικότητα τους, τα τέσσερα πρώτα σε Ρε μείζονα κι έπειτα αυτό σε Σολ και Λα μείζονα. Ο Heinz Becker επεξεργάστηκε τα VI: 38 - 41 ενώ τα υπόλοιπα δύο εξερευνήθηκαν στις διδακτορικές διατριβές του Lanning (1969) και του R. Shanley (1976).

Λόγω των συχνών δανεισμών θεματικού υλικού από τα προηγούμενα αργά μέρη των κονσέρτων σε υλικό για τα πρώτα μέρη των επόμενων, ο Becker τα κατατάσσει ως εξής:<sup>67</sup>

- I MWV VI:41 (Λα μείζονα)
- II MWV VI:38 (Ρε μείζονα)
- III MWV VI:40 (Σολ μείζονα)
- IV MWV VI:39 (Ρε μείζονα)
- V MWV VI:36 (Ρε μείζονα)
- VI MWV VI:37 (Ρε μείζονα)

Δανείζεται επίσης θέματα ή και τα μοτίβα από άλλους συνθέτες [όπως λχ το εισαγωγικό θέμα του κονσέρτου για κλαρινέτο MWV VI:41 σε Λα μείζονα είναι παρμένο από το κονσέρτο του 1741 για φλάουτο σε Σι ελάσσονα του J.A. Hasse

<sup>66</sup> Rice A. R., The Baroque Clarinet and Chalumeau, 2020, σ. 163

<sup>67</sup> Shanley, 1976, σ. 7

1699-1783)] αλλά και από κονσέρτα του για άλλα όργανα, όπως η τρομπέτα ή το όμποε.

Concerto and Key	Tempo, Meter and Form Indicated by Movement		
	I	II	III
I in A	Moderato C Ritornello	Largo 3/4 Ritornello	Allegro 3/8 Binary
II in D	Moderato C Ritornello	Largo 3/4 Ritornello	Allegro 3/8 Binary
III in G	Moderato C Ritornello	Adagio C Ritornello	Allegro 3/8 Binary
IV in D	Moderato C Ritornello	Adagio? C Ritornello	Allegro 3/8 Binary
V in D	Moderato? C Ritornello	Largo? 3/4 Ritornello	Allegro? 3/8 Binary
VI in D	Moderato? C Ritornello	Largo? 3/4 Ritornello	Allegro? 3/4 Binary

Εικόνα 15 τέμπο, μετρική ένδειξη και φόρμα σύνθεσης των επιμέρους μερών των κονσέρτων ( (Shanley, 1976, p. 7)

Η εικόνα 15 δείχνει πως ο Molter χρησιμοποιεί τη *Ritornello* φόρμα στα πρώτα δυο και τη *διμερή* φόρμα στα τελευταία μέρη των κονσέρτων του. Οι συνθέσεις του περιορίζονται τονικά σε κοντινές σχέσεις στον κύκλο των πεμπτών, υπάρχει συνεχώς μια επαναλαμβανόμενη μελωδική φιγούρα<sup>68</sup> και γρήγορος αρμονικός ρυθμός, στοιχεία που παραπέμπουν στο ευγενές (*galant*) ύφος. Οι μελωδικές κινήσεις στο κλαρινέτο είναι πιο πυκνές και μελωδικές από αυτές του Vivaldi όμως δεν παρουσιάζουν τις αντίστοιχες λυρικές ποιότητες της σχολής του Mannheim του K. Stamitz.<sup>69</sup> Πρόκειται άλλωστε για μια αισθητική τάση που εδραιώνεται λίγο αργότερα από την εποχή του Molter.

Το γερμανικό στοιχείο στη γραφή του (ιδιαίτερα στα σολιστικά μέρη) είναι εμφανές καθώς γράφει ιδιαίτερα πυκνά χρησιμοποιώντας συχνά αποτζιατούρες, τρίλιες, φιγούρες με τρίχη  $16^{ov}$  καθώς και διανθίσεις-στολίδια με  $32^a$  και  $64^a$ .

<sup>68</sup> O'Loughlin, 1966

<sup>69</sup> Shanley, 1976



Εικόνα 16 εισαγωγικό θέμα από το κονσέρτο για φλάουτο σε B minor op.3 του A. Hasse (αριστερά) και το αντίστοιχο για κλαρινέτο σε A major MWV VI:41 του Molter (δεξιά)



Εικόνα 17 φιγούρα "τρομπέτας" σε σχέση με το 1<sup>ο</sup> βιολί στο κονσέρτο για κλαρινέτο MWV VI:38 (αριστερά) και για τρομπέτα MWV 6.33



Εικόνα 18 φιγούρα από το κονσέρτο MWV VI:37



Εικόνα 19 φιγούρα με τρίχη από το κονσέρτο MWV VI:36



Όσον αφορά τη συνοδεία, ο Molter φαίνεται να ασπάζεται τις ιδέες της σχολής του Mannheim και να εγκαταλείπει την πρακτική του basso continuo, καταφεύγοντας έτσι σε μια πιο ομοφωνική συνοδεία στο κλαρινέτο, με το μπάσο να αποκτά πιο μελωδικό προσανατολισμό.<sup>70</sup> Γράφει για δύο ομάδες βιολιών, βιόλα και βιολοντσέλο, ενώ σε κάποια κονσέρτα του σώζονται προαιρετικά μέρη με πάρτες για όμποε και τσέμπαλο. Ειδικότερα για τα μέρη του τσέμπαλου στο πρώτο και τρίτο κονσέρτο, υπάρχουν παύσεις σχεδόν σε όλα τα σόλο περάσματα του κλαρινέτου, κάτι το οποίο μπορεί να υποδηλώνει τη σταδιακή εξαφάνιση του οργάνου από την ορχήστρα τη περίοδο εκείνη. Δεν αποκλείεται όμως πνευστά όπως το όμποε και το φαγκότο να ντούμπλαραν τις αντίστοιχες φωνές των βιολιών σε κάποια μέρη, όπως συνηθιζόταν την εποχή εκείνη.<sup>71</sup>

### 3.3. Τα κονσέρτα VI:37 και VI:38

Σε κανένα από τα δυο χειρόγραφα δεν υπάρχουν μετρονομικές ενδείξεις για το tempo. Για τα πρώτα μέρη μπορούμε να υποθέσουμε πως μιας μέτριας ταχύτητας tempo θα ήταν ιδανικό, αν σκεφτεί κανείς τη πυκνή γραφή με τα τρίηχα 16<sup>ov</sup> που ακολουθούν. Τα μοτίβα μέσω τη φόρμας ritornello επαναλαμβάνονται κι εξελίσσονται από παραλλαγμένες μικρές ιδέες σε συνδεδεμένα στοιχεία όλης της σύνθεσης, ένα χαρακτηριστικό στοιχείο γραφής γνωστής ως «συνεχούς επέκτασης» όπως το περιέγραψε ο Bukofzer.<sup>72</sup> Είναι τα πιο δεξιοτεχνικά και με το μεγαλύτερο ηχητικό εύρος στο κλαρινέτο σε σχέση με τα υπόλοιπα μέρη.

Τα δεύτερα αργά και πιο μελωδικά μέρη είναι μικρότερα σε έκταση και κλείνουν με μιμητική κίνηση ως απάντηση στο Ritornello της ορχήστρα. Το εύρος είναι λίγο μικρότερο από αυτό του πρώτου, αποφεύγοντας τις νότες στην altissimo περιοχή. Οι τεχνικές δυσκολίες συγκριτικά και στα δυο κονσέρτα είναι εμφανείς σε αυτό το μέρος καθώς το BWV VI:37 έχει πιο πυκνή μελωδικά γραφή και υψηλότερη θέση (tessitura) από το VI: 38.

<sup>70</sup> Bukofzer, 1947, σ. 221

<sup>71</sup> Donington, The Interpretation of Early Music, 1963, σ. 519

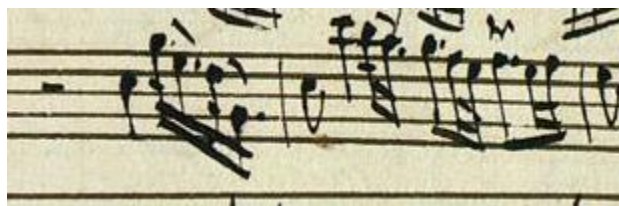
<sup>72</sup> Bukofzer, 1947, σ. 233

Τα τρίτα μέρη είναι τα πιο σύντομα, σε διμερή φόρμα των 3/8 και απαιτούν λιγότερη δεξιότητα από τον ερμηνευτή. Σε αντίθεση με το δεύτερα μέρη εδώ γίνεται εμφανής τόσο από τα θέματα και τα μοτίβα όσο και από την επεξεργασία τους η συσχέτιση (του ήχου) του κλαρινέτου με τη τρομπέτα

Πιο ειδικά:

### 3.3.1 Το κονσέρτο MWV VI: 37

Το *πρώτο μέρος* (όπως και στα υπόλοιπα κονσέρτα) εμφανίζει το μεγαλύτερο ποσοστό δεξιότητας, με γρήγορα διατονικά περάσματα σε εξάηχα 16<sup>ov</sup> ακόμα και στην υψηλότερη περιοχή του κλαρινέτου (πχ. μέτρα 23-26). Όλες οι ενότητες βασίζονται στην (μερικές φορές τροποποιημένη) επανάληψη του αρχικού μοτίβου του Ritornello με τη χαρακτηριστική «λομβαρδική φυγούρα» ρυθμική φυγούρα.



Εικόνα 20 μοτίβο με τη λομβαρδική φυγούρα στο κλαρινέτο από το αρχικό Ritornello (μ.13)

Η συγκεκριμένη φυγούρα προέρχεται από τον «...εκκεντρικό και επιπόλαιο...» Vivaldi, όπως τον χαρακτηρίζει ο J.J. Quantz,<sup>73</sup> ένα ακόμα στοιχείο επιρροής του Ιταλού συνθέτη στον Molter.

Η φόρμα του πρώτου μέρους έχει ως εξής:<sup>74</sup>

Ritornello 1: μέτρα 1-13 (PE), Σόλο μέρος 1: μ.14- 26 (PE), Ritornello 2: μ.26 – 33 (ΛΑ), Σόλο μέρος 2: μ.34-38 (ΛΑ – PE), Ritornello 3: μ.39-42 (PE-φα#), Σόλο μέρος 3: μ.43-63 (PE) και τέλος Ritornello 4: μ.63-71 (PE).

<sup>73</sup> Quantz, 1966, σ. 323

<sup>74</sup> Στις παρενθέσεις σημειώνεται το όνομα της τονικότητας του κάθε μέρους, με κεφαλαία όταν πρόκειται για μείζονες και με πεζά για τις ελάσσονες

Το **δεύτερο μέρος** είναι το πιο μελωδικό για το σόλο όργανο, όπου στο μεγαλύτερο του μέρος συνοδεύεται μόνο από το basso ενώ στα tutti σημεία τα υπόλοιπα έγχορδα υποστηρίζουν κυρίως με ρυθμικά σχήματα. Τα έγχορδα λειτουργούν κυρίως υποστηρικτικά ως προς την αρμονία με ελάχιστες μελωδικές κινήσεις, παρά μόνο στην αρχή μέχρι και την είσοδο του κλαρινέτου. Όταν αυτό εμφανίζεται στο μ.16 με κρατημένη νότα στο PE, λειτουργεί ως ένα είδους πεντάλ λειτουργώντας προσθετικά στην αρμονική ενορχήστρωση των εγχόρδων. Αμέσως μετά περνάει στο κυρίως θέμα. Από το μ.46 και μετά η θέση (tessitura) σταδιακά μετατοπίζεται στην altissimo περιοχή του κλαρινέτο ενώ τα έγχορδα υποστηρίζουν στην χαμηλή περιοχή.

Το μέρος αυτό ακολουθεί ξανά τη φόρμα Ritornello, αυτή τη φορά όμως στη σχετική ελάσσονα, κι έχει ως εξής:

Ritornello 1: μέτρα 1-15 (σι), Σόλο μέρος 1: μ.16-34 (σι-PE)  
Ritornello 2: μ.35-38 (PE), Σόλο μέρος 2: μ.39-70 (μι-σι) Ritornello 3:  
μ.71-91 (σι)

Στο **τρίτο μέρος** για πρώτη φορά το σόλο με την ορχήστρα εισάγονται από κοινού, με τη βιόλα και το μπάσο κοντίνουο να υποστηρίζουν τις υπόλοιπες φωνές. Ο ρυθμός είναι αρκετά γρήγορος σε 3/8, έτσι αξίες μικρότερες των 16<sup>ov</sup> δεν εμφανίζονται από τον συνθέτη. Το μέρος αυτό κοιτάει κατά κάποιο τρόπο έντονα προς τον κλασικισμό. Η αντιμετώπιση επίσης του σολιστικού οργάνου παραπέμπει περισσότερο σε παίξιμο clarino-τρομπέτας, με τον σύνθετη να «εξερευνά» τις δυνατότητες της υψηλής περιοχής του κλαρινέτου<sup>75</sup>.

Το τρίτο μέρος είναι σε διμερή φόρμα ή *bipartite*, η οποία είναι ο πρόδρομος της φόρμα σονάτα - της δομικά συνθετικής φόρμας των συμφωνιών και των κονσέρτων - της κλασικής εποχής:

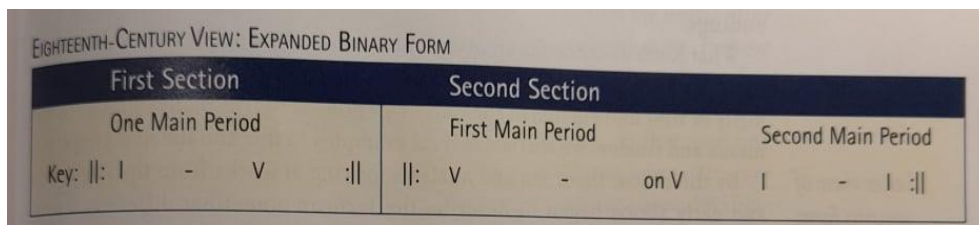
---

<sup>75</sup> Το μέρος αυτό αποτελεί έναν από τους λόγους που οι ερευνητές αποδίδουν το κονσέρτο αυτό στο κλαρινέτο καθώς νότες πάνω από το c<sup>3</sup> δεν είναι εφικτές στο όργανο της φυσικής (μπαρόκ) τρομπέτας.



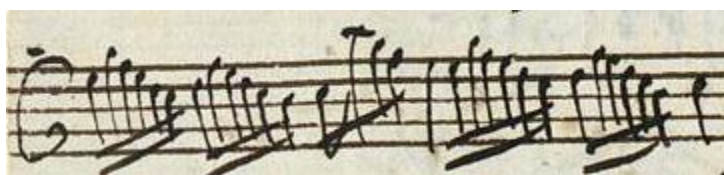
**Μέρος 1ο** μ.1-25: κεντρικό θέμα tutti: μ.1-11 (PE-ΛΑ), γέφυρα από την ορχήστρα: μ.11-15 (ΛΑ-ΜΙ), θεματικό υλικό από κλαρινέτο: μ.16-21 (ΜΙ-ΛΑ), καταληκτική φράση ορχήστρας στην οποία συνοδεύει και το κλαρινέτο στα τρία τελευταία μέτρα: μ.21-25 (ΛΑ)

**Μέρος 2<sup>ο</sup>** μ.26-59: κεντρικό θέμα αυτή τη φορά σε διαφορετικούς εισόδους από τα βιολιά και το κλαρινέτο: μ.26-39 (ΛΑ-ντο#), ομοίως επεξεργάζεται τις μελωδικές γραμμές του πρώτου βιολιού και του κλαρινέτου αυτή τη φορά με μετατόπιση στον χρόνο κατά ένα όγδοο: μ.39-46 (ντο#-PE) που λειτουργεί ως γέφυρα για την επαναφορά του κεντρικού θέματος του μόνο των tutti μερών: μ.46-59 (PE)



Εικόνα 21 bipartite φόρμα<sup>76</sup>

Είναι σημαντικό να σημειώσουμε πως στο κονσέρτο αυτό έχει τη μοναδικότητα ανάμεσα στα υπόλοιπα κονσέρτα του συνθέτη η εμφάνιση της νότας  $b^1$  (μέτρα 43-53 πρώτου μέρους)



Εικόνα 22 μοτίβα με εμφάνιση της νότας  $b^1$  (μ.52-53)

Η θέση που βρίσκεται και ο τρόπος με τον οποίο εμφανίζεται μέσω γρήγορου περάσματος κατά πάσα πιθανότητα γινόταν με την ύπαρξη ενός κλειδιού ειδικά για αυτήν κι όχι με την τεχνική του *lip bending*<sup>77</sup> (κάμψης χειλιών). Αν αυτό αληθεύει

<sup>76</sup> Burkholder, Grout, & Palisca, 2005, σ. 511

<sup>77</sup> Τεχνική κατά την οποία ο εκτελεστής χαμηλώνει με χαλάρωμα των χειλιών του κατά ένα ημιτόνιο τη νότα από πάνω (σ αυτήν την περίπτωση το  $c^2$ )

τότε θα είχε χρησιμοποιηθεί το κλαρινέτο με τρία κλειδιά. Επίσης μόνο σ αυτό το κονσέρτο εμφανίζονται και οι χρωματικές νότες  $g\#^1$  και  $ab^1$  (βλ και εικόνα 12)<sup>78</sup>.

Στο χειρόγραφο δεν αναγράφεται το είδος του σολιστικού οργάνου. Αρκετά από τα μοτίβα και τις φιγούρες παραπέμπουν σε αυτό της τρομπέτας. Όπως αναφέραμε και πιο πάνω όμως, το πιο σύνθετο ύφος γραφής, η μεγαλύτερη έκταση στις μελωδικές γραμμές και οι χρωματικές νότες οι ερευνητές το κατατάσσουν στα κονσέρτα για κλαρινέτο.



Εικόνα 23 κατάληξη 3ου μέρους κονσέρτο κλαρινέτου (δεξιά) και για τρομπέτα MWV 6.33

Ο συνθέτης επιλέγει να είναι φειδωλός στη χρήση ποικιλιμάτων.<sup>79</sup> Γίνεται μόνο χρήση της τρίλιας - στις καταληκτικές φράσεις και σε σημεία που προσδίδουν ενδιαφέρον στις μελωδικές γραμμές- και της αποτζιατούρας. Αυτή εμφανίζεται ακόμα πιο σπάνια, στη πρώτη κίνηση στα πρώτα βιολιά ως παραλλαγή ενός μοναδικού μοτίβου κάθε φορά (μέτρα: 6, 10 κοκ) και μία μοναδική φορά στο δεύτερη κίνηση στο θέμα του κλαρινέτου (μέτρο 23)<sup>80</sup>. Στα σόλο αποσπάσματα όμως και χάριν μοτιβικής εξέλιξης και κίνησης διανθίζει τα θέματα με ομάδες τριήχων και εξαήχων 16<sup>ov</sup>.

<sup>78</sup> Shanley, 1976, σ. 20

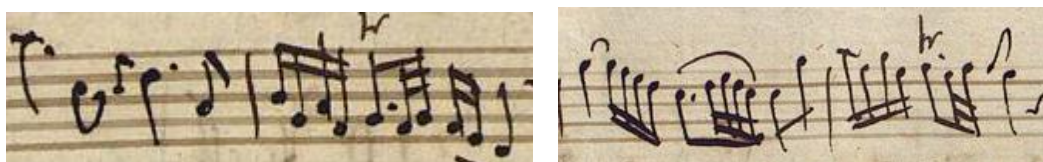
<sup>79</sup> Βέβαια δεν είναι γνωστό αν είναι πιο αναλυτικός στις αντίστοιχες părτες των φωνών, καθότι γνωρίζουμε μόνο αυτές από το πρώτο και τρίτο κονσέρτο.

<sup>80</sup> Για όλα τα παραπάνω, βλ. Μέρος 2<sup>ο</sup>

### 3.3.2 Το κονσέρτο MWV VI:38

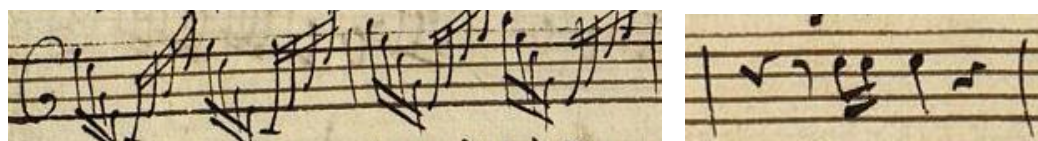
Το *πρώτο μέρος* και σε αυτή τη περίπτωση απαιτεί από τον εκτελεστή δεξιοτεχνία και καλή τεχνική κατάρτιση στην υψηλή περιοχή. Η γραφή του συνθέτη είναι πιο πυκνή καθώς έπειτα από κάθε είσοδο της ορχήστρας το μελωδικό στοιχείο περνάει ελαφρά εμπλουτισμένο στο κλαρινέτο με διάφορες παραλλαγές, προσθήκες, συντμήσεις ή επεκτάσεις και στολίδια.

Το κλαρινέτο εισάγεται με μία παραλλαγμένη μορφή του εισαγωγικού θέματος. Η συνεχής εξέλιξη του μοτίβου διαφαίνεται σε όλη τη πρώτη κίνηση.



Εικόνα 24 εισαγωγικό θέμα (αριστερά) και κλαρινέτου (δεξιά)

Επίσης τα μοτίβα και οι φιγούρες που χρησιμοποιούνται παραπέμπουν σε αυτά της τρομπέτας όπως λ.χ. εμφανίζονται στα μέτρα 68-69 και 81.



Εικόνα 25 φιγούρες και μοτίβα τρομπέτας (μ.68-69 και μ.81)

Η φόρμα του πρώτου μέρους έχει ως εξής:

Ritornello 1: 1-22 (PE), Σόλο μέρος 1: 23-36 (PE-ΛΑ), Ritornello 2: 36-49 (ΛΑ), Σόλο μέρος 2: 50-59 (ΛΑ- ντο#), Ritornello 3: 59-64 (ντο#- PE), Σόλο μέρος 3: 64-80 (PE), Ritornello 4: 80-91 (PE)

Στο *δεύτερο μέρος* η λυρική της γραφής του κλαρινέτου έρχεται σε αντίθεση με την ρυθμική σε παρεστιγμένα γραφή της ορχήστρας.<sup>81</sup> Αν και εμφανίζεται αρκετά αποστασιοποιημένη από τους μοτιβικούς σχηματισμούς της ορχήστρας, έχει κρυμμένα στη ροή της κάποια δείγματα από τα έγχορδα. Έτσι, παρόλο που η γενική φόρμα παραπέμπει σε *ritornello*, αυτή ουσιαστικά γίνεται μόνο μέσω του μέρους της ορχήστρας ειδικότερα στα τελευταία 8 μέτρα που αποτελούν σμίκρυνση των πρώτων 10.

Το μέρος αυτό είναι χαρακτηριστικό δείγμα του νέου ευγενούς (*gallant*) ύφους με την περίτεχνη μελωδική αντιμετώπιση του μέρους του κλαρινέτου και την διαφορετική τόσο θεματικά όσο και αρμονικά λειτουργία της ορχήστρας.

Η φόρμα του δεύτερου μέρους έχει ως εξής:

Ritornello 1: 1-10 (ΛΑ), Σόλο μέρος 1: 11-19 (ΛΑ-ΜΙ), Ritornello 2: 19-25 (ΜΙ), Σόλο μέρος 2: 25-33 (ΜΙ-ΛΑ), Ritornello 3: 33-34 (ΛΑ- ΜΙ), Σόλο 4: 35-39 (ΜΙ-ΛΑ), Ritornello 4: 39-46 (ΛΑ)

Το *τρίτο μέρος* είναι ίσως και το πιο απλό από άποψη απαιτούμενης δεξιοτεχνίας σε σχέση με τα προηγούμενα μέρη. Το κλαρινέτο εμφανίζει μελωδικά και αρπέτζιο στοιχεία καθώς και ρυθμικές φιγούρες τρομπέτας (μ.16-18 και μ.25 αντίστοιχα). Είναι και αυτό σε διμερή (*bipartite*) φόρμα. Αν και τα δυο μέρη χρησιμοποιούν ίδιο μοτιβικό υλικό η διαφοροποίηση πραγματοποιείται μέσα από το πέρασμα του σε διάφορες τονικότητες, μέσω σύντομων μετατροπιών αλλά και στην πύκνωση του διαλόγου ανάμεσα στην ορχήστρα και τον σολίστα, ιδιαίτερα στο 2<sup>ο</sup> μέρος της φόρμας.

Πιο αναλυτικά:

**Μέρος 1<sup>ο</sup>** μ.1-26: Εισαγωγή από την ορχήστρα: 1-8 (ΡΕ) , κεντρικό θέμα –σόλο από το κλαρινέτο: 8-20 (ΡΕ-ΛΑ) και η καταληκτική φράση της ορχήστρας : 20-26 (ΛΑ) οδηγεί όλο το μέρος αυτό σε επανάληψη.

**Μέρος 2<sup>ο</sup>** μ.27 – 62: Το δεύτερο μέρος ξεκινάει εκ νέου με το θέμα της ορχήστρας: 27- 34 (ΛΑ) και μια σύντομη εκδοχή από το θέμα του

---

<sup>81</sup> Για το φαινόμενο του δις παρεστιγμένου (*over-dotting*) βλ παρακάτω σελ 52

κλαρινέτου του 1<sup>ου</sup> μέρους: 34-38 (PE). Τα μέτρα 38- 44 λειτουργούν ως γέφυρα στα μέτρα 46-62 (ΛΑ-PE) τα οποία γίνεται αντιστροφή των θεμάτων μεταξύ του κλαρινέτου και των εγχόρδων και τμηματική εμφάνιση τους. Κλείνει όπως και στο κονσέρτο VI:37 με το χαρακτηριστικό μοτίβο της τρομπέτας.

#### 4. Στοιχεία Ερμηνείας

Η μεταγραφή των δυο κονσέρτων βασίζεται αποκλειστικά στα χειρόγραφα έτσι όπως ανακτήθηκαν από τη [ψηφιακή βιβλιοθήκη της Καρλσρούης](#) καθώς και τη [ψηφιακή βιβλιοθήκη Petrucci](#).

Δυστυχώς σε αντίθεση με το κονσέρτο σε Λα μείζονα, η ύπαρξη των επιμέρους μερών των οργάνων για σύγκριση με τη παρτιτούρα των δυο αυτών κονσέρτων (προς το παρόν) δεν υπάρχουν.

Τα μέρη της ορχήστρας μεταφέρονται ως έχουν από το χειρόγραφο σε ότι αφορά την άρθρωση, τα ερμηνευτικά και άλλα σημάδια. Τα μέρη του κλαρινέτου θα εμφανίζονται σε δύο εκδοχές. Πρώτα οι εμπλουτισμένες εκδοχές τους όπως θα μπορούσαν να ερμηνευτούν σύμφωνα με τα πρότυπα της *ιστορικά τεκμηριωμένης εκτέλεσης* και ακριβώς από κάτω αυτές όπως βρίσκονται στα χειρόγραφα, τα οποία και θα προστεθούν στο τέλος της εργασίας.

Με την *Ιστορικά Τεκμηριωμένη Εκτέλεση* (Historical Informed Practice ή HIP) νοούμε την όσο το δυνατόν πλησιέστερη στο πρωτότυπο εκτελεστική πρακτική της Δυτικής μουσικής. Στο πλαίσιο αυτής περιλαμβάνονται όχι μόνο η ερμηνεία και εκτέλεση σε όργανα εποχής, αλλά και η ιστορική γνώση αυτών. Η γενικότερη προσέγγιση σε ζητήματα αισθητικής της εκάστοτε εποχής και γεωγραφικού χώρου, σύμφωνα με μελέτες και πραγματείες μουσικών της εποχής (αλλά και σύγχρονων μελετητών τους) καθώς και άλλα τεκμήρια από το χώρο των γραμμάτων και των τεχνών της εποχής ολοκληρώνει το πλαίσιο μιας ιστορικά τεκμηριωμένης ερμηνείας. Προέκυψε μέσα από τη μελέτη και το πειραματισμό των μουσικών σε παλαιότερα

όργανα, των οποίων τα ιδιαίτερα τονικά χαρακτηριστικά τους, τα πλεονεκτήματα και οι περιορισμοί που προσέφεραν στον εκτελεστή, έδωσαν με τη σειρά τους νέα στοιχεία για τον ήχο, τη φρασεολογία, τις δυναμικές, την άρθρωση και τις επιμέρους ισορροπίες.

#### 4.1. Στιλιστικά στοιχεία

Όπως και οι άλλες τέχνες της εποχής έτσι και η μουσική στο Μπαρόκ υπόκειντο στις αρχές της ρητορικής. Μέσω αυτής συνδέθηκε η μουσική με τον λόγο και το νόημα των λέξεων της, καθώς και στον τρόπο που αυτός επικοινωνείται και τα συναισθήματα που δημιουργεί στον ακροατή κατά τη διάρκεια εκτέλεσης του έργου.

Ο μουσικός της Μπαρόκ περιόδου διέφερε από τον σύγχρονο μουσικό καθώς υπήρξε συγχρόνως συνθέτης, ερμηνευτής και αυτοσχεδιαστής.<sup>82</sup> Ο ερμηνευτής μουσικός ιδιαίτερα είχε την υποχρέωση να συμμετέχει ενεργά στο τελικό αποτέλεσμα. Αναμενόταν από αυτόν να αυτοσχεδιάζει και να ερμηνεύει σύμφωνα με τις επιταγές του «καλού γούστου» (ιταλικά *Gusto Giusto*- γαλλικά *Bon gut*). Μια σωστή ερμηνεία απαιτούσε από τον καλλιτέχνη πέρα από την ύπαρξη γνώσης της *αρμονίας*, της απόδοσης των *στολιδιών* και *ποικιλμάτων*<sup>83</sup> να διακατέχεται επίσης προσωπικά και από μια *αισθητική ποιότητα*. Το καλό γούστο διέφερε τοπικά ανάλογα με τα εθνικά πολιτιστικά χαρακτηριστικά.

Επομένως διέφερε και ο τρόπος απόδοσης των ποικιλμάτων και στολιδιών, του φραζαρίσματος και της άρθρωσης των μελωδικών γραμμών. Τρία είναι τα κυρίαρχα στυλ της εποχής:

το *ιταλικό*, χαρακτηρίστηκε από δραματικότητα και λυρισμό, μεγάλη δεξιοτεχνία και έντονο μελωδικό ποίκιλμα και τα ζωντανά στολίδια

το *γαλλικό*, με την συγκρατημένη εκφραστικότητα, τη συνέπεια και τη λιτότητα στη χρήση των στολισμών αλλά με ευρεία χρήση των ποικιλμάτων τους κάτω από πολύ συγκεκριμένες οδηγίες

---

<sup>82</sup> Κούντουρας, 2020, σ. 16

<sup>83</sup> Με τον όρο στολίδια νοούμε τις ελεύθερες αυτοσχεδιαστικές νότες που προσθέτει ο ερμηνευτής αυθόρμητα. Ποικίλματα αντίθετα είναι οι νότες που αντιστοιχούν σε συγκεκριμένα σύμβολα και σημειώνονται από τον συνθέτη (Κούντουρας, 2020, σ. 39)



και το *γερμανικό*, το οποίο κατά τον J.J. Quantz απορρίπτει το «παράξενο και τολμηρό χαρακτήρα της Ιταλικής και την υπερβολική απλότητα της Γαλλικής» αλλά συνδυάζει τα καλύτερα στοιχεία και των δυο για να δημιουργήσει ένα ύφος «πιο ελκυστικό και οικουμενικό». <sup>84</sup> Οι γερμανοί έτειναν να γράφουν πλήρως τα στολίδια όπως οι γάλλοι, περιορίζοντας σε λιγότερο βαθμό, σε αντίθεση με τις τυπικές μεθόδους πρακτικής των Ιταλών, τους ερμηνευτές. <sup>85</sup>

Από τα παραπάνω συμπεραίνει κανείς πως τα στιλιστικά στοιχεία μπορούν να έχουν ένα ευρύ φάσμα ερμηνειών ανάλογα με τη περίοδο, την εθνικότητα και τη περιοχή του συνθέτη. Επομένως, μόνο η ακριβής αναπαραγωγή της μουσικής σημειογραφίας δε θα μπορούσε να πλησιάσει τις μουσικές προθέσεις του συνθέτη. Κατά τον Donington θα πρέπει κανείς λοιπόν να: «...εστιάσει λιγότερο την προσοχή του στο σημειωμένο κείμενο και περισσότερο στο αντίστοιχο ύφος...» <sup>86</sup>

## 4.2. Σημειογραφία

Η σημειογραφία και ο τρόπος ερμηνείας των ποικιλιμάτων παρουσιάστηκε και αναλύθηκε από πολλούς μουσικούς δασκάλους της εποχής μεταξύ των οποίων ο J.J. Quantz στο ‘*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*’ (1752) και ο C.P.E. Bach στο ‘*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*’ (1753-62). <sup>87</sup>

Πολλά από τα σημάδια ήταν κοινά για τους περισσότερους συνθέτες της εποχής, ο τρόπος ερμηνείας για κάποια από αυτά παρουσίαζε διαφοροποιήσεις μεταξύ τους. Παράγοντες διαφοροποίησης μεταξύ άλλων ήταν λχ. το όργανο για το οποίο συνετέθη το έργο, η εθνικότητα και η στιλιστική περίοδος που ανήκε ο συνθέτης.

Το ευγενές στυλ που ήρθε από την Ιταλία στη Γερμανία μεταξύ 1715-20, άλλαξε τα αυστηρό και περίπλοκο αντιστικτικό ύφος της γερμανικής μουσική. Η

---

<sup>84</sup> Quantz, 1966, σ. 342

<sup>85</sup> Bukofzer, 1947, σ. 375

<sup>86</sup> Donington, *A Performer's Guide to Baroque Music*, 1978, σ. 28

<sup>87</sup> Στη παρούσα εργασία χρησιμοποιούνται οι μεταφράσεις τους «*On playing the flute*» και «*Essay on the True Art of Keyboard Playing*» αντίστοιχα, βλ. βιβλιογραφία



αλλαγή αυτή με τη σειρά της έφερε και αλλαγές στον τρόπο εκφοράς των ποικιλιμάτων που κατά τον Quantz σκοπό πλέον έχουν «...να εμπλουτίσουν τις «νέες απλοϊκές μελωδίες» και να ανακουφίσουν την κούραση από την υπερβολική συνοχή της μουσικής σύνθεσης...».<sup>88</sup>

Στη περίπτωση του Molter, η χρήση των ποικιλιμάτων είναι μικρότερη σε αντίθεση με τις διανθισμένες μελωδικές γραμμές του.

Τα ποικίλματα που εμφανίζονται στα χειρόγραφα παρουσιάζονται παρακάτω και ερμηνεύονται σύμφωνα με τις παραδόσεις της εποχής του ως εξής :

### 4.3. Ποικίλματα

#### *Appoggiatura (αποτζιατούρα)*

Σημειώνεται στη θέση του μέτρου με μια μικρή νότα δίπλα στη κύρια νότα και λειτουργεί ως καθυστέρηση αυτής. Έρχεται είτε από πάνω είτε από κάτω από τη νότα και καταλαμβάνει τη μισή της αξία σε δίσημο χρόνο και τα δύο τρίτα της σε τρίσημο χρόνο.<sup>89</sup> Ερμηνεύεται πάντα ενωμένη με την κύρια νότα και πάντα με μεγαλύτερη έκφραση από αυτή. Στις μικρής διάρκειας αποτζιατούρες ο C.P.E. Bach συστήνει να δοθεί έμφαση σε αυτές ενώ ο Leopold Mozart το αντίθετο.<sup>90</sup>

---

<sup>88</sup> Neumann, 1978, σ. 178

<sup>89</sup> Κούντουρας, 2020, σ. 41

<sup>90</sup> Lawson, The Early Clarinet A Practical Guide, 2000, σ. 78



Εικόνα 26 αποτζιατούρα και τρόπος ερμηνείας κατά τον C.P.E Bach<sup>91</sup>

### Trillo/Trill (τρίλια)

Για τον C.P.E Bach, οι τρίλιες δίνουν κίνηση στη μελωδία.

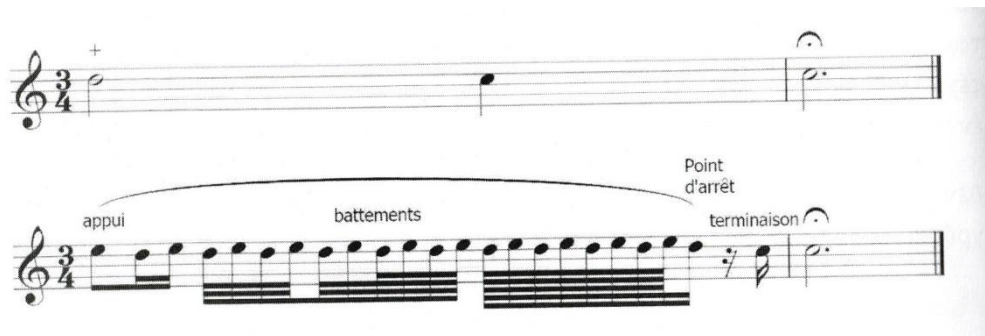
Συμβολίζεται είτε με έναν απλό σταυρό είτε με σύμβολα όπως:

 ή  και *t*

Είναι από τα πιο σημαντικά στοιχεία μιας μελωδικής φράση και εμφανίζεται συχνότερα από τα άλλα ποικίματα. Για τον Quantz είναι τόσο σημαντικές που χαρακτηρίζει τη τέχνη των ερμηνευτών ατελής αν δεν μπορούν να εκτελέσουν σωστά μια τρίλια. Κάθε τρίλια ξεκινάει με την αποτζιατούρα που προηγείται της νότας από πάνω (είτε από κάτω σε μερικές εξαιρέσεις) παιγμένη με άρθρωση, έπειτα γίνεται η ταλάντωση με σταδιακή επιτάχυνση και στο τέλος η κατάληξή της.<sup>92</sup>

<sup>91</sup> Neumann, 1978, σ. 185

<sup>92</sup> Quantz, 1966, σσ. 101-104



Εικόνα 27 η τρίλια (πάνω) στην κατάληξη μιας φράσης και ο τρόπος ερμηνείας της (κάτω)<sup>93</sup>



Εικόνα 28 τρόποι ερμηνείας απλής τρίλιας<sup>94</sup>

Ο C.P.E. Bach και ο Quantz αναφέρουν επίσης πως στην κατάληξη της τρίλιας μπορούν να παιχτούν δεμένα μεταξύ τους δύο ακόμα προστιθέμενες μικρές νότες:



### Mordent ή Mordant (μορντάντ)

Με το συγκεκριμένο σημάδι ο ερμηνευτής εκτελεί επί της κύριας νότας μια γρήγορη ταλάντωση προς τα κάτω σε σχέση τόνου ή ημιτονίου, και πάντα στον χρόνο της νότας. Τα τρία είδη του μορντάντ είναι το απλό με μία ταλάντωση, το διπλό και το συνεχές το οποίο συναντάται κυρίως στα πληκτροφόρα.

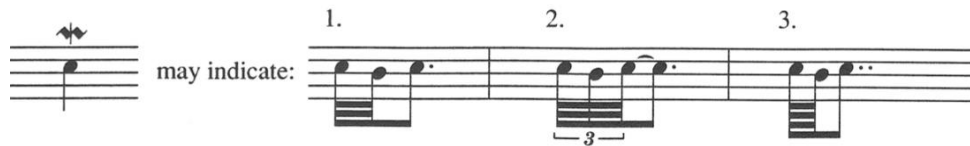
<sup>93</sup> Κούντουρας, 2020, σ. 44

<sup>94</sup> Hough, 2016

Σημειώνεται με το σύμβολο:



Παίζονται γρήγορα, ελαφρά και (σχεδόν πάντα) τονισμένα:



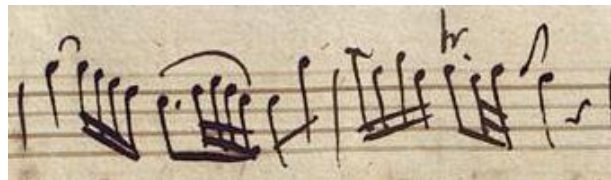
Εικόνα 29 το mordent και οι τρόπος εκτέλεσης του<sup>95</sup>

Πιο σπάνια και συνήθως σε κατιούσες κινήσεις, όταν η ταλάντωση γίνεται προς τα πάνω συμβολίζεται με: ♯

#### 4.3.1 Η ερμηνεία των σημαδιών στα κονσέρτα

Ο ρυθμός και η θέση στην οποία προστίθενται τα σημάδια προσδιόριζαν το βαθμό και τον τρόπο ερμηνείας αυτών.

Έτσι, σύμφωνα με τα παραπάνω, στο πρώτο **γρήγορο** μέρος του κονσέρτου BWV VI: 38 για παράδειγμα, το δεύτερο μέτρο του εισαγωγικού θέματος του κλαρινέτου :



Θα ερμηνευτεί με βάση τα ως άνω παραδείγματα:

<sup>95</sup> Hough, 2016



Αντίθετα στο **αργό** μέρος του κονσέρτου :



η αποτζιατούρα με τη τρίλια έχουν μεγαλύτερο χώρο λόγο του αργού ρυθμού κι έτσι θα αποδοθούν ως:



#### 4.4. Φραζάρισμα - άρθρωση

Η καλή ερμηνεία προϋποθέτει επίσης τη σωστή επιλογή της άρθρωσης των νοτών και του φραζαρίσματος μιας μουσικής φράσης. Η σαφής οριοθέτηση των φράσεων και των επιμέρους μερών τους είναι σημαντική για την επικοινωνία μεταξύ ερμηνευτή και ακροατή, για τη ρητορική της μουσικής. Η σαφήνεια, οι ηχητική ποικιλία, οι αντιθέσεις στην έμφαση και η κατάλληλη έκφραση ενός μουσικού κειμένου αποτελούσαν μέρος των τεχνικών εκφραστικών μέσων του ερμηνευτή για τη διέγερση των συναισθημάτων των ακροατών τους.<sup>96</sup>

<sup>96</sup> Lawson & Stowell, *The Historical Performance of Music: An Introduction*, 2004, σ. 32

Για τον Quantz κάθε νότα θα πρέπει να «...εκτελείται με την πραγματική αξία και με το σωστό της ρυθμό»<sup>97</sup> σύμφωνα με τη θέση της και τη σχέση των άλλων νοτών από αυτή, την αρμονία, τον ρυθμό και το τέμπο ενώ σημαντικό στοιχείο διαδραματίζει επίσης ο χώρος και το όργανο στο οποίο παίζεται. Οι κύριες νότες πάντα είναι πιο σημαντικές και τονισμένες ενώ αυτές που ακολουθούν και οι μικρότερες (μαζί και τα στολίδια και τα ποικίλματα) λιγότερο σημαντικές και τονισμένες.

Στα πνευστά μεγάλη σημασία δίνεται στην γλώσσα και αναπτύσσεται ένα σύστημα εκμάθησης της άρθρωσης μέσω μικρών συλλαβών που παράγουν πιο απαλό ή πιο δυνατό ήχο. Χαρακτηριστικά της άρθρωσης είναι οι κοφτές νότες (*staccato*), οι χωριστές (*détaché*) και οι ενωμένες (*legato*) σε διάφορες ποιότητες. Η άρθρωση δείχνει τη «σωστή διάρκεια κάθε νότας και προσδίδει ζωντάνια στην μουσική πράξη»<sup>98</sup> Πολύ συχνά οι συνθέτες δεν σημείωναν τις συζεύξεις (λατ. *legatures*, αγγλ. *slurs*), αφήνοντας έτσι την άρθρωση στη κρίση του ερμηνευτή ανάλογα με τη ταχύτητα του έργου, την ομαδοποίηση των νοτών κοκ. Αυτό οδήγησε πολλούς δασκάλους της εποχής να αναπτύξουν διεξοδικά το θέμα της άρθρωσης στις δικές τους πραγματείες.

Πριν ακόμα από τον Quantz, για την άρθρωση στα πνευστά αναφέρθηκε διεξοδικά στη Γαλλία ο Jacques-Martin Hotteterre<sup>99</sup>, αντιστοιχίζοντας δυο συλλαβές των οποίων τα σύμφωνα ήταν είτε σκληρά για τις τονισμένες νότες (*tu*) είτε μαλακά (*ru*) για τις άτονες. Σε διατονικά περάσματα προτείνει την εναλλαγή από 'tu' σε 'ru' κατά γενικό κανόνα, εκτός αν ο ρυθμός, η θέση στο μέτρο ή η φράση υποστηρίζει το αντίθετο. Η μέθοδος του Hotteterre συνέχισε να εκδίδεται μέχρι και το 1765 – χρονιά θανάτου του Molter- δείχνοντας πως η τεχνική αυτής της άρθρωσης για τα πνευστά ήταν κοινή εκείνη την εποχή.

---

<sup>97</sup> Quantz, 1966, σ. 123

<sup>98</sup> Quantz, 1966, σ. 71

<sup>99</sup> Hotteterre, 1707



Εικόνα 30 Hotteterre παραδείγματα άρθρωσης

Ο Quantz χρησιμοποιεί παρόμοιες συλλαβές όπως το *ti* ή το *di* (για τα πιο μαλακά και μελωδικά περάσματα) ενώ περιγράφει και τη διπλή άρθρωση στην οποία δυο συλλαβές (*did'll*) χρησιμοποιούνται για πιο γρήγορα περάσματα<sup>100</sup>. Επίσης επισημαίνει πως η συλλαβή *did'll* παράγει μια ελαφρά μετρική έμφαση σε κάθε χτύπο ενώ οι *ti* και *ri* δίνουν έμφαση κάθε δεύτερη συλλαβή.



<sup>100</sup> Quantz, 1966, σ. 71





Εικόνα 31 Quantz παραδείγματα άρθρωσης

Η επιλογή παρ όλα αυτά του γλωσσικού συμφώνου της συλλαβής αφέθηκε στο προσωπικά γούστο και τη τεχνική κατάρτιση του κάθε ερμηνευτή, καθώς και στο είδος του οργάνου που εκτελούσε. Άλλες ποιότητες άρθρωσης παράγαγε η ίδια συλλαβή στο φλάουτο, στο όμποε και στο φλάουτο με ράμφος. Για το κλαρινέτο λίγα στοιχεία είναι γνωστά. Φαίνεται πως και αυτό ακολουθούσε τον τρόπο άρθρωσης του εκάστοτε εκτελεστή, ο οποίος μετέφερε την τεχνική του από το φλάουτο ή το όμποε στο κλαρινέτο.

#### 4.5. Άλλα στιλιστικά χαρακτηριστικά της εποχής:

Η σωστή ερμηνεία απαιτούσε επίσης και τα εκφραστικά μέσα που δεν (ήταν δυνατό ή σύνηθες να) αποτυπώνονται σημειογραφικά. Δυναμικές γράφονταν σπάνια από τους συνθέτες <sup>101</sup>, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν παίζονταν. Οι δυναμικές συνδέονταν είτε με τη μετρική ή και ρυθμική αγωγή, είτε με την αρμονία καθώς και στο συνδυασμό αυτών με τα ποικίλματα. Για παράδειγμα η νότα της αποτζιατούρας - που δημιουργούσε διαφωνία με την αρμονία - παιζόταν πιο δυνατά σε σχέση με τη λύση της. Μια ομάδα από δυο ή και παραπάνω ίδιας αξίας νότες (ανάλογα το πλαίσιο) θα αποδίδονταν με διαφορετική δυναμική η κάθε μία.

Στις μεγάλης διάρκειας νότες δινόταν κίνηση μέσω του *vibrato* ή της τεχνικής *messa di voce* ως εκφραστικά στολίδια:

Το *vibrato* (*βιμπράτο*) της εποχής του Μπαρόκ θεωρούνταν ποικίλμα, για το λόγο αυτό χρησιμοποιούνταν σε συγκεκριμένες νότες και μόνο για λόγους έκφρασης. Μια αρκετά διαδεδομένη μορφή βιμπράτο στα πνευστά

<sup>101</sup> Στα δυο κονσέρτα που μελετούνται μόνο στο BWV VI:38 αναγράφονται οι οδηγίες *piano* και *forte*

της εποχής, γνωστότερη κι ως *flattement* στα γαλλικά, γινόταν με τα δάχτυλα (συνήθως κλείνοντας ελάχιστα την αμέσως προηγούμενη ανοιχτή οπή).

Το *messa di voce* είναι ένα μικρό «εσωτερικό» crescendo και diminuendo πάνω σε μια (σχετικά) μεγάλης διάρκειας νότα, μια πρακτική που ήταν ιδιαίτερα διαδεδομένη σε όλα τα όργανα (εκτός φυσικά από το τσέμπαλο). Ο Montclair σημειώνει πώς στη πραγματικότητα δεν υπάρχει κάποιο σύμβολο για το συγκεκριμένο εφέ, το περιγράφει λέγοντας πως:

(...)Για να φουσκώσει καλά ένας ήχος, πρέπει πρώτα να βγει από το στήθος, ξεκινώντας με ένα μικροσκοπικό κλάσμα της φωνής: κοχλιώνεται και ενισχύεται λίγο-λίγο, βγάζοντας προς τα έξω και επεκτείνοντας τη φωνή μέχρι να φτάσει στη μέγιστη πληρότητά της (...)(Montclair)<sup>102</sup>

Ο Michel Pinolet de Montclair στο *Principes de musique* (1736)<sup>103</sup> αντίθετα για να το εξηγήσει το αναπαριστά ως εξής:



Εικόνα 32 *messa di voce* κατά τον Montclair

Ο Quantz επίσης αναφέρεται σ αυτό λέγοντας πως θα πρέπει «...να ξεκινήσει με απαλό χτύπημα της γλώσσας σε *rianiissimo*, με τη δύναμη του τόνου να διογκωθεί μέχρι τη μέση της νότας και από εκεί να σβήσει με τον ίδιο τρόπο, κάνοντας βιμπράτο με το δάχτυλο στην κοντινότερη ανοιχτή οπή...»<sup>104</sup>

<sup>102</sup> Veilhan, 1979, σ. 42

<sup>103</sup> Montclair, 1736

<sup>104</sup> Quantz, 1966, σ. 165

Τα μεγάλης διάρκειας *crescendo* και *diminuendo* άρχισαν να χρησιμοποιούνται σταδιακά και να σημειώνονται για πρώτη φορά στη παρτιτούρα στα έργα της σχολής του Stamitz της αυλής του Mannheim.<sup>105</sup>

Όλες οι παραπάνω εκφραστικές πρακτικές απαιτούσαν δεξιότητα και ευελιξία στην ερμηνεία, η οποία περιελάμβανε επίσης και μικρές τροποποιήσεις στη ρυθμική απόδοση με φαινόμενα όπως της πρακτικής *inégalite* και του “*overdotting*”, της υπερβολής δηλαδή στην εκτέλεση των παρεστιγμένων (στα ελληνικά συνηθίζεται ο όρος ‘δισ-παρεστιγμένο’).<sup>106</sup>

Νότες *inégaies* είναι ο ρυθμικά άνισος τρόπος επιτέλεσης των μικρότερων σε αξία νοτών έτσι όπως ξεκίνησαν οι Γάλλοι, γρήγορα όμως αφομοιώθηκε και στους συνθέτες άλλων χωρών. Το φαινόμενο αυτό άρχισε ήδη να φθίνει στην Γερμανία το 1752. Την εποχή δηλαδή που ο Quantz παρότρυνε για *inégaie* παίξιμο σε όλα τα μέτρια και αργά μέρη, φαίνεται να περιγράφει τη μουσική των συναδέλφων του της περιόδου πριν το 1740 και εκείνης κυρίως στις αυλές που έδρασε ο ίδιος. Η άποψη του εθεωρείτο ξεπερασμένη ακόμα και από τον ίδιο τον CPE Bach.<sup>107</sup>

Το φαινόμενο της υπερβολικής επιτέλεσης των παρεστιγμένων (*over dotting*) προήλθε κι αυτό από τις γαλλικές πρακτικές προς «...χάριν της ζωντάνιας που πρέπει να εκφράζουν αυτές οι νότες...»<sup>108</sup>. Τα παρεστιγμένα επιμηκύνονταν σε ορισμένες περιπτώσεις και η νότα που ακολουθούσε μειωνόταν κατά το ήμισυ ή και περισσότερο ανάλογα το ρυθμό. Σε πολλές περιπτώσεις της γαλλική μουσικής, αμέσως μετά ακολουθούσαν κι οι χαρακτηριστικές *tirades* (τιράτες), γρήγορες δηλαδή και ξαφνικές ανιούσες ή κατιούσες κινήσεις της κλίμακας που συνέδεαν δυο κύριες νότες της μελωδίας. Απέδιδαν έτσι στα σημεία αυτά ένα πομπώδη, ευγενή και ζωηρό χαρακτήρα. Πολλοί Γερμανοί συνθέτες χρησιμοποίησαν τη τεχνική αυτή όπως φαίνεται και από το δεύτερο (αργό) μέρος (μέτρο 9) του κονσέρτου BWV VI:38 για κλαρινέτο σε Ρε του Molter.

---

<sup>105</sup> Kuijken, 2013, σ. 60

<sup>106</sup> Donington, *The Interpretation of Early Music*, 1963, σσ. 375-376 και ιδιαίτερα για τα διάφορα είδη παρεστιγμένων (*under-dotting*, *over-dotting*, *double-dotting* κά) βλ. Donington, *Baroque Music: Style and Performance, A Handbook*, 1982, σσ. 48-52

<sup>107</sup> PUYO, 2016-2017

<sup>108</sup> Quantz, 1966, σ. 67



Εικόνα 33 τινάρες στο δεύτερο μέρος του κονσέρτου MWV VI:38 του Molter (μ.9)

## 5. Διαφορές στον τρόπο παιξίματος στο μπαρόκ και στο σύγχρονο κλαρινέτο

Τα σύγχρονα κλαρινέτα έχουν εξελιχθεί με γνώμονα την ομοιογένεια του ήχου σε όλη του την έκταση και την διευκόλυνση σε τεχνικό επίπεδο. Για πολλούς, το να παίζεις σε όργανα εποχής όπως το πρώιμο Μπαρόκ κλαρινέτο προσφέρει μια διαφορετική εμπειρία συγκριτικά με το μοντέρνο. Μελετώντας σε ιστορικά όργανα γίνονται λίγο πιο ξεκάθαρες οι ρητορικές δυνατότητες του οργάνου και κατ'επέκταση το μουσικό πλαίσιο της εποχής εκείνης. Παρ' όλα αυτά τα όργανα είναι απλά το μέσο για την μουσική της περιόδου, καθώς -όπως αναφέρθηκε και σε προηγούμενο κεφάλαιο - για τη πλήρη κατανόησή της θα πρέπει να μελετηθεί και η μουσική γλώσσα της εποχής όπως αυτή υπάρχει μέσα από τις πηγές των συνθετών, μουσικών και δασκάλων της εποχής και της τέχνης γενικότερα. Η μουσική εκτέλεση της εποχής ήταν διαφορετική με το σήμερα. Πολλά στοιχεία για αυτή λείπουν από τις παρτιτούρες των συνθετών διότι ήταν μια πρακτική ζωντανή και - παρά τις εθνικές στιλιστικές διαφορές - κοινή για όλους.

Στα προηγούμενα κεφάλαια είδαμε τις ιδιαιτερότητες του κλαρινέτου με 2 και 3 κλειδιά. Αναφερθήκαμε στους περιορισμούς του οργάνου όπως αυτός της νότας  $b^1$ , της τονικής αστάθειας της περιοχής του chalumeau, την δεξιοτεχνία που απαιτείται για την επίτευξη των νοτών στην altissimo περιοχή και των χρωματικών νοτών μέσω των διασταυρωμένων δαχτυλισμών. Οι χρωματικές ποιότητες σε αυτές τις νότες επηρέαζαν τόσο τη σύνθεση από τη πλευρά του συνθέτη όσο και τον τρόπο άρθρωσης του από την πλευρά του ερμηνευτή. Χρωματικές νότες για παράδειγμα, όπως η  $e b^2$  ή το  $c\#^2$  δεν αποδίδουν το ίδιο σε ένταση και ποιότητα με τις φυσικές τους αντίστοιχες νότες.

Το ηχόχρωμα του κλαρινέτου επίσης είναι ένα στοιχείο που έχει αλλάξει με τη πάροδο του χρόνου. Το επιστόμιο στο μπαρόκ ήταν μικρότερο και η θέση της γλωττίδας προς τα πάνω προϋπέθετε μεγάλη εξοικείωση και δεξιοτεχνία για την επίτευξη των νοτών στην altissimo περιοχή του οργάνου.

Είναι σαφές πως το σύγχρονο κλαρινέτο έχει εξελιχθεί ώστε να εξαλείψει τα παραπάνω προβλήματα. Μέσα από την εξέλιξή του όμως έχουν αλλάξει και τα χαρακτηριστικά του ήχου του. Η chalumeau περιοχή του είναι πλέον γεμάτη και

κουρδισμένη, ενώ η clarino και altissimo περιοχή του είναι πιο σταθερή και δεν θυμίζει τόσο τον ήχο της τρομπέτας. Τα κονσέρτα του Molter όσο απλά και αν φαίνονται, προσθέτουν έναν υψηλό βαθμό δυσκολίας λόγω της συνεχούς ανάπτυξης του μελωδικού υλικού του στην clarion και altissimo περιοχή του οργάνου ακόμα και για τον σύγχρονο κλαρινετίστα. Οι μοντέρνες εκδόσεις των κονσέρτων του Molter έχουν μεταγράψει τα μέρη της ορχήστρας έτσι ώστε να διατηρηθεί σε εύκολα προσβάσιμο κλειδί το μέρος του κλαρινέτου. Συνήθως το μέρος αφορά το κλαρινέτο σε Μι ύφεση το οποίο ηχοχρωματικά είναι κοντά σε αυτό του μπαρόκ κλαρινέτου σε Ρε. Δε λείπουν και οι εκδόσεις για κλαρινέτο σε Σιb και Λα,<sup>109</sup> οι οποίες όμως εξαιτίας της μεταφοράς τους, τα μέρη του κλαρινέτου αναπτύσσονται σε χαμηλότερη ή πολύ υψηλότερη περιοχή του οργάνου, χάνοντας έτσι ακόμα περισσότερο τις ηχητικές ποιότητες που πιθανώς να ήθελε να εξερευνήσει ο συνθέτης. Παρ' όλα αυτά με μία εμπειριστατωμένη έρευνα σύμφωνα με τα πρότυπα της HIP, την άρθρωση, το φραζάρισμα, τις χρωματικές νότες και τη σωστή απόδοση των ερμηνευτικών σημαδιών μπορεί κανείς να ανακαλύψει και να μεταδώσει-αποδώσει κάποια από τα στοιχεία της μουσικής του συνθέτη και στο μοντέρνο όργανο.

## Επίλογος

Η σύγχρονη ερμηνεία στο κλαρινέτο χαρακτηρίζεται από δεξιοτεχνία με υπερβολές στη ταχύτητα τόσο στα δάχτυλα όσο και την άρθρωση της γλώσσας, στοιχεία που ενσωματώνουν μια «έλλειψη ιστορικού υπόβαθρου» κατά τον C. Lawson<sup>110</sup>. Συνεχίζει λέγοντας πως το κλαρινέτο τύπου Boehm εμφανίστηκε σε μια περίοδο που η μουσική είχε διαφορετικά χαρακτηριστικά και ποιότητες από αυτές του Μπαρόκ. Η παλιά σχέση δασκάλου και μαθητευόμενου εγκαταλείφθηκε και ό,τι είχε να κάνει με την εκφορά –που απαιτεί κατανόηση– είχε πλέον εξαλειφθεί. Μέχρι σήμερα τα ωδεία διδάσκουν τεχνικές ασκήσεις αντί να διδάσκουν τη μουσική ως γλώσσα και τρόπο επικοινωνίας κι έκφρασης. Αυτό είναι και αποτέλεσμα της ιστορική φύσης και διαδρομής του κλαρινέτου σε ότι αφορά το ρεπερτόριο του. Ο ίδιος επίσης αναφέρει πως για τους κλαρινετίστες είναι αρκετά δύσκολο να

---

<sup>109</sup> Clarinet Concerto no.3, ed.P.Weston, Schott edition, 968 και Concerto no.1. ed. H.Becker, Breitkopf & Hartel,1986

<sup>110</sup> Lawson, Historical accuracy versus practical expediency: early instruments in the digital age, 2013, σσ. 27-29

«...καλλιεργήσουν ένα καλοφτιαγμένο στυλ ερμηνείας μπαρόκ ούτως ώστε να διατυπωθεί ένας κλασικός τρόπος έκφρασης, ενώ τον 19<sup>ο</sup> αιώνα δεν υπάρχει σημαντικός όγκος από σονάτες στην περίοδο πριν τον Μπραμς για να διαμορφώσει μια ώριμη ερμηνεία...»<sup>111</sup>. Η παρούσα εργασία που συμπληρώνει το μεταπτυχιακό μου ρεσιτάλ, έρχεται να εξερευνήσει ακριβώς αυτές τις θέσεις και προβληματισμούς που επισημαίνει τόσο γλαφυρά ο C. Lawson. Μέσα από τα έργα του Molter και συγκεκριμένα τα κονσέρτα VI:37 και 38, τα οποία είναι άγνωστα για τους περισσότερους συγχρόνους κλαρινετίστες, αποπειράται η προσέγγιση και απόδοση μιας διαφορετικής από τη σύγχρονη (και πολλές φορές αυθαίρετης) ερμηνείας.

Η μουσική του Μπαρόκ δεν είναι στείρα και αμιγώς τεχνική όπως συνηθίζεται να παίζεται μέσα από τις μεταγραφές έργων για το κλαρινέτο σήμερα. Η μελέτη της πρακτικής της ιστορικής ερμηνείας είναι μια διαδρομή δημιουργικής ερμηνευτικά εξερεύνησης τόσο της μουσικής όσο και της ιστορίας του οργάνου. Μέσω της μελέτης παλαιότερων πρακτικών παραδόσεων, τα ιστορικά όργανα κόκ δεν επιτυγχάνεται ο τρόπος που πραγματικά παιζόταν η μουσική της εποχής. Είναι πρακτικά αδύνατο να αποδοθεί μια τέτοιου είδους μουσική, που χάνεται στους αιώνες, η οποία απευθυνόταν σε ένα κοινό με διαφορετικούς κοινωνικοπολιτιστικούς όρους και ευαισθησίες. Ο Taruskin άλλωστε υποστηρίζει πως: «...η ιστορική ερμηνεία στις μέρες μας δεν είναι πραγματικά ιστορική, παρά ένας λεπτός μανδύας ιστορικισμού ο οποίος ντύνει ένα στυλ ερμηνείας που ανήκει εξ ολοκλήρου στη δική μας εποχή και είναι στην πραγματικότητα το πιο μοντέρνο στυλ που υπάρχει...»<sup>112</sup> Μέσα λοιπόν από τα στοιχεία που αντλούνται από τη μελέτη της ιστορικής ερμηνείας δίνεται στον ερευνητή-μουσικό-ερμηνευτή η δυνατότητα να στοχεύει για μια δημιουργική προσωπική εξέλιξη και καινοτομία.

---

<sup>111</sup> Lawson, *The Early Clarinet A Practical Guide*, 2000, σ. 10

<sup>112</sup> Taruskin R. , 1988, σσ. 137-207



# Μέρος 2<sup>ο</sup>

---

Κριτική Έκδοση

Παρτιτούρες κονσέρτων

**Κονσέρτο BWV VI:37 για κλαρινέτο σε Ρε**  
του J.M. Molter

EDITED BY  
ALEXIS POGREVNOIS

# CONCERTO IN D MAJOR BWV VI.37

JOHANN M. MOLTER (1696-1765)

EDITED  
CLARINET IN D

CLARINET IN D

VIOLIN I

VIOLIN II

VIOLA

VIOLONCELLO

4

ED.  
CL.

D CL.

VLN. I

VLN. II

VLA.

VC.

2

6

ED. CL.

D CL.

VLN. I

VLN. II

VLA.

VC.

Detailed description: This system contains measures 6 and 7 of a musical score. The key signature has two sharps (F# and C#). The woodwinds (ED. CL. and D CL.) are mostly silent, with a red dash indicating a rest. The strings (VLN. I, VLN. II, VLA., and VC.) are active. Violins I and II play a melodic line with slurs and accents. The Viola and Violoncello play a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.



8

ED. CL.

D CL.

VLN. I

VLN. II

VLA.

VC.

Detailed description: This system contains measures 8 and 9 of the musical score. The woodwinds (ED. CL. and D CL.) remain silent. The string parts continue with their respective melodic and rhythmic lines. The Violin I and II parts feature more complex rhythmic patterns and slurs. The Viola and Violoncello parts maintain their accompaniment.

10

ED. CL.  
D. CL.  
VLN. I  
VLN. II  
VLA.  
VC.

tr

tr

Detailed description: This block contains the musical score for measures 10, 11, and 12. The score is for a string quartet and woodwinds. The woodwinds (ED. CL. and D. CL.) are mostly silent, with some rests. The strings (VLN. I, VLN. II, VLA., and VC.) are playing a rhythmic pattern of eighth notes. The first and second violins have trills (tr) in the final measure. The key signature is two sharps (F# and C#).



13

ED. CL.  
D. CL.  
VLN. I  
VLN. II  
VLA.  
VC.

tr

tr

tr

tr

Detailed description: This block contains the musical score for measures 13, 14, and 15. The woodwinds (ED. CL. and D. CL.) are playing a melodic line with trills (tr) in the final measure. The strings (VLN. I, VLN. II, VLA., and VC.) are playing a rhythmic pattern of eighth notes. The key signature is two sharps (F# and C#).

4

16

ED. CL.

D CL.

VLN. I

VLN. II

VLA.

VC.

Detailed description: This system contains measures 16 and 17. The woodwinds (ED. CL. and D CL.) play a melodic line with eighth and sixteenth notes, featuring slurs and accents. The strings (Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc.) provide a rhythmic accompaniment with quarter and eighth notes. The key signature has two sharps (F# and C#).



18

ED. CL.

D CL.

VLN. I

VLN. II

VLA.

VC.

Detailed description: This system contains measures 18 and 19. The woodwinds (ED. CL. and D CL.) play a melodic line with eighth and sixteenth notes, featuring slurs, accents, and a trill (tr) in measure 18. The strings (Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc.) provide a rhythmic accompaniment with quarter and eighth notes. The key signature has two sharps (F# and C#).

20

ED. CL.

D. CL.

VLN. I

VLN. II

VLA.

VC.



22

ED. CL.

D. CL.

VLN. I

VLN. II

VLA.

VC.

6

Musical score for measures 24 and 25. The score includes staves for ED. CL., D CL., VLN. I, VLN. II, VLA., and VC. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 24 features a complex melodic line in the woodwinds with trills (tr) and slurs. The strings play a rhythmic accompaniment. Measure 25 continues the melodic development with trills and slurs in the woodwinds.



Musical score for measures 26, 27, and 28. The score includes staves for ED. CL., D CL., VLN. I, VLN. II, VLA., and VC. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 26 shows a rest for the woodwinds. Measures 27 and 28 feature a complex melodic line in the woodwinds with trills (tr) and slurs. The strings play a rhythmic accompaniment.



29

ED. CL.

D. CL.

VLN. I

VLN. II

VLA.

VC.



31

ED. CL.

D. CL.

VLN. I

VLN. II

VLA.

VC.

8

Musical score for measures 34-35. The score includes parts for ED. CL., D. CL., VLN. I, VLN. II, VLA., and VC. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 34 features a trill (tr) in the ED. CL. part. Measure 35 features a fermata in the VLN. I and VLN. II parts.

==

Musical score for measures 36-37. The score includes parts for ED. CL., D. CL., VLN. I, VLN. II, VLA., and VC. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 36 features a trill (tr) in the ED. CL. part and a triplet (3) in the D. CL. part. Measure 37 features a fermata in the VLN. I and VLN. II parts and a dynamic marking of *p* in the D. CL. part.

38

ED. CL.

D CL.

VLN. I

VLN. II

VLA.

VC.



40

ED. CL.

D CL.

VLN. I

VLN. II

VLA.

VC.

10

42

ED. CL.  
D CL.  
VLN. I  
VLN. II  
VLA.  
VC.

This musical system covers measures 42, 43, and 44. It features six staves: English Clarinet (ED. CL.), D Clarinet (D CL.), Violin I (VLN. I), Violin II (VLN. II), Viola (VLA.), and Violoncello (VC.). The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The woodwinds play a melodic line with trills (tr) and slurs. The strings provide a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.



45

ED. CL.  
D CL.  
VLN. I  
VLN. II  
VLA.  
VC.

This musical system covers measures 45, 46, and 47. It features the same six staves as the previous system. The key signature remains two sharps. The woodwinds continue their melodic line with trills (tr) and slurs, including some notes marked with a flat (b). The strings continue their accompaniment.

48

ED. CL.  
D CL.  
VLN. I  
VLN. II  
VLA.  
VC.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 48 and 49. The top two staves are for woodwinds: English Clarinet (ED. CL.) and D Clarinet (D CL.). Both parts feature a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth notes and slurs. The D Clarinet part has red dots above the notes, likely indicating fingerings. The string section (VLN. I, VLN. II, VLA., VC.) provides a harmonic accompaniment with various rhythmic patterns, including quarter and eighth notes, and rests. The key signature has two sharps (F# and C#).



50

ED. CL.  
D CL.  
VLN. I  
VLN. II  
VLA.  
VC.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 50, 51, and 52. The woodwind parts (ED. CL. and D CL.) continue with their intricate melodic lines, featuring slurs and various note values. The string section (VLN. I, VLN. II, VLA., VC.) continues with their accompaniment, showing some changes in rhythm and dynamics across the measures. The key signature remains two sharps.

12

53

ED. Cl.

D Cl.

VLN. I

VLN. II

VLA.

VC.



56

ED. Cl.

D Cl.

VLN. I

VLN. II

VLA.

VC.

58

ED. Cl.  
D Cl.  
VLN. I  
VLN. II  
VLA.  
VC.



60

ED. Cl.  
D Cl.  
VLN. I  
VLN. II  
VLA.  
VC.



14

Musical score for measures 62-63. The score includes parts for ED. CL., D. CL., VLN. I, VLN. II, VLA., and VC. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 62 shows the woodwinds and strings with various articulations and dynamics. Measure 63 features a trill (tr) in the woodwinds and a more active string part.



Musical score for measures 64-65. The score includes parts for ED. CL., D. CL., VLN. I, VLN. II, VLA., and VC. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 64 shows the woodwinds with rests and the strings with a rhythmic pattern. Measure 65 continues the string part with a trill (tr) in the woodwinds.

66

ED. Cl.  
D Cl.  
VLN. I  
VLN. II  
VLA.  
VC.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 66 and 67. It features six staves: English Horn (ED. Cl.), D Clarinet (D Cl.), Violin I (VLN. I), Violin II (VLN. II), Viola (VLA.), and Violoncello (VC.). The key signature is two sharps (F# and C#). The English Horn and D Clarinet parts are mostly rests. The Violin I and II parts play a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Viola and Violoncello parts play a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.



68

ED. Cl.  
D Cl.  
VLN. I  
VLN. II  
VLA.  
VC.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 68 and 69. It features the same six staves as the previous system. The English Horn and D Clarinet parts are mostly rests. The Violin I and II parts play a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Viola and Violoncello parts play a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.



1

ED. CL.

D. CL.

VLN. I

VLN. II

VLA.

VC.



5

ED. CL.

D. CL.

VLN. I

VLN. II

VLA.

VC.

18

10

ED. CL.

D CL.

VLN. I

VLN. II

VLA.

VC.



16

ED. CL.

D CL.

VLN. I

VLN. II

VLA.

VC.

22 19

ED. CL.  
D. CL.  
VLN. I  
VLN. II  
VLA.  
VC.



27

ED. CL.  
D. CL.  
VLN. I  
VLN. II  
VLA.  
VC.

20

Musical score for measures 32-35. The score includes parts for E♭ Clarinet (ED. CL.), D Clarinet (D CL.), Violin I (VLN. I), Violin II (VLN. II), Viola (VLA.), and Violoncello (VC.).

- ED. CL.:** Measures 32-35. Measure 32 starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The melody includes a trill (tr) in measure 34 and a triplet (3) in measure 35.
- D CL.:** Measures 32-35. The part features a series of eighth notes with red accents, primarily in measures 32-34.
- VLN. I:** Measures 32-35. The part is mostly silent, with a few notes in measure 35.
- VLN. II:** Measures 32-35. The part is mostly silent, with a rhythmic pattern of eighth notes in measure 35.
- VLA.:** Measures 32-35. The part is mostly silent, with a rhythmic pattern of eighth notes in measure 35.
- VC.:** Measures 32-35. The part features a steady eighth-note accompaniment throughout.



Musical score for measures 36-39. The score includes parts for E♭ Clarinet (ED. CL.), D Clarinet (D CL.), Violin I (VLN. I), Violin II (VLN. II), Viola (VLA.), and Violoncello (VC.).

- ED. CL.:** Measures 36-39. The part is mostly silent, with a melodic phrase in measure 39 that includes a flat (b) in the key signature.
- D CL.:** Measures 36-39. The part is mostly silent, with a melodic phrase in measure 39 that includes a flat (b) in the key signature.
- VLN. I:** Measures 36-39. The part features a melodic line in measures 36-37, followed by rests in measures 38-39.
- VLN. II:** Measures 36-39. The part features a rhythmic pattern of eighth notes in measures 36-37, followed by rests in measures 38-39.
- VLA.:** Measures 36-39. The part features a rhythmic pattern of eighth notes in measures 36-37, followed by rests in measures 38-39.
- VC.:** Measures 36-39. The part features a steady eighth-note accompaniment throughout.



41 21

ED. CL.

D CL.

VLN. I

VLN. II

VLA.

VC.



45

ED. CL.

D CL.

VLN. I

VLN. II

VLA.

VC.

22

49

ED. CL.

D CL.

VLN. I

VLN. II

VLA.

VC.



53

ED. CL.

D CL.

VLN. I

VLN. II

VLA.

VC.

58 23

ED. CL.

D. CL.

VLN. I

VLN. II

VLA.

VC.



62

ED. CL.

D. CL.

VLN. I

VLN. II

VLA.

VC.

24

66

ED. CL.

D CL.

VLN. I

VLN. II

VLA.

VC.



70

ED. CL.

D CL.

VLN. I

VLN. II

VLA.

VC.

75

ED. CL.  
D CL.  
VLN. I  
VLN. II  
VLA.  
VC.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 75, 76, and 77. The woodwinds (ED. CL. and D CL.) are mostly silent, with some red dashes indicating breath marks. The strings (VLN. I, VLN. II, VLA., and VC.) are active, with the violins playing sustained notes and the violas and cellos playing rhythmic patterns. The key signature has two sharps (F# and C#).



78

ED. CL.  
D CL.  
VLN. I  
VLN. II  
VLA.  
VC.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 78, 79, 80, and 81. The woodwinds (ED. CL. and D CL.) have some notes in measure 78 but are silent thereafter. The strings (VLN. I, VLN. II, VLA., and VC.) play more active parts, with the violins and violas showing more melodic movement. The key signature remains two sharps.

1

ED. CL.

D CL.

VLN. I

VLN. II

VLA.

VC.



8

ED. CL.

D CL.

VLN. I

VLN. II

VLA.

VC.

16

ED. Cl.  
D Cl.  
VLN. I  
VLN. II  
VLA.  
VC.



ED. Cl.  
D Cl.  
VLN. I  
VLN. II  
VLA.  
VC.



28

29

ED. CL.

D. CL.

VLN. I

VLN. II

VLA.

VC.

==

ED. CL.

D. CL.

VLN. I

VLN. II

VLA.

VC.

43

ED. CL.  
D CL.  
VLN. I  
VLN. II  
VLA.  
VC.

This musical score block covers measures 43 through 48. It features six staves: English Clarinet (ED. CL.), D Clarinet (D CL.), Violin I (VLN. I), Violin II (VLN. II), Viola (VLA.), and Violoncello (VC.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The ED. CL. and D CL. parts include trills (tr) and accents. The VLN. I and VLN. II parts have a melodic line with some rests. The VLA. and VC. parts provide a harmonic foundation with steady eighth-note patterns.



ED. CL.  
D CL.  
VLN. I  
VLN. II  
VLA.  
VC.

This musical score block covers measures 49 through 54. It features the same six staves as the previous block. The ED. CL. and D CL. parts continue with their melodic lines, including trills (tr) and accents. The VLN. I and VLN. II parts play a steady eighth-note accompaniment. The VLA. and VC. parts also play a steady eighth-note accompaniment. The overall texture is consistent with the previous block.



# **Κονσέρτο BWV VI:38 για κλαρινέτο σε Ρε**

του J.M. Molter

# CONCERTO IN D MAJOR MWV VI:38

EDITED BY  
ALEXIOS POGREVNOIS

JOHANN M. MOLTER (1696-1765)

ED. CLARINET IN D

CLARINET IN D

VIOLIN I

VIOLIN II

VIOLA

VIOLONCELLO

The score for the first system shows the beginning of the piece. The woodwinds (ED. CLARINET IN D and CLARINET IN D) are silent. The strings (VIOLIN I, VIOLIN II, VIOLA, and VIOLONCELLO) play a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin I part features a trill (tr) in the second measure.

ED, CL.

D CL.

VLN. I

VLN. II

VLA.

VC.

The score for the second system continues the piece. The woodwinds (ED. CL. and D CL.) are silent. The strings (VLN. I, VLN. II, VLA., and VC.) play a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin I and Violin II parts feature trills (tr) in the second and third measures.

© ALEXIOS POGREVNOIS 2021-2022 (ALEXIS.POGRE@gmail.com)

2

7

ED, Cl.

D Cl.

VLN. I

VLN. II

VLA.

VC.



10

ED, Cl.

D Cl.

VLN. I

VLN. II

VLA.

VC.

13

ED, Cl.  
D Cl.  
VLN. I  
VLN. II  
VLA.  
VC.

PIANO

Detailed description: This block contains the musical score for measures 13, 14, and 15. The score is for a string quartet and two clarinets. The top two staves are for the Clarinet in E-flat (ED, Cl.) and the Clarinet in D (D Cl.), both of which are silent in these measures. The Violin I (VLN. I) and Violin II (VLN. II) staves show melodic lines with slurs and accents. The Viola (VLA.) and Violoncello (VC.) staves provide harmonic support with rhythmic patterns. A 'PIANO' dynamic marking is present in measure 15.



16

ED, Cl.  
D Cl.  
VLN. I  
VLN. II  
VLA.  
VC.

tr

Detailed description: This block contains the musical score for measures 16, 17, and 18. Similar to the previous block, the Clarinet parts are silent. The Violin I part features a trill (tr) in measure 16. The Violin II part has a melodic line with slurs. The Viola and Violoncello parts continue with their respective rhythmic and harmonic patterns.

4

18

ED, Cl.

D Cl.

VLN. I

VLN. II

VLA.

VC.

*tr*

*FORTE*

3

*tr*

3



21

ED, Cl.

D Cl.

VLN. I

VLN. II

VLA.

VC.

3 *tr*

3 *tr*



24

ED, Cl.

D Cl.

VLN. I

VLN. II

VLA.

VC.



27

ED, Cl.

D Cl.

VLN. I

VLN. II

VLA.

VC.

6

29

ED, Cl.  
D Cl.  
VLN. I  
VLN. II  
VLA.  
VC.

Detailed description: This system contains measures 29 and 30. The woodwinds (ED, Cl. and D Cl.) play a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The strings (VLN. I, VLN. II, VLA., and VC.) provide a harmonic accompaniment with various rhythmic patterns. The key signature has two sharps (F# and C#).



31

ED, Cl.  
D Cl.  
VLN. I  
VLN. II  
VLA.  
VC.

Detailed description: This system contains measures 31 and 32. The woodwinds (ED, Cl. and D Cl.) continue their melodic line. The strings (VLN. I, VLN. II, VLA., and VC.) play a more rhythmic accompaniment. The key signature remains two sharps (F# and C#).

32

ED, Cl.

D Cl.

VLN. I

VLN. II

VLA.

VC.



33

ED, Cl.

D Cl.

VLN. I

VLN. II

VLA.

VC.

8

35

ED. Cl.

D. Cl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.



38

ED. Cl.

D. Cl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

41

ED, Cl.

D Cl.

VLN. I

VLN. II

VLA.

VC.

*PIANO*



44

ED, Cl.

D Cl.

VLN. I

VLN. II

VLA.

VC.

*FORTE*

10

47

ED, Cl.

D Cl.

VLN. I

VLN. II

VLA.

VC.



50

ED, Cl.

D Cl.

VLN. I

VLN. II

VLA.

VC.

52

ED, Cl.   
 D Cl.   
 VLN. I   
 VLN. II   
 VLA.   
 VC.

Detailed description: This system contains measures 52 and 53. The woodwind section (ED, Cl. and D Cl.) features a complex melodic line with many sixteenth notes and trills. The strings (VLN. I, VLN. II, VLA., and VC.) provide a harmonic accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 7/8. Measure 52 shows the woodwinds starting with a trill, followed by a series of sixteenth notes. Measure 53 continues this pattern with more trills and sixteenth notes.



54

ED, Cl.   
 D Cl.   
 VLN. I   
 VLN. II   
 VLA.   
 VC.

Detailed description: This system contains measures 54 and 55. The woodwind section continues with intricate melodic patterns, including trills and sixteenth notes. The string section maintains a steady accompaniment. The key signature and time signature remain the same as in the previous system. Measure 54 shows the woodwinds with a trill, followed by a series of sixteenth notes. Measure 55 continues this pattern with more trills and sixteenth notes.

12

56

ED, Cl.

D Cl.

VLN. I

VLN. II

VLA.

VC.



58

ED, Cl.

D Cl.

VLN. I

VLN. II

VLA.

VC.



60

ED, Cl.  
D Cl.  
VLN. I  
VLN. II  
VLA.  
VC.

Detailed description: This system contains measures 60 and 61. The woodwinds (ED, Cl. and D Cl.) are mostly silent, with a few notes in measure 61. The strings (VLN. I, VLN. II, VLA., and VC.) play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The key signature has two sharps (F# and C#).



62

ED, Cl.  
D Cl.  
VLN. I  
VLN. II  
VLA.  
VC.

*FORTE*  
*tr*  
3

Detailed description: This system contains measures 62, 63, and 64. The woodwinds (ED, Cl. and D Cl.) have a melodic line starting in measure 64. The strings continue with their rhythmic pattern. The VLN. I and VLN. II parts include a *tr* (trill) and a triplet of eighth notes in measure 63. The key signature has two sharps (F# and C#).

14

65

ED, Cl.

D Cl.

VLN. I

VLN. II

VLA.

VC.



68

ED, Cl.

D Cl.

VLN. I

VLN. II

VLA.

VC.

70

ED, Cl.   
 D Cl.   
 VLN. I   
 VLN. II   
 VLA.   
 VC.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 70 and 71. It features six staves: English Horn/Clarinet (ED, Cl.), D Clarinet (D Cl.), Violin I (VLN. I), Violin II (VLN. II), Viola (VLA.), and Violoncello (VC.). The key signature is two sharps (F# and C#). The ED, Cl. part has a complex melodic line with many slurs and accents. The D Cl. part has a rhythmic accompaniment with red dots above the notes. The string parts (VLN. I, VLN. II, VLA., VC.) provide a steady accompaniment with various rhythmic patterns.



72

ED, Cl.   
 D Cl.   
 VLN. I   
 VLN. II   
 VLA.   
 VC.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 72, 73, and 74. It features the same six staves as the previous system. The key signature remains two sharps. The ED, Cl. part includes trills (tr) in measures 72 and 73. The D Cl. part also includes trills (tr) in measures 72 and 73. The string parts continue their accompaniment, with some changes in rhythm and dynamics across the measures.

16

75

ED, Cl.

D Cl.

VLN. I

VLN. II

VLA.

VC.



77

ED, Cl.

D Cl.

VLN. I

VLN. II

VLA.

VC.

79

ED, Cl.

D Cl.

VLN. I

VLN. II

VLA.

VC.



82

ED, Cl.

D Cl.

VLN. I

VLN. II

VLA.

VC.

18

85

ED, Cl.  
D Cl.  
VLN. I  
VLN. II  
VLA.  
VC.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 85 and 86. The top two staves are for E-flat Clarinet (ED, Cl.) and D Clarinet (D Cl.), both of which are silent in these measures. The Violin I (VLN. I) staff begins with a quarter rest in measure 85, followed by a sixteenth-note triplet in measure 86. The Violin II (VLN. II) staff plays a steady eighth-note pattern throughout. The Viola (VLA.) staff plays a quarter-note pattern. The Violoncello (VC.) staff has a quarter rest in measure 85 and enters in measure 86 with a quarter-note pattern.



87

ED, Cl.  
D Cl.  
VLN. I  
VLN. II  
VLA.  
VC.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 87 and 88. The top two staves (ED, Cl. and D Cl.) are silent. In measure 87, the Violin I (VLN. I) staff has a quarter rest, while the Violin II (VLN. II) staff plays eighth notes. A trill (tr) is marked above the first note of the Violin I staff in measure 87. In measure 88, both Violin I and Violin II staves play sixteenth-note patterns. The Viola (VLA.) and Violoncello (VC.) staves continue with their respective rhythmic patterns from the previous measures.

89 19

ED. CL.   
 D. CL.   
 VLN. I   
 VLN. II   
 VLA.   
 VC.

The musical score consists of six staves. The top two staves are for E♭ Clarinet (ED. CL.) and D Clarinet (D. CL.), both in treble clef. The next two staves are for Violin I (VLN. I) and Violin II (VLN. II), also in treble clef. The fifth staff is for Viola (VLA.) in alto clef, and the bottom staff is for Violoncello (VC.) in bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). Measure 89 shows a rest for the clarinets and the start of a melodic line for the strings. Measure 90 features a complex melodic line for the clarinets with trills and triplets, and a rhythmic accompaniment for the strings. Measure 91 concludes the passage with a final chord for all instruments.

1

ED, CL. *c*

D CL. *c*

VLN. I *PIANO*

VLN. II

VLA.

VC.

Detailed description: This musical score block covers measures 1 through 3. It features five staves: English Horn/Clarinet (ED, CL.), D Clarinet (D CL.), Violin I (VLN. I), Violin II (VLN. II), Viola (VLA.), and Violoncello (VC.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The woodwinds (ED, CL. and D CL.) are silent, indicated by whole rests. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin I part is marked *PIANO* and features a melodic line with slurs and accents. The Violin II, Viola, and Cello parts provide harmonic support with similar rhythmic patterns.



3

ED, CL.

D CL.

VLN. I *PIANO*

VLN. II

VLA.

VC.

Detailed description: This musical score block covers measures 4 through 6. It features the same five staves as the previous block. The woodwinds remain silent. The string parts continue with their rhythmic patterns. The Violin I part is marked *PIANO* and continues its melodic line with slurs and accents. The Violin II, Viola, and Cello parts continue their harmonic support.



6 21

ED, Cl.  
D Cl.  
VLN. I  
VLN. II  
VLA.  
VC.



8

ED, Cl.  
D Cl.  
VLN. I  
VLN. II  
VLA.  
VC.

10

ED. Cl.

D Cl.

VLN. I

VLN. II

VLA.

VC.



13

ED. Cl.

D Cl.

VLN. I

VLN. II

VLA.

VC.

15

ED, Cl.   
 D Cl.   
 VLN. I   
 VLN. II   
 VLA.   
 VC.

Detailed description: This system contains measures 15 and 16. The E♭ Clarinet and D Clarinet parts feature complex melodic lines with many slurs and trills. The strings (Violins I and II, Viola, and Cello) provide a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).



17

ED, Cl.   
 D Cl.   
 VLN. I   
 VLN. II   
 VLA.   
 VC.

Detailed description: This system contains measures 17, 18, and 19. The woodwinds continue with intricate passages, including trills and slurs. The string parts show more rhythmic activity, with some sixteenth-note patterns. The key signature remains three sharps.

24

20

ED, Cl.

D Cl.

VLN. I

VLN. II

VLA.

VC.



22

ED, Cl.

D Cl.

VLN. I

VLN. II

VLA.

VC.

24 25

ED, Cl.   
 D Cl.   
 VLN. I   
 VLN. II   
 VLA.   
 VC.

Detailed description: This system contains measures 24 and 25. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The woodwinds (ED Cl. and D Cl.) have rests in measure 24 and enter in measure 25 with eighth-note patterns. The strings (VLN. I, VLN. II, VLA., VC.) play a rhythmic accompaniment of eighth notes. Trills (tr) are marked above the final notes of the violin parts in measure 25.



26

ED, Cl.   
 D Cl.   
 VLN. I   
 VLN. II   
 VLA.   
 VC.

Detailed description: This system contains measures 26, 27, and 28. The woodwinds (ED Cl. and D Cl.) play a complex eighth-note melody with trills (tr) and slurs. The strings (VLN. I, VLN. II, VLA., VC.) continue with their accompaniment. The violin parts have rests in measures 26-28.

26

29

ED, Cl.

D Cl.

VLN. I

VLN. II

VLA.

VC.



32

ED, Cl.

D Cl.

VLN. I

VLN. II

VLA.

VC.

35

ED, Cl.  
D Cl.  
VLN. I  
VLN. II  
VLA.  
VC.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 35 and 36. The top two staves are for the E-flat Clarinet (ED, Cl.) and D Clarinet (D Cl.), both in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The ED, Cl. part features a melodic line with eighth-note runs and slurs. The D Cl. part provides a rhythmic accompaniment with red accents on the notes. The string section consists of Violin I (VLN. I), Violin II (VLN. II), Viola (VLA.), and Violoncello (VC.), all in treble clef with a key signature of one sharp. The VLN. I and VLA. parts have a few notes in measure 35, while VLN. II and VC. are mostly silent. A double bar line separates measures 35 and 36.



37

ED, Cl.  
D Cl.  
VLN. I  
VLN. II  
VLA.  
VC.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 37 and 38. The top two staves are for the E-flat Clarinet (ED, Cl.) and D Clarinet (D Cl.). The ED, Cl. part has a complex melodic line with many slurs and trills (tr). The D Cl. part continues with a rhythmic accompaniment, also featuring trills (tr) in measure 38. The string section (VLN. I, VLN. II, VLA., VC.) remains mostly silent, with a few notes in measure 37 and 38. A double bar line separates measures 37 and 38.

28

39

ED, Cl.

D Cl.

VLN. I

VLN. II

VLA.

VC.

PIANO



41

ED, Cl.

D Cl.

VLN. I

VLN. II

VLA.

VC.

PIANO

FORTE



43

ED, Cl.  
D Cl.  
VLN. I  
VLN. II  
VLA.  
VC.

Detailed description: This system contains measures 43 and 44. The woodwinds (ED, Cl. and D Cl.) are mostly silent in measure 43. In measure 44, they play a melodic line with a trill (tr) on the second measure. The strings (VLN. I, VLN. II, VLA., VC.) play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).



44

ED, Cl.  
D Cl.  
VLN. I  
VLN. II  
VLA.  
VC.

Detailed description: This system contains measures 44 and 45. The woodwinds continue their melodic line with trills (tr) in measure 44. In measure 45, the woodwinds play a more complex rhythmic pattern. The strings continue with their eighth-note accompaniment. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

1

ED. CL.

D CL.

VLN. I

VLN. II

VLA.

VC.



8

D CL.

D CL.

VLN. I

VLN. II

VLA.

VC.

14 31

D Cl. D Cl. VLN. I VLN. II VLA. VC.

This musical score covers measures 14 to 31. It features five staves: D Clarinet (D Cl.), Violin I (VLN. I), Violin II (VLN. II), Viola (VLA.), and Violoncello (VC.). The key signature is two sharps (F# and C#). The D Clarinet part is highly active, with many sixteenth-note runs and trills. The Violin I and II parts have trills in measures 15 and 16. The Viola and Violoncello parts provide a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes.



20

D Cl. D Cl. VLN. I VLN. II VLA. VC.

This musical score covers measures 20 to 29. It features the same five staves as the first system. The D Clarinet part has rests in measures 20-24 and then plays a short phrase in measures 25-29. The Violin I part has trills in measures 20, 22, and 24. The Viola and Violoncello parts continue their accompaniment. The score ends with a double bar line and repeat dots in measure 29.

32

27

D Cl.  
D Cl.  
VLN. I  
VLN. II  
VLA.  
Vc.



34

D Cl.  
D Cl.  
VLN. I  
VLN. II  
VLA.  
Vc.

Musical score for measures 1-8. The score includes parts for D. Clarinet (D Cl.), Violin I (VLN. I), Violin II (VLN. II), Viola (VLA.), and Violoncello (VC.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The D. Clarinet part features a trill (tr) in measure 4 and a second ending bracket in measure 8. The Violin I and II parts have trills (tr) and triplets (3) in measures 1 and 2. The Viola and Violoncello parts provide a steady accompaniment.



Musical score for measures 9-14. The score includes parts for D. Clarinet (D Cl.), Violin I (VLN. I), Violin II (VLN. II), Viola (VLA.), and Violoncello (VC.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The D. Clarinet part features a trill (tr) in measure 10 and a trill (tr) in measure 14. The Violin I and II parts have trills (tr) in measures 10 and 14. The Viola and Violoncello parts provide a steady accompaniment. A wavy line above the D. Clarinet part in measures 10-12 is labeled "flattement".

34

57

D Cl.

D Cl.

VLN. I

VLN. II

VLA.

VC.

tr

tr











1.

























## Κριτικοί σχολιασμοί

Κονσέρτο BWV VI:37		
Μέρος	Μέτρο	Σχόλιο
1ο	14	σύζευξη στα
1ο	16	σύζευξη στα  και τρίηχα
1ο	17	σύζευξη στα  του πρώτου χρόνου, αποτζιατούρα στο σολ του τρίτου χρόνου παιγμένη πάνω στον χρόνο διότι βρίσκεται σε ισχυρό σημείο του μέτρου. Σύζευξη ανά δύο στα 3ηχα  για διαφοροποίηση με το προηγούμενο μέτρο
1ο	18	σύζευξη στα εξάηχα  (δυο πρώτα μαζί το τελευταίο χωριστά) του πρώτου και δεύτερου χρόνου, τρίλια στον τρίτο χρόνο, σύζευξη στα τελευταία τρία  του τελευταίου χρόνου για να οδηγήσουν στο επόμενο μέτρο
1ο	20	μορντάντ (mordent) προς τα κάτω στο  του πρώτου χρόνου, διάνθιση με 3ηχα στον τρίτο και τέταρτο χρόνο
1ο	21	σύζευξη στα 3ηχα  (τα δυο πρώτα μαζί το τελευταίο αρθρωμένο)
1ο	22	σύζευξη ανά δύο στα τρίηχα  του δεύτερου χρόνου
1ο	23	σύζευξη στα εξάηχα του τρίτου και τέταρτου χρόνου
1ο	25	σύζευξη μόνο στις νότες <i>σολ-φα#</i> στο εξάηχο του πρώτου χρόνου και αντίστοιχα της <i>μι-ρε</i> στον δεύτερο για διαφοροποίηση με το μέτρο 23, προσθήκη τριήχου  ως προετοιμασία της τρίλιας του τέταρτου χρόνου
1ο	34	τρίλια το δεύτερο χρόνο, αποτζιατούρα από κάτω στον τρίτο χρόνο
1ο	35	Μορντάντ προς τα πάνω στη σολ του τρίτου χρόνου
1ο	36	Μορντάντ προς τα κάτω στο ντο του πρώτου χρόνου, σύζευξη των , αποτζιατούρα και τρίλια στο ντο του δεύτερου χρόνου, στη συνέχεια διάνθιση με τρίηχα και αποτζιατούρα από κάτω στο ντο
1ο	37	σύζευξη στα τρίηχα, τρίλια στον τρίτο χρόνο
1ο	38	ομοίως σε δυναμική <i>piano</i>
1ο	44	σύζευξη στα  του πρώτου και δεύτερου χρόνου
1ο	45	ομοίως, σύζευξη και στα  του τρίτου χρόνου
1ο	48	σύζευξη στα πρώτα δυο  των εξαήχων του πρώτου και δεύτερου χρόνου, σύζευξη τριών τελευταίων
1ο	49	σύζευξη στις κατιούσες κινήσεις  των εξαήχων του πρώτου και δεύτερου χρόνου
1ο	52	σύζευξη ανά εξάηχο, σύζευξη των τριών τελευταίων
1ο	53	σύζευξη ανά εξάηχο
1ο	55	τρίλια στο <i>φα</i> του τελευταίου χρόνου
1ο	56	σύζευξη των τριήχων



1ο	57	τρίλια στο μι του πρώτου χρόνου, σύζευξη όπως τη φιγούρα του προηγούμενου μέτρου
1ο	58	διάνθιση με ♪ στο πρώτο ♪ του πρώτου χρόνου, συζεύξεις στα εξάχη ♪ (τα δυο μαζί το τελευταίο αρθρωμένο) του τρίτου και τέταρτου χρόνου
1ο	59	σύζευξη δεμένα ανά δύο στα εξάχη ♪ του δεύτερου και τέταρτου χρόνου
1ο	60	διάνθιση με τρίηχο στο δεύτερο χρόνο, σύζευξη των ♪ της κατιούσας κίνησης στο τρίτο και τέταρτο χρόνο
1ο	61	τρίλια στο δεύτερο χρόνο, μορντάντ προς τα πάνω στη σολ του τέταρτου χρόνου για εμπλουτισμό της κατιούσας κίνησης
1ο	62	συζεύξεις από το ντο του πρώτου χρόνου στα ♪ δεμένα ανά δύο, διάνθιση με ♪ στον τρίτο χρόνο για προετοιμασία της τρίλιας του τέταρτου χρόνου με προίχηση της κατάληξης
1ο	70	σύζευξη των ♪ όπως γινόταν και στα προηγούμενα μέτρα
1ο	71	σύζευξη τριήχων ♪ (τα δυο πρώτα μαζί το τελευταίο αρθρωμένο)
2ο	16-17	messa di voce όπως περιγράφεται στο πρώτο μέρος της εργασίας σελ 51
2ο	17-18	σταδιακά μετατρέπεται σε βιμπράτο με τα δάχτυλα
2ο	20-21	το βιμπράτο δίνει τη θέση του στη τρίλια, όπως το περιγράφει ο Quantz σελ.51 της παρούσας εργασίας
2ο	21	διάνθιση του τρίτου χρόνου με ♪ και ♪
2ο	22	σύζευξη ♪ τελευταίου χρόνου
2ο	24	μορντάντ προς τα κάτω στο ντο του πρώτου χρόνου, διάνθιση με ♪ στον τρίτο χρόνο
2ο	25	σύζευξη και άρθρωση των ♪ του πρώτου χρόνου, διπλή αποτζιατούρα στην τελευταία κίνηση του τρίτου χρόνου για να ενώσει το διάστημα σολ-ντο
2ο	26	ομοίως
2ο	27	συζεύξεις ανά δύο και διάνθιση με τρίηχο στον τρίτο χρόνο
2ο	28	τρίλια στο πρώτο χρόνο λόγω κατάληξης, σημάδι για νέα φράση από τον τρίτο χρόνο του μέτρου
2ο	29-30	messa di voce και βιμπράτο
2ο	33	διάνθιση με κατιούσα κίνηση ♪, αποτζιατούρα και τρίλια στο φα του δεύτερου προς τρίτου χρόνου
2ο	34	διάνθιση με 3ηχο ♪ στο πρώτο χρόνο, μοτιβική φιγούρα για να προετοιμάσει την τρίλια στο ρε του τρίτου χρόνου
2ο	42	διάνθιση όπως και το μέτρο 58 του πρώτου μέρους
2ο	43	σύζευξη στα ♪ του τρίτου χρόνου
2ο	44	αποτζιατούρα και μορντάντ προς τα πάνω στο πρώτο χρόνο, διάνθιση με τρίηχο
2ο	45	διάνθιση με ♪ στη τελευταία κίνηση του τρίτου χρόνου για να προετοιμάσει το επόμενο μέτρο



2ο	46	όπως το μέτρο 25 σύζευξη με άρθρωση, σημάδι αναπνοής (v) για νέα φράση
2ο	47	σύζευξη στα  της τελευταίας κίνησης του δεύτερου χρόνου και σύζευξη του τριήχου (δυο πρώτα μαζί το τελευταίο χωριστά)
2ο	48	διάνθιση με τριήχα για τα  του τρίτου χρόνου
2ο	49	διάνθιση με  στη πρώτη κίνηση του πρώτου χρόνου, ομοίως με το μ.47 δεύτερος και τρίτος χρόνος
2ο	51	τρίλια στον τρίτο χρόνο (σι ύφεση) για να δώσει κίνηση στη μελωδική γραμμή
2ο	53	ομοίως (στο ντο)
2ο	54	ομοίως και ως παραλλαγή των προηγούμενων μέτρων προστίθεται μορντάντ προς τα κάτω στο μι του δεύτερου χρόνου
2ο	58	σημάδι νέας φράσης και διάνθιση αμέσως μετά του τελευταίου ογδού του τρίτου χρόνου με κατιούσα κίνηση 
2ο	59	σύζευξη στα 
2ο	60	ομοίως
2ο	61	ομοίως, τρίλια και διάνθιση (με γραμμένο groupetto) ως παραλλαγή των προηγούμενων μέτρων με το ίδιο μοτίβο
2ο	63	καθυστέρηση της δεύτερης κίνησης του πρώτου χρόνου ως παραλλαγή με γραμμένη προετοιμασία της τρίλιας για τον δεύτερο χρόνο
2ο	65	σύζευξη των τριήχων 
2ο	66	ομοίως για να προσδώσει κίνηση
2ο	67	ομοίως αλλά με διάνθιση  στη τελευταία κίνηση του πρώτου χρόνου
2ο	68	καθυστέρηση της δεύτερης κίνησης του πρώτου χρόνου ως προετοιμασία για την τρίλια του δεύτερου χρόνου
3ο		κάθε πεντάγραμμο ossia αναφέρεται στην επανάληψη του μέρους
3ο	1	ossia με μορντάντ προς τα κάτω στην δεύτερη κίνηση του δεύτερου χρόνου
3ο	2	ομοίως
3ο	4	τρίλια στο πρώτο χρόνο
3ο	11	ομοίως
3ο	18	διάνθιση με  στον τρίτο χρόνο
3ο	19	ομοίως
3ο	20	τρίλια στον δεύτερο χρόνο με τη καταληκτική της φράση
3ο	24	σύζευξη στο 3ηχο (δυο πρώτα μαζί το τελευταίο αρθρωμένο)
3ο	25	διαζευκτική διάνθιση στους τελευταίους χρόνους για την επανάληψη του μέρους, στο πεντάγραμμο ossia κατάληξη όπως το πρωτότυπο
3ο	29	τρίλια στο πρώτο χρόνο
3ο	34	μορντάντ προς τα πάνω
3ο	36	σύζευξη ανά δύο στα 
3ο	38	ομοίως, στο πεντάγραμμο ossia διάνθιση με 3ηχο 
3ο	39	αποτζιατούρα στο ρε#

3ο	43	σύζευξη ανά δύο στα  , στο πεντάγραμμο της ossia σύζευξημόνων πρώτων δύο  τα υπόλοιπα αρθρωμένα
3ο	48	σύζευξη στα 
3ο	49	τρίλια στο πρώτο χρόνο
3ο	52	διάνθιση με  στον δεύτερο χρόνο
3ο	54	προσθήκη προήχησης στην κατάληξη της τρίλιας
3ο	58	σύζευξη των πρώτων  του τριήχου του πρώτου χρόνου
<b>Κονσέρτο BWV VI:38</b>		
1ο	24	σύζευξη στα 
1ο	25	διάνθιση κατιούσας μορφής με τριήχα  στο δεύτερο χρόνο
1ο	26	τρίλια στο μι του τρίτου χρόνου
1ο	29	σύζευξη στα 3ηχα  του τελευταίου χρόνου (δυο πρώτα δεμένα μαζί το τελευταίο αρθρωμένο)
1ο	31	διάνθιση στον τρίτο χρόνο
1ο	32	στην κάθε ομάδα  η άρθρωση στο πρώτο και τα υπόλοιπα τρία δεμένα
1ο	35	τα εξάηχα δεμένα ανά τρία
1ο	50	διάνθιση με τριήχα  στο τρίτο χρόνο
1ο	51	διπλή αποτζιατούρα στο ντο,  δεμένα ανά δυο και αποτζιατούρα από κάτω στο σολ
1ο	52	σύζευξη στα τριήχα  του τελευταίου χρόνου (δυο πρώτα δεμένα μαζί το τελευταίο αρθρωμένο), τα  δεμένα μεταξύ τους
1ο	55	μορντάντ προς τα κάτω στο μι, δεμένα τα 
1ο	56	σύζευξη στα τριήχα  (δυο πρώτα δεμένα μαζί το τελευταίο αρθρωμένο),  δεμένα μεταξύ τους
1ο	57	ομοίως
1ο	58	ομοίως για τον πρώτο χρόνο, σύζευξη των νοτών της ανιούσας κίνησης των τριήχων  του δεύτερου χρόνου, διάνθιση με  του τέταρτου χρόνου
1ο	59	αποτζιατούρα στην γραμμένη καθυστέρηση του ρε# μεγαλύτερη έμφαση και να οδηγήσει στη γραμμή της βιόλας
1ο	65	μεταφορά της άρθρωσης στο μοτίβο του πρώτου χρόνου όπως και το μ.23
1ο	70	Διάνθιση με κίνηση  στον πρώτο και δεύτερο χρόνο
1ο	71	διάνθιση με  στον πρώτο χρόνο, μορντάντ προς τα πάνω στο μι του τρίτου χρόνου
1ο	72	σύζευξη των τριών τελευταίων  του πρώτου χρόνου, σύζευξη των  του δεύτερου χρόνου
1ο	73	σύζευξη  δεμένα ανά δύο, ομοίως τα 
1ο	74	τρίλια στο μι του πρώτου χρόνου

1ο	75-76	σύζευξη των εξαήχων  της κάθε φιγούρας με αρθρωμένη πάντοτε τη πρώτη νότα
1ο	77	τρίλιες στη πρώτη νότα και σύζευξη των δυο επόμενων νοτών στις φιγούρες του τρίτου και τέταρτου χρόνου
1ο	78	διάνθιση στον τρίτο και τέταρτο χρόνο
1ο	79	μικρή διάνθιση στο πρώτο χρόνο για να προετοιμάσει τη τρίλια του δευτέρου χρόνου
1ο	90	σύζευξη στα  του δευτέρου χρόνου δεμένα ανά δυο, σύζευξη των  του τρίτου χρόνου
2ο	11	σύζευξη  του δευτέρου χρόνου, τρίλια στον τρίτο χρόνο
2ο	12	σύζευξη των δυο πρώτων νοτών των  του πρώτου χρόνου, τρίλια ομοίως στον τρίτο χρόνο
2ο	13	σύζευξη δυο πρώτων  , διάνθιση με τρίηχο  στο τέλος του δευτέρου χρόνου ως προετοιμασία της τρίλιας στο ντο του τρίτου χρόνο
2ο	14	σύζευξη του ντο# και ρε στον πρώτο χρόνο
2ο	15	ομοίως, διάνθιση του δευτέρου χρόνου με κατιούσα κίνηση  που οδηγούν στη νέα μοτιβική φιγούρα του τρίτου χρόνου, σύζευξη στα  του τελευταίου χρόνου
2ο	16	σύζευξη στα  του πρώτου χρόνου, μορντάντ προς τα πάνω στο λα του τρίτου χρόνου, γραμμένη μορφή καταληκτικής τρίλιας στον τελευταίο χρόνο όπως περιγράφεται από Quantz και Bach σελ 45
2ο	17	ομοίως χωρίς μορντάντ
2ο	18	η κατιούσα κίνηση του δευτέρου χρόνου θα πρέπει να ομοιάζει με αυτή των βιολιών του μ.9 (βλ. για τις tirades σελ.52 ), διάνθιση στον τρίτο χρόνο για προετοιμασία της τρίλιας του επόμενου χρόνου
2ο	25	σύζευξη του ρε-μι του τρίτου χρόνου
2ο	26	σύζευξη των  του τελευταίου χρόνου δεμένα ανά δυο
2ο	27	μορντάντ προς τα κάτω στον τρίτο χρόνο
2ο	28	σύζευξη των  του πρώτου χρόνου
2ο	29	διάνθιση με τρίηχο  στον τρίτο χρόνο
2ο	31	σύζευξη των δυο τελευταίων  του δεύτερου χρόνου, αποτζιατούρα πάνω στο χρόνο του τρίτου χρόνου και σύζευξη των  μεταξύ τους, ομοίως και για τα αντίστοιχα του τελευταίου χρόνου
2ο	32	μορντάντ προς τα κάτω στον δεύτερο χρόνο, διάνθιση με αποτζιατούρα πριν το χρόνο ως προήχηση και μορντάντ στο φα
2ο	33	διάνθιση με τρίηχο  στο πρώτο χρόνο
2ο	36	σύζευξη στα τρίηχα  δυο πρώτα δεμένα το τελευταίο αρθρωμένο
2ο	37	διάνθιση του πρώτου χρόνου με ανιούσα κίνηση  που οδηγούν στα  του δευτέρου χρόνου τα όποια είναι δεμένα ανά δυο, διάνθιση με κατιούσα κίνηση τριήχων  με σύζευξη (δεμένα τα δυο πρώτο το τελευταίο αρθρωμένο)
2ο	38	η νότα του πρώτου χρόνου δις παρεστιγμένη ώστε να δώσει έμφαση στην τρίλια στο λα του δευτέρου χρόνου, δεμένα τα  του τρίτου

		χρόνου
3ο		κάθε πεντάγραμμο ossia αναφέρεται στην επανάληψη του μέρους
3ο	9	σύζευξη στα 
3ο	11	σύζευξη στο τρίηχο του πρώτου χρόνου και στα  του τελευταίου χρόνου
3ο	12	ομοίως για τον πρώτο χρόνο
3ο	13	ομοίως
3ο	14	ομοίως για όλα τα τρίηχα του μέτρου
3ο	17	μορντάντ προς τα κάτω στο ρε του τελευταίου χρόνου
3ο	19	σύζευξη στο τρίηχο του πρώτου χρόνου (σι-λα δεμένα το σολ αρθρωμένο)
3ο	46	μορντάντ προς τα πάνω στο πρώτο χρόνο
3ο	52-54	στη κρατημένη νότα αυτών των μέτρων για το κλαρινέτο, θα μπορούσε κανείς να ακολουθήσει τις οδηγίες του Quantz όπως περιγράφονται στη σελ. της εργασίας και τις δυο φορές, επέλεξα να εμφανίσω μόνο το βιμπράτο με τα δάχτυλα (flattement) στην επανάληψη του μέρους αυτού



## Παράρτημα



332

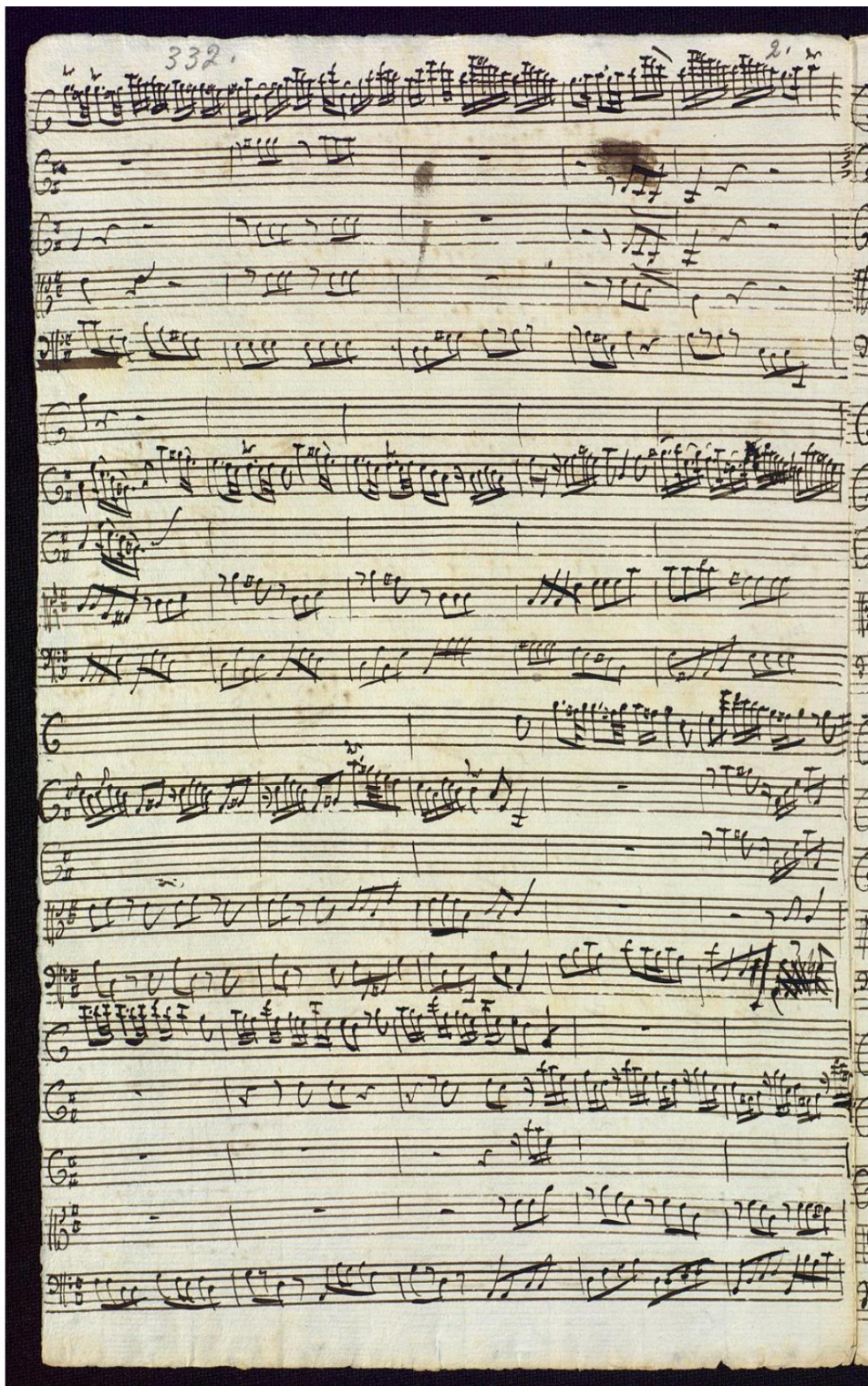
Musik No. 332

4. Bl.

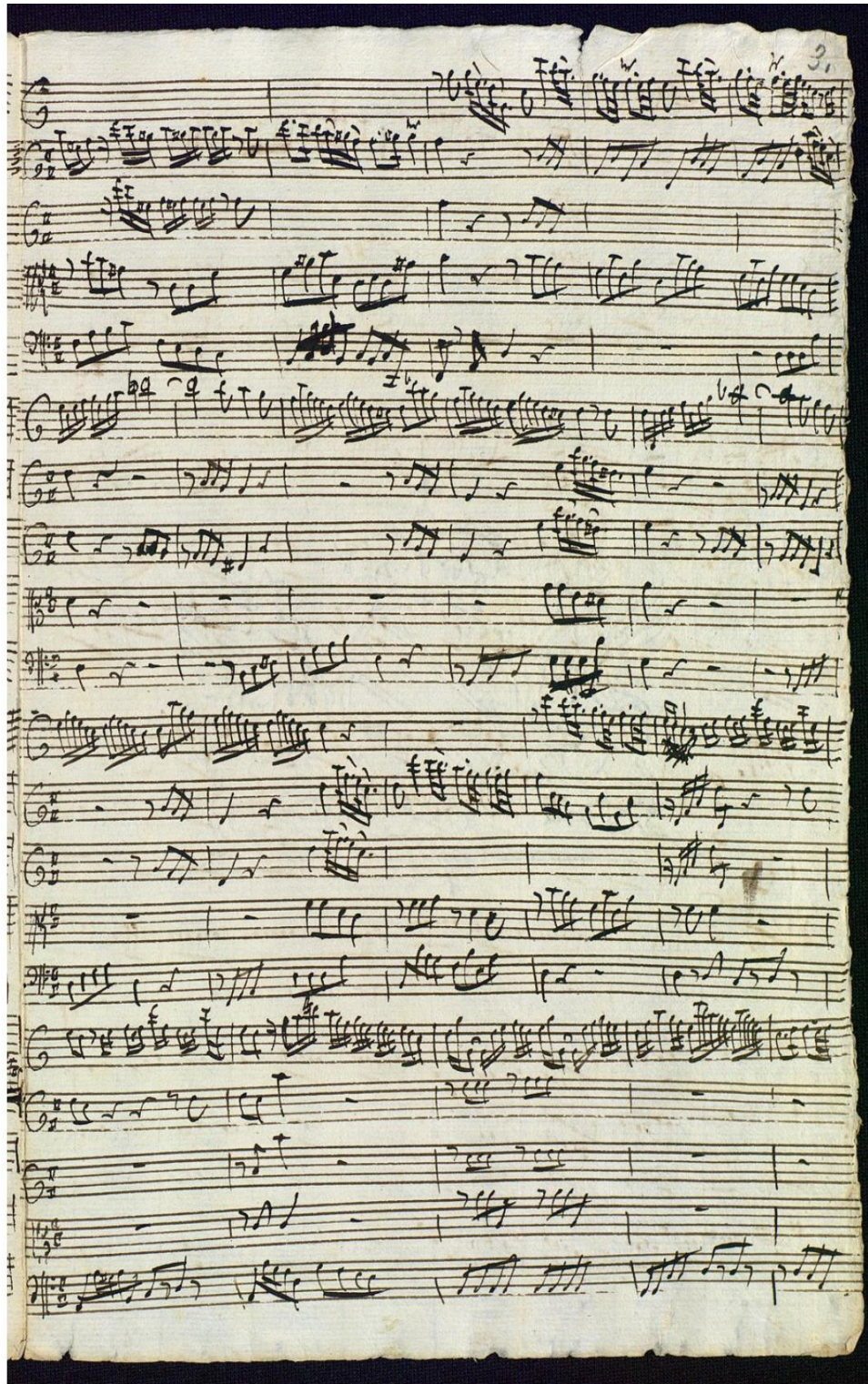
11

The image shows a page of handwritten musical notation for a string quartet. It consists of four staves. The top staff is for the first violin, the second for the second violin, the third for the viola, and the fourth for the cello and double bass. The notation includes various rhythmic values, clefs, and dynamic markings. A circular library stamp is visible on the left side of the page, partially overlapping the first two staves.









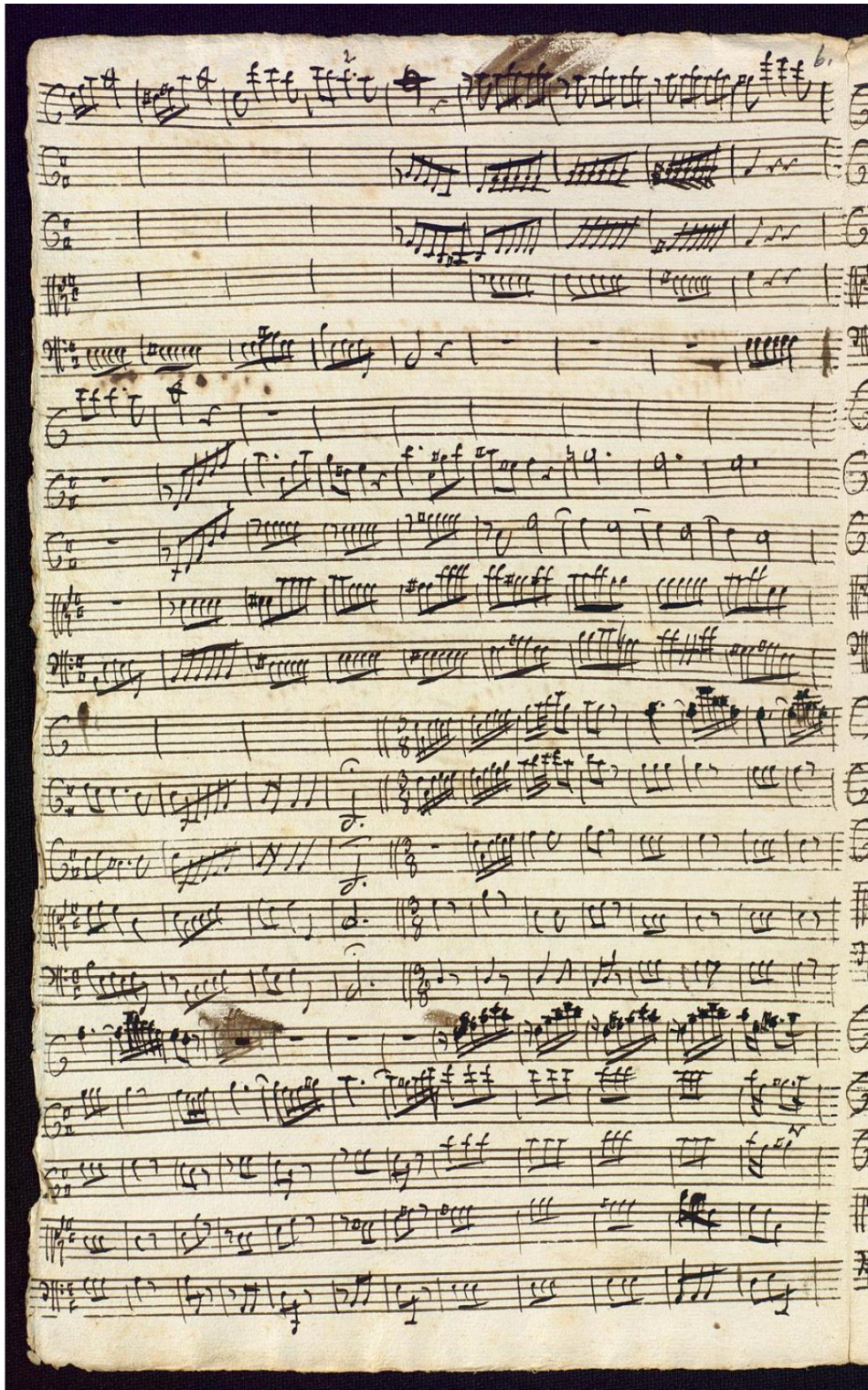






A page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score consists of approximately 18 staves. The top staff features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. Below it, several staves show rhythmic accompaniment with dense patterns of notes and rests. The notation includes various clefs, time signatures, and dynamic markings. The paper shows signs of age, including some staining and uneven edges.











Cop. 36

4. 22.

Clarinetto C

Handwritten musical notation for the first system, featuring a circular library stamp on the left and a handwritten number '334' below it.

Handwritten musical notation for the second system.

Handwritten musical notation for the third system.

Handwritten musical notation for the fourth system.

Handwritten musical notation for the fifth system, including dynamic markings 'piano' and 'forte'.

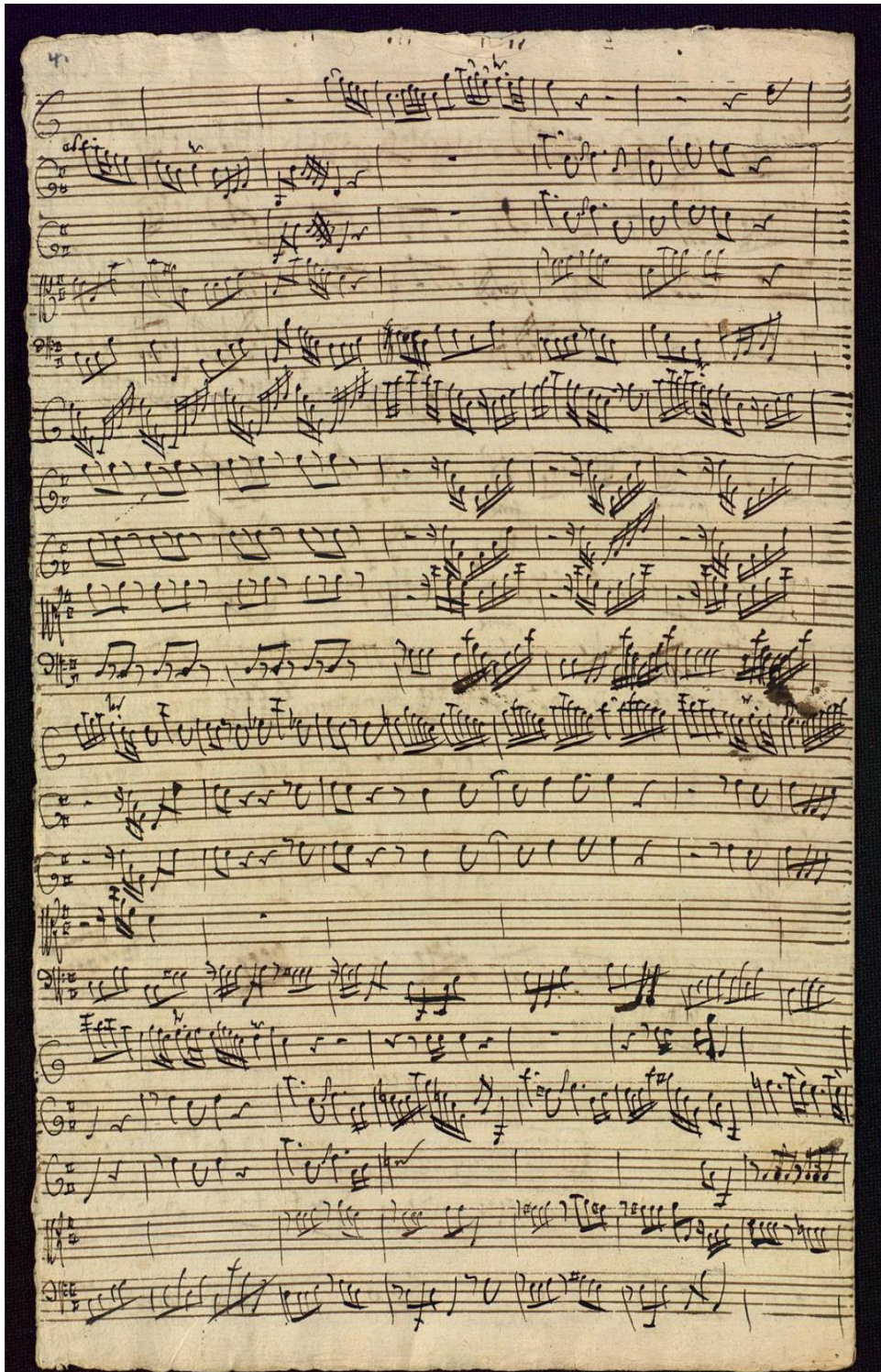






A page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score consists of approximately 15 staves, with some staves containing multiple systems of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *piano*, *forte*, and *molto*. The paper shows signs of wear, including creases and some ink bleed-through from the reverse side. The handwriting is in dark ink, and the overall appearance is that of an early manuscript or working draft.







A page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is written in black ink and consists of approximately 15 staves. The notation is dense and complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together in groups. There are several dynamic markings, including "piano" and "pianissimo", written in cursive. The paper shows signs of age, with some staining and a slightly irregular edge. The number "5" is written in the top right corner of the page.



6.

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is written in black ink and consists of approximately 18 staves. The notation is dense and complex, featuring many beamed notes, slurs, and other musical symbols. The paper has a slightly irregular, torn edge at the top and bottom. The overall appearance is that of an old manuscript or working draft.



A page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score consists of approximately 15 staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *adagio*, *meno*, and *forte*. The paper shows signs of wear, including a small tear at the top edge and some foxing.



8.

A page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The page is numbered '8.' in the top left corner. It features approximately 18 staves of music, each with a clef and a key signature. The notation is dense and includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'f' (forte). The paper shows signs of age, including some staining and irregular edges.

## Βιβλιογραφία

- Aldrich, S. (1999). The Clarinet Concerti of Johann Melchior Molter. *The Clarinet*, 26(3), σ. 30.
- Barrett, G. (n.d.). *Chronological List of Compositions*. Ανάκτηση August 28, 2021, από NORTHERN ILLINOIS UNIVERSITY School of Music:  
<https://www.niu.edu/gbarrett/resources/compositions-chronological.shtml>
- Braun, L. T. (2016, May). *The Mystery of the Chalumeau and Its Historical Significance as Revealed Through Selected Works for Chalumeau or Early Clarinet by Antonio Vivaldi: A Lecture*. Doctoral Dissertation, University of North Texas, College of Music Division of Instrumental Studies.
- Bukofzer, M. F. (1947). *Music in the Baroque Era (from Monteverdi to Bach)*. New York: W. W. NORTON & COMPANY, INC.
- Burkholder, J. P., Grout, D. J., & Palisca, C. (2005). *A History of Western Music* (7 εκδ.). New York: W. W. Norton & Company.
- Crawford, E. (2008). *The Chalumeau in Eighteenth-Century Vienna: Works for Soprano and Soprano Chalumeau*. Doctoral Dissertation, Florida State University, College of Music.
- Donington, R. (1963). *The Interpretation of Early Music* (2 εκδ.). London: Faber and Faber.
- Donington, R. (1978). *A Performer's Guide to Baroque Music*. Boston: Faber and Faber.
- Donington, R. (1982). *Baroque Music: Style and Performance, A Handbook*. New York: W.W.Norton and Company.
- Doppelmayr, J. G. (1730). *Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern*. Nürnberg.
- Geoffrey, F. (1957). *The Clarinet: Some Notes upon its History and Construction* (3 εκδ.). London: Enrest Benn Limited.
- Georg Philipp Telemann: Wartburgstadt Eisenach*. (n.d.). Ανάκτηση 1 2022, από <https://www.eisenach.de/leben/geschichte/persoenlichkeiten/georg-philipp-telemann>
- Goodman, J. M. (2009). *The Clarinetist that inspired the composition of the Six Clarinet concerti of Johann Melchior Molter*. Research Paper, Southern Illinois University Carbondale, Crane School of Music.

- Häfner, K. (n.d.). *Grove Music Online*. Ανάκτηση 10 2021, από Oxford Music Online: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18914>
- Hindley, G. (Επιμ.). (1971). *Larousse Encyclopedia of Music*. London: The Hamlyn Publishing Group Limited.
- Hoeprich, E. (1983, 1). Finding a Clarinet for the Three Concertos by Vivaldi. *Early Music*, 11(1), σσ. 60-64.
- Hoeprich, E. (2008). *The Clarinet*. New Haven and London: Yale University Press.
- Hotteterre. (1707). *Principes de la flûte traversière, de la flûte à bec, et du hautbois*.
- Hough, M. B. (2016). *A Performance Practice Guide for Select Baroque Transcriptions for Clarinet*. Dissertation, University of South Carolina, School of Music.
- Karp, C. (1986, November). The Early History of the Clarinet and Chalumeau. *Early Music*, Vol. 14, No. 4. Oxford University Press. Ανάκτηση 08 12, 2021, από <http://www.jstor.org/stable/3127521>
- Kuijken, B. (2013). *The Notation Is Not The Music*. Indiana: Indiana University Press.
- Lawson, C., & Stowell, R. (2004). *The Historical Performance of Music: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lawson, C. (1979, 06). The Chalumeau: Independent Voice or Poor Relation? *Early Music*, 7(3), σσ. 351-354.
- Lawson, C. (1981, July). Telemann and the chalumeau. *Early Music*, 9(3), σσ. 312–319.
- Lawson, C. (1995). *The Cambridge Companion to the Clarinet* (ebook εκδ.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Lawson, C. (2000). *The Early Clarinet A Practical Guide*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lawson, C. (2013, February). Historical accuracy versus practical expediency: early instruments in the digital age. *Early Music*, 41(1), σσ. 27-29.
- Michaels, U. (1995). *Ατλας της Μουσικής* (Τόμ. ΙΙ). (Π. Β. Κώστας Μόσχος, Επιμ.) Αθήνα: Φίλιππος Νάκας.
- Montclair, M. P. (1736). *Principes de musique*. Paris.
- Neumann, F. (1978). *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music with Special Emphasis on J.S. Bach*. New Jersey: Princeton University Press.



- O'Loughlin, N. (1966, February). Johann Melchior Molter. *The Musical Times*, Vol. 107(No. 1476), σσ. 110-113.
- Orkin, E. (2019). *A methodical approach to learning and playing the historical clarinet and its usage in historical performance practice (English Edition)*. Orkin Manuskript Laboratory.
- P.Keefe, S. (Επιμ.). (2005). *The Cambridge Companion to the Concerto*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Palisca, C. V. (1991). *Baroque Music* (3 εκδ.). (H. W. Hitchcock, Επιμ.) New Jersey, Yale University: Prentice Hall Inc.
- Pearson, I. E. (2000, Spring - Fall). 18th- and 19th-Century Iconographical Representations of Clarinet Reed Position. *Music in Art*(25), σσ. 87-96.
- PUYO, N. T. (2016-2017). *Baroque to the Future, is it possible to do a personal performance according to the style, with modern actual instrument in both baroque and contemporary repertoire*. Masterproef, KONINKLIJK CONSERVATORIUM BRUSSEL.
- Quantz, J. J. (1966). *On Playing the Flute*. (E. R. Reilly, Μεταφρ.) London: Faber and Faber.
- Rezende, I. d. (May 2016). *JOHANN STAMITZ AND THE TRANSFORMATION OF IDIOMATIC COMPOSITION IN EARLY CLARINET CONCERTOS*. Dissertation , Indiana University, Jacobs School of Music, Indiana.
- Rice, A. (2003). *The Clarinet in the Classical Period*. Oxford: Oxford University Press.
- Rice, A. R. (1974, August). The History and Literature of the Chalumeau and the Two keyed Clarinet with Bibliographies. *The Clarinet*(1).
- Rice, A. R. (1984,, March). Clarinet Fingering Charts, 1732-1816. *The Galpin Society Journal*(37), σσ. 16-41.
- Rice, A. R. (2020). *The Baroque Clarinet and Chalumeau*. New York: Oxford University Press.
- Sadie, J. A. (Επιμ.). (1998). *Companion to Baroque Music*. Berkeley, United States: University of California Press.
- Samantha Owens, B. M. (Επιμ.). (2011). *Music at German Courts, Changing Artistic Priorities*. Woodbridge: THE BOYDELL PRESS.
- Scellery, P. B. (1672). *Traite de la musette*. Lyon: Jean Girin & Barthelemy Riviere.

- Shanley, R. A. (1976). *The Fifth and Sixth Clarinet Concertos by Johann Melchior Molter: A Lecture Recital Together with Three Additional Recitals*. Dissertation, North Texas State University, School of Music, Denton, Texas.
- Smith, C. A. (2017). *The Clarinet in D: History, Literature, and Disappearance from Current Repertoire*. Treatise, FLORIDA STATE UNIVERSITY, College of Music.
- Swain, J. P. (2013). *Historical Dictionary of Baroque Music* (ebook εκδ.). Plymouth, UK: The Scarecrow Press, Inc.
- Taruskin. (n.d.). *A history of Western Music*.
- Taruskin, R. (1988). The pastness of the present and the presence of the past. Στο N. Kenyon (Επιμ.), *Authenticity and early music: a symposium* (σσ. 137-207). Oxford University Press.
- Veilhan, J.-C. (1979). *The Rules of Musical Interpretation in the Baroque Era (17th - 18th centuries) common to all instruments*. PARIS: ALPHONSE LEDUC.
- Walter Dahms, T. B. (1925, July). The "Gallant" Style of Music. *The Musical Quarterly*, 11(3).
- Γιάννου, Δ. (2002). *Στοιχεία Οργανογνωσίας*. Τμήμα Μουσικών Σπουδών. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.
- Κούντουρας, Δ. (2020). *Εισαγωγή στην Ερμηνεία της Μουσικής Μπαρόκ για όλα τα όργανα και το τραγούδι*. Αθήνα: Orpheus.