



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών
— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —

Τμήμα Μουσικών Σπουδών

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**Σύγχρονη μουσική για κλαρινέτο: το παράδειγμα του έργου «Η
Συνείδηση του Συν-» του Ιάσονα Μαρούλη**

Της: Δάφνης Μέγγου, ΑΜ 1569201700036

Επιβλέπων: Παύλος Σεργίου

**Εξεταστική επιτροπή:
Παύλος Σεργίου
Αικατερίνη Λεβίδου
Ιάκωβος Σταϊνχάουερ**

Αθήνα, Σεπτέμβριος, 2023

Περιεχόμενα

Μικρό εισαγωγικό σημείωμα	5
Abstract	7
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ: ΝΕΕΣ ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΣΤΟ ΚΛΑΡΙΝΕΤΟ	8
1.1 Εισαγωγή	8
1.2 Αρμονική στήλη	11
1.3 Κατάλογος σύγχρονων τεχνικών	17
1.3.1 Αέρας μέσα από το πάνω κομμάτι	17
1.3.2 Κυκλική αναπνοή	18
1.3.3 Flutter Tongue	21
1.3.4 Διπλή και τριπλή άρθρωση	24
1.3.5 Slap Tongue	25
1.3.6 Glissando και Portamento	27
1.3.7 Τέταρτα του τόνου και μικροτόνοι	29
1.3.8 Συνηχήσεις	32
1.3.9 Teeth on reed	36
1.3.10 Ηχοχρωματικές προσαρμογές	36
1.3.11 Κρουστικά εφέ και ήχοι χωρίς τονικό ύψος	40
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ: ΤΟ ΚΟΜΜΑΤΙ ΤΟΥ ΙΑΣΟΝΑ ΜΑΡΟΥΛΗ «Η	
ΣΥΝΕΙΔΗΣΗ ΤΟΥ ΣΥΝ-»	41
2.1 Γιώργος Κοκκινάρης κοντραμπασίστας	42
2.2 Ιάσοντας Μαρούλης συνθέτης	42
2.3 Τομείς της συνεργασίας μας με τον συνθέτη	44

2.3.1 Συνεργασία, τρόπος εργασίας	44
2.3.2 Το κομμάτι του αυτοσχεδιασμού	47
2.4 Νέες τεχνικές που αναπτύχθηκαν για το έργο	48
2.4.1 Χρήση αρμονικής σουρντίνας τρομπέτας στο κλαρινέτο	49
2.4.2 Ψηλός αρμονικός	51
2.5 Οφέλη της συνεργασίας	54
Βιβλιογραφία	57

Μικρό εισαγωγικό σημείωμα

Η εργασία αυτή αποτελεί το αποτέλεσμα της ενασχόλησής μου με τη νέα μουσική τα τελευταία χρόνια. Σαν κλαρινετίστα ήθελα να εξερευνήσω το πεδίο του σύγχρονου ρεπερτορίου. Ταυτόχρονα άρχισα να ασχολούμαι με τον ελεύθερο αυτοσχεδιασμό και έτσι ήρθα σε επαφή με τον φίλο και συνεργάτη Γιώργο Κοκκινάρη (κοντραμπάσο). Μετά από πολλές συνεργασίες θελήσαμε ένα κομμάτι γραμμένο για εμάς με σκοπό να εξερευνήσουμε όχι μόνο τη δική μας μουσική επικοινωνία αλλά και βαθύτερα τη σχέση των δύο οργάνων. Στραφήκαμε στον συνθέτη Ιάσωνα Μαρούλη ο οποίος άρχισε να δουλεύει πάνω στη *Συνείδηση του Συν-* την άνοιξη του 2021. Η πρώτη παρουσίαση του έργου έγινε πριν αυτό ολοκληρωθεί, στις 30 Σεπτεμβρίου του 2022 στον πολυχώρο «Το Πάνω Σπίτι». Το Νοέμβρη του 2022 ολοκληρώθηκε η τελική μορφή του, ενώ η δεύτερη και ολοκληρωμένη εκτέλεση, έγινε στο Πανεπιστήμιο Τεχνών του Γκκρατς τον Ιούνιο του 2023.

Καθώς η μουσική αναπτύσσεται διαρκώς «υπαγορεύει» νέες τεχνικές και ανοίγει νέους δρόμους έκφρασης, συνεπώς επηρεάζει και την προσέγγιση του κλαρινέτου ως μουσικού οργάνου. Στο πλαίσιο αυτό, η παρούσα πτυχιακή εργασία εξετάζει τις σύγχρονες τεχνικές εφαρμογές στο κλαρινέτο, με έμφαση στο παράδειγμα του έργου «*Η Συνείδηση του Συν-*» του συνθέτη Ιάσωνα Μαρούλη.

Στο πρώτο κεφάλαιο, θα εξετάσουμε τις νέες τεχνικές που έχουν αναπτυχθεί στον χώρο του κλαρινέτου. Αυτές οι τεχνικές προσφέρουν νέες δυνατότητες στους κλαρινετίστες για τη δημιουργία πλούσιων και πολυδιάστατων ηχητικών τοπίων. Θα εξετάσουμε τις αρμονικές στήλες και τον ιδιαίτερο τρόπο λειτουργίας του οργάνου καθώς και έναν κατάλογο σύγχρονων τεχνικών. Θα περιγράψουμε όχι μόνο τον ήχο και το ηχόχρωμα της κάθε τεχνικής αλλά και οδηγίες εκτέλεσης για τους κλαρινετίστες που ενδιαφέρονται να τις εκτελέσουν.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, θα επικεντρωθούμε στο έργο «Η συνείδηση του Συν-» του Ιάσωνα Μαρούλη. Θα διερευνήσουμε τη συνεργασία μου με τον κοντραμπασίστα Γιώργο Κοκκινάρη, τον ρόλο του συνθέτη Ιάσωνα Μαρούλη στο έργο και τις διαδικασίες συνεργασίας κατά τη δημιουργία του. Επιπλέον, θα εξετάσουμε το κομμάτι του αυτοσχεδιασμού που περιέχει το έργο και τις νέες τεχνικές που αναπτύχθηκαν ειδικά για αυτό, συμπεριλαμβανομένης της χρήσης αρμονικής σουρντίνας τρομπέτας στο κλαρινέτο και μίας ιδιαίτερης τεχνικής παραγωγής πολύ ψηλών συχνοτήτων. Τέλος, θα αναλύσουμε τα οφέλη που προέκυψαν από τη συνεργασία αυτή καθώς το και πώς η χρήση των νέων τεχνικών εμπλούτισε την εκτέλεση του έργου «Η Συνείδηση του Συν-»

Αυτή η πτυχιακή εργασία διερευνά τον εκσυγχρονισμένο ρόλο του κλαρινέτου στη σύγχρονη μουσική και προσφέρει μια εισαγωγή στις νέες τεχνικές του οργάνου. Ταυτόχρονα μελετά τη συνεργασία με τον συνθέτη Ιάσωνα Μαρούλη, προσδίδοντας έτσι νέες διαστάσεις στη μουσική συνεργασία, ερμηνεία και δημιουργία.

Abstract

This thesis delves into the evolving role of the clarinet in contemporary music by examining new techniques, particularly focusing on the composition "The Consciousness of Co-" by Jason Maroulis. The first chapter explores innovative clarinet techniques, offering clarinetists opportunities to create intricate sonic landscapes. It covers contemporary techniques providing both sonic descriptions and performance instructions. The second chapter delves into the collaboration dynamics with composer Jason Maroulis, analyzing the improvisational aspects and unique techniques developed for the work, such as using a trumpet harmon mute on the clarinet. Overall, this study connects the evolution of music with clarinet techniques, shedding light on their interconnectedness and the enrichment brought to performance through collaboration and innovative approaches.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ: ΝΕΕΣ ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΣΤΟ ΚΛΑΡΙΝΕΤΟ

1.1 Εισαγωγή

Οι νέες τεχνικές (extended technics) έχουν καθιερωθεί στο ρεπερτόριο του κλαρινέτου του εικοστού και εικοστού πρώτου αιώνα. Εμφανίζονται συχνά στα σόλο έργα και κερδίζουν ολοένα και περισσότερο έδαφος στη σύγχρονη μουσική δωματίου καθώς και σε έργα για μεγάλα σύνολα. Ανέκαθεν υπήρχε συνεργασία μεταξύ συνθετών και εκτελεστών. Πολλοί ταλαντούχοι εκτελεστές ενέπνεαν συνθέτες της εποχής τους να γράψουν για το όργανό τους. Το πιο γνωστό παράδειγμα είναι Ο W. A. Mozart με τον κλαρινετίστα Anton Stadler. Στην συγκεκριμένη περίπτωση μέσω της συνεργασίας προέκυψε ανάπτυξη και βελτίωση του κλαρινέτου, λόγω των αυξημένων απαιτήσεων του Mozart¹. Δεν πρέπει να παραλείψουμε και άλλες σημαντικές συνεργασίες συνθετών - κλαρινετιστών όπως: Carl Stamitz – Josef Beer, Louis Spohr – Simon Hermstedt, Carl Maria von Weber – Heinrich Baerman, Johannes Brahms – Richard Muhlfield, Carl Nielsen – Aage Oxenvad και Olivier Messiaen – Lucien Akoka. Στις αρχές του εικοστού αιώνα, το ρεπερτόριο αυξάνεται και βρίθει ζωντανών παραδειγμάτων συνεργασιών μεταξύ συνθετών και κλαρινετιστών. Κλαρινετίστες όπως οι Alan Hacker, Harry Spaarnay, Armand Angster, Carl Rosman, Shizuyo Oka, Ernesto Molinari και Alain Damiens έχουν εμπνεύσει γενιές συνθετών τόσο από τις περιοχές τους όσο και από το εξωτερικό.

Για τον κλαρινετίστα του σήμερα, η μελέτη των σύγχρονων τεχνικών είναι απαραίτητη για δύο λόγους. Πρώτον, ο κλαρινετίστας πρέπει να είναι προετοιμασμένος όταν μια σύνθεση

απαιτεί οποιαδήποτε αριθμό τεχνικών, όπως multiphonics, slap tongue, ή οποιοδήποτε άλλο εφέ. Λόγω του αυξανόμενου αριθμού συνθέσεων στο καθιερωμένο ρεπερτόριο που χρησιμοποιούν νέες τεχνικές, είναι επιτακτική ανάγκη οι σύγχρονοι ερμηνευτές να είναι προετοιμασμένοι να τις εκτελούν. Πιο ουσιαστικά, ωστόσο, η μελέτη των σύγχρονων τεχνικών μπορεί να βελτιώσει το πιο «τυπικά» κλασσικό παίξιμο, ενισχύοντας τις έννοιες της μάσκας (τη θέση των χειλιών και των μυών του προσώπου γύρω από την επιστόμιο), του αέρα, της τεχνικής ευκολίας, της φωνής, και τη συνολική ευελιξία. Με τις ολοένα αυξανόμενες τεχνικές και στιλιστικές απαιτήσεις που τίθενται σε σύγχρονους κλαρινετίστες, η μελέτη των σύγχρονων τεχνικών είναι απαραίτητη.

Στη συζήτηση που ακολουθεί, θα εξεταστούν λεπτομερώς όλες οι νέες τεχνικές συμπεριλαμβανομένης της ιστορίας τους, των παραδειγμάτων τους στο ρεπερτόριο, των μεθόδων εκμάθησής τους, και πηγές για περαιτέρω μελέτη. Οι νέες τεχνικές έχουν σκοπό να ενισχύσουν και να επεκτείνουν το παίξιμο, όχι για να αναπληρώσουν τις ελλείψεις. Ενώ τεχνικές όπως η κυκλική αναπνοή και διπλή άρθρωση (double tonguing) είναι χρήσιμες σε ορισμένες περιπτώσεις, δεν πρέπει να χρησιμοποιούνται για να αντισταθμίσουν την κακή αναπνοή ή την αναποτελεσματική άρθρωση.

Οι ερμηνευτές πρέπει να φροντίζουν να μην θυσιάζουν τις βασικές αρχές της καλής ποιότητας ήχου, του ρυθμού, της υποστήριξης του αέρα και της χαλάρωσης κατά την εκμάθηση και την εφαρμογή των νέων αυτών τεχνικών. Το πιο σημαντικό είναι ότι υπάρχουν πολλές μέθοδοι για την εκτέλεση της κάθε τεχνικής. Κάθε ερμηνευτής πρέπει να είναι υπομονετικός και πρόθυμος να πειραματιστεί για να καταλήξει στη δική του ατομική μέθοδο για την εκτέλεση αυτών των τεχνικών.

¹ Albert R. Rice, *The Clarinet in the Classical Period*, Oxford University Press, Oxford 2003, σ. 72.

Η εκμάθηση κομματιών που χρησιμοποιούν σύγχρονες τεχνικές μπορεί να είναι μια αργή και επίπονη διαδικασία. Οι ερμηνευτές που προσεγγίζουν για πρώτη φορά τα τέταρτα του τόνου, τα μικροδιαστήματα και τα multiphonics πρέπει να μάθουν νέους δακτυλισμούς. Όπως όταν μαθαίνουν για πρώτη φορά ένα νέο όργανο, χρειάζεται αργή εξάσκηση και χρόνος για να εξοικειωθούν καλά με αυτό το νέο σύστημα δακτυλισμών. Επιπλέον, τα έργα που χρησιμοποιούν αυτές τις τεχνικές συχνά χρησιμοποιούν άγνωστη σημειογραφία και σύμβολα, τα οποία έχουν δεν έχουν ακόμη τυποποιηθεί. Με εξάσκηση και υπομονή, αυτοί οι δακτυλισμοί και η σημειογραφία θα γίνουν δεύτερη φύση. Θα πρέπει να προσπαθήσει κανείς να αγκαλιάσει την πρόκληση της εκμάθησης αυτών των νέων ήχων και τεχνικών.

Για μια εκτενή περιγραφή όλων των σύγχρονων τεχνικών, οι κλαρινετίστες μπορούν να ανατρέξουν στο βιβλίο *New Directions for Clarinet*, του Phillip Rehfeldt², το οποίο έχει γίνει γνωστό ως ο οδηγός των σύγχρονων τεχνικών και περιλαμβάνει πολλά παραδείγματα. Το DMA Dissertation by Ronald Caravan, *Extensions of Technique for Clarinet and Saxophone*, είναι επίσης μια εμπειριστατωμένη αναφορά για όλες τις νέες τεχνικές, ιδιαίτερα για τις συνηχήσεις και τα τέταρτα του τόνου³. Για εκτενή συζήτηση σχετικά με τις σύγχρονες τεχνικές για το μπάσο κλαρινέτο, ανατρέξτε στο βιβλίο του Harry Sparnaay *The Bass Clarinet: A Personal History*⁴, και το βιβλίο του Henri Bok *New Techniques for the Bass Clarinet*⁵. Αυτές οι πηγές περιλαμβάνουν πλούσιες περιγραφές κάθε τεχνικής με προσωπικές αναμνήσεις, παραδείγματα από το ρεπερτόριο, καθώς και συζήτηση για τη σημειογραφία. Τα βιβλία του Caravan

² Rehfeldt Phillip, *New Directions for Clarinet*, 2nd edition, Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 1994.

³ Ronald L. Caravan, *Extensions of Technique for Clarinet and Saxophone*, Eastman School of Music, University of Rochester, 1974.

⁴ Harry Sparnaay, *The Bass Clarinet: A Personal History*. Periferia Sheet Music, 2012

⁵ Henri Bok, *New Techniques for the Bass Clarinet*.

*Preliminary Exercises & Etudes in Contemporary Techniques for Clarinet*⁶ και *Polychromatic Diversions for Clarinet*⁷ είναι επίσης πολύτιμες πηγές για την προσέγγιση συνηχήσεων και τετάρτων του τόνου. Συμπληρωματικά άρθρα και βιβλία που εξετάζουν συγκεκριμένες τεχνικές παρατίθενται στη συνέχεια.

Η σημειογραφία των νέων τεχνικών δεν έχει ακόμα τυποποιηθεί. Στο *Music Notation in the Twentieth Century: A Practical Guidebook*⁸ ο Kurt Stone παρέχει στον εκτελεστή και συνθέτη εκτενή συζήτηση και παραδείγματα των κοινών σημειογραφικών πρακτικών για όλες τις νέες τεχνικές. Ο Nicholas J. Valenziano συζητά επίσης τις σύγχρονες σημειογραφικές πρακτικές στο διμερές άρθρο του "*Contemporary Notational Symbols and Performance Techniques for the Clarinet*"⁹.

1.2 Αρμονική στήλη

Πριν από την εξερεύνηση των νέων σύγχρονων τεχνικών του κλαρινέτου, μια συνοπτική συζήτηση της αρμονικής σειράς είναι απαραίτητη. Πολλές από τις σύγχρονες τεχνικές στο κλαρινέτο παράγονται μέσω του χειρισμού της αρμονικής σειράς. Μια θεμελιώδης κατανόηση της αρμονικής σειράς θα βοηθήσει τους κλαρινετίστες να βελτιώσουν το κούρδισμά τους, την ευελιξία και την τεχνική τους.

⁶ Ronald L. Caravan, *Preliminary Exercises & Etudes in Contemporary Techniques for Clarinet*, Ethos Publications, Oswego NY 1979.

⁷ Ronald L. Caravan, *Polychromatic Diversions for Clarinet*, Ethos Publications, Oswego, NY 1979.

⁸ Kurt Stone, *Music Notation in the Twentieth Century: A Practical Guidebook*, W.W. Norton & Company, New York, 1980.

⁹ Nicholas J. Valenziano, "Contemporary Notational Symbols and Performance Techniques for the Clarinet" μέρη 1 και 2, *The Instrumentalist* 31/8, Μάρτιος 1977, σελ. 94-97 και 31/9, Απρίλιος 1977, σελ. 70-74.

Η αρμονική σειρά περιγράφει μια συλλογή συχνοτήτων που συνδυάζονται για να σχηματίσουν έναν συγκεκριμένο ήχο. Το Harvard Dictionary of Music ορίζει την αρμονική σειρά ως εξής:

Μια σειρά συχνοτήτων, όλες οι οποίες είναι ακέραια πολλαπλάσια μιας ενιαίας συχνότητας που ονομάζεται θεμελιώδης. Η θεμελιώδης και οι αρμονικές της αριθμούνται σε σειρά, η θεμελιώδης είναι η πρώτη αρμονική και έχει συχνότητα 1f, η δεύτερη αρμονική έχει τη συχνότητα 2f, η τρίτη αρμονική 3f κ.ο.κ. Οι αρμονικές πάνω από τη θεμελιώδη ονομάζονται μερικές φορές υπέρτοννοι, η δεύτερη αρμονική είναι ο πρώτος υπέρτονος, κ.λπ.¹⁰

Αν και γίνεται αντιληπτός ως ένας μόνο τόνος, κάθε ήχος αποτελείται από πολλές συχνότητες οι οποίες είναι πολλαπλασιασμοί της θεμελιώδους συχνότητας. Ένας ήχος χαρακτηρίζεται από τη θεμελιώδη αρμονική, ενώ η σχετική ισχύς των ανώτερων αρμονικών επηρεάζει το ηχόχρωμά του. Θεωρητικά, η αρμονική σειρά είναι απεριόριστη, αν και οι αρμονικοί έρχονται πιο κοντά μεταξύ τους καθώς ανεβαίνουν. Στην εικόνα 1 απεικονίζονται οι δώδεκα πρώτοι αρμονικοί της αρμονικής σειράς της ντο.

Εικόνα 1. Αρμονική στήλη του Ντο



¹⁰ A. Tillman Merritt, λήμμα “Harmonics”, στο: The Harvard Dictionary of Music, (4^η εκδ.), Cambridge 2003, σελ. 377

Κάθε πνευστό όργανο, είτε ανήκει στην οικογένεια των ξύλινων πνευστών είτε στην οικογένεια των χάλκινων πνευστών, έχει ένα σύνολο θεμελιωδών δακτυλισμών ή θέσεων που παράγουν το πρώτο μέρος μίας δεδομένης αρμονικής σειράς. Αυτό το σύνολο θεμελιωδών δακτυλισμών χρησιμεύει ως βάση για την παραγωγή όλων των τόνων του οργάνου. Οι υψηλότεροι τόνοι επιτυγχάνονται με τη χρήση ενός θεμελιώδους δακτυλισμού σε συνδυασμό με το χειρισμό διαφόρων στοιχείων, όπως η μάσκα, ο αέρας, το σχήμα της στοματικής κοιλότητας, και το πάτημα ορισμένων κλειδιών.

Σε αντίθεση με τα άλλα πνευστά όργανα, το κλαρινέτο διαφέρει στο ότι το καλάμι του το προκαλεί να λειτουργεί ως σωλήνας με κλειστό άκρο, επιτρέποντάς του ουσιαστικά πρόσβαση μόνο στους μονούς αρμονικούς. Αυτό σημαίνει ότι, όταν πατηθεί το κλειδί της οκτάβας, το κλαρινέτο βγάζει το θεμελιώδη κατά το διάστημα μιας δωδέκατης πηγαίνοντας κατευθείαν στον τρίτο αρμονικό. Άλλα όργανα που έχουν πρόσβαση τόσο σε περιττούς όσο και σε ζυγούς αρμονικούς βγάζουν το θεμελιώδη κατά μια οκτάβα, στο δεύτερο αρμονικό. Ως αποτέλεσμα, η αρμονική σειρά μιας νότας στο κλαρινέτο μοιάζει πολύ διαφορετική από ό,τι από άλλα πνευστά όργανα (βλ. εικόνα 2).

Εικόνα 2. Η αρμονική στήλη του Ντο στο κλαρινέτο



Οι τόνοι που υποδεικνύονται στην εικόνα 1 και στην εικόνα 2 είναι οι θεωρητικοί τόνοι της αρμονικής σειράς. Όταν εκτελούνται στο κλαρινέτο, το κούρδισμα αυτών των τόνων δεν θα είναι ακριβές και ορισμένοι θα διαφέρουν δραστικά. Οι κλαρινετίστες μπορούν να

δημιουργήσουν μια προσωπική αρμονική σειρά με βάση τον προσωπικό τους τρόπο παιξίματος και το δικό τους όργανο. Με τη δημιουργία μιας προσωπικής αρμονικής σειράς με τον συγκεκριμένο τρόπο, οι ερμηνευτές θα έχουν μεγαλύτερη κατανόηση του από που προέρχονται οι δακτυλισμοί του τρίτου και πέμπτου αρμονικού καθώς και για τις πολλαπλές δυνατότητες για την παραγωγή ενός τόνου. Με αυτόν τον τρόπο, ένας ερμηνευτής μπορεί να βρει καλύτερα τους πιο αποτελεσματικούς δακτυλισμούς για την altissimo περιοχή, που συχνά ζητείται σε σύγχρονα έργα.

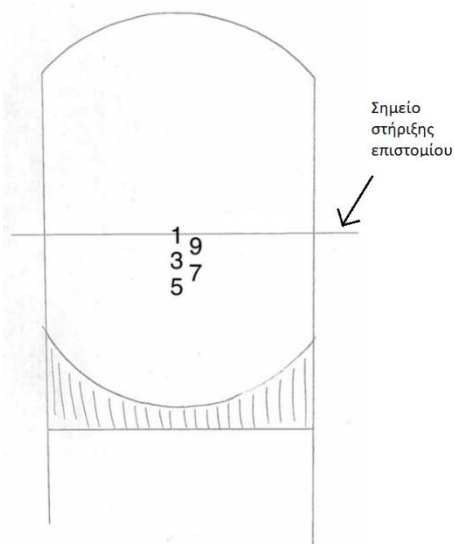
Η γνώση της αρμονικής σειράς και η εμπειρία στο χειρισμό των αρμονικών της είναι απαραίτητη για την εκμάθηση σύγχρονων τεχνικών στο κλαρινέτο. Χρησιμοποιώντας την εικόνα 2 ως παράδειγμα, μπορεί να δει κανείς ότι οι Σολ5, Μι6 και Λα6 είναι όλες υψηλότεροι αρμονικοί της θεμελιώδους νότας Ντο4. Οι κλαρινετίστες θα αναγνωρίσουν ότι οι αντίστοιχοι δακτυλισμοί για αυτούς τους αρμονικούς σχετίζονται με το δακτυλισμό του Ντο4. Για παράδειγμα, ξεκινώντας με τον δακτυλισμό για το Ντο4, το κλειδί της «οκτάβας» (η ψυχή) πρέπει να πατηθεί για να παιχτεί το Σολ5. Από εκεί και πέρα, το αριστερό χέρι πρέπει να αφαιρέσει το πρώτο δάχτυλο του αριστερού χεριού και να προστεθεί το κλειδί Μι6 του δεξιού χεριού για να παιχτεί το Μι6. Είναι δυνατόν, ωστόσο, να ακουστούν οι συγκεκριμένες νότες χωρίς να αλλάξει ο βασικός δακτυλισμός. Μέσω χειρισμών της θέσης της γλώσσας, της στοματικής κοιλότητας (που θα αναφέρεται συχνά ως voicing) και της τοποθέτησης του κάτω χείλους, οι κλαρινετίστες μπορούν να εκτελέσουν υψηλότερες νότες (αρμονικούς της νότας που πατάνε) χωρίς να πατήσουν την ψυχή ή να αλλάξουν άλλα δάχτυλα.

Σχετικά με την εξάσκηση των αρμονικών: Ο κλαρινετίστας πρέπει να ξεκινήσει εξασφαλίζοντας την κατάλληλη ποσότητα επιστόμιου στο στόμα. Το κάτω χείλος θα πρέπει να τοποθετηθεί στο σημείο ή ελαφρώς κάτω από το σημείο στο οποίο το καλάμι και το επιστόμιο

διαχωρίζονται. Η μάσκα (τοποθέτηση των χειλιών στο επιστόμιο) που είναι πολύ σφιχτή ή πολύ χαλαρή, θα δυσκολευτεί να προσεγγίσει τις ψηλότερες νότες. Ο κλαρινετίστας δεν πρέπει να χρησιμοποιήσει αρχικά τη γλώσσα για να αρθρώσει όταν εξασκείται στην ψηλή περιοχή του κλαρινέτου. Αντ' αυτού, ας ξεκινήσει κάθε νότα με γρήγορο αέρα, σαν να λέει "Χεεεε". Η κλαρινετίστρια Michele Gingras γράφει ότι η κοιλότητα του λαιμού πρέπει να μικραίνει ολοένα όσο ανεβαίνει σε κάθε επόμενο αρμονικό.¹¹ Μία άλλη πιο κατανοητή περιγραφή θα ήταν να φανταστεί ο κλαρινετίστας ότι τραγουδά τη συγκεκριμένη νότα που θέλει να παίξει. Αυτό δημιουργεί αυτόματα το σωστό χώρο στο λάρυγγα και στη στοματική κοιλότητα για την παραγωγή της απαιτούμενης νότας. Επιπλέον, οι ερμηνευτές θα διαπιστώσουν ότι κάθε αρμονικός βρίσκεται σε διαφορετικό (πολύ κοντινό παρόλα αυτά) σημείο του καλαμιού. Είναι σημαντικό να θυμόμαστε ότι όλοι οι αρμονικοί υπάρχουν μέσα σε ένα μόνο σημείο στο σημείο στήριξης του επιστόμιου. Αυτό το σημείο στήριξης βρίσκεται στο σημείο όπου το καλάμι και η πρόσοψη του επιστόμιου διαχωρίζονται. Η θέση των πέντε πρώτων μερών μέσα στο καλάμι υποδεικνύεται στην Εικόνα 3. Παρά την εμφάνιση στο σχήμα, ο χώρος μεταξύ κάθε αρμονικού είναι ελάχιστος- όλα τα μέρη ενυπάρχουν μέσα σε μία μόνο κουκκίδα στο σημείο στήριξης του επιστόμιου.

¹¹ Michele Gingras, "*Mastering New Sounds: A Beginner's Guide*," *The Clarinet* 15/2 (Φεβρουάριος/Μάρτιος 1988) σελ. 56-57.

Εικόνα 3. Οι αρμονικοί πάνω στο καλάμι του κλαρινέτου



Κατά την εξάσκηση σε αυτούς τους αρμονικούς, οι κλαρινετίστες θα διαπιστώσουν ότι ο τρίτος είναι ο πιο δύσκολος να επιτευχθεί. Αν δεν τα καταφέρετε, δοκιμάστε να ανοίξετε για λίγο την ψυχή. Αφήστε την γρήγορα, αλλά διατηρήστε τον αρμονικό για όσο το δυνατόν περισσότερη ώρα. Πάρτε μια γρήγορη ανάσα και προσπαθήστε να ξαναπιάσετε τη νότα με γρήγορο αέρα. Με εξάσκηση, θα είστε σε θέση να εκτελέσετε αξιόπιστα κάθε αρμονικό. Όσο πιο χαμηλά είναι η θεμελιώδης τόσο πιο προοδευτικά δύσκολο είναι το να βγει αρμονική στήλη. Ξεκινήστε την εξάσκηση των αρμονικών με ένα δακτυλισμό που βρίσκεται ψηλότερα στην περιοχή του chalumeau, όπως το Σολ4 ή το Ντο4.

Η αναπαραγωγή με ευχέρεια αυτών των ανώτερων αρμονικών θα βοηθήσει στη μελέτη των παρακάτω σύγχρονων τεχνικών. Αυτό συμβαίνει διότι οι αρμονικοί απαιτούν μεγάλη ευελιξία και σταθερότητα της μάσκας αλλά και γενικότερα του παιχνιδιού. Μπορείτε να αρχίσετε τη μελέτη των σύγχρονων τεχνικών πριν την εκμάθηση των αρμονικών, ωστόσο, καθώς και οι δύο μοιράζονται μια αμοιβαία σχέση, η επιτυχία στη μια τεχνική μπορεί να οδηγήσει άμεσα στην επιτυχία σε μια άλλη.

1.3 Κατάλογος σύγχρονων τεχνικών

1.3.1 Αέρας μέσα από το πάνω κομμάτι

Αυτό το αποτέλεσμα μπορεί να συγκριθεί με τον ήχο και την τεχνική ενός φλάουτου shakuhachi. Το φλάουτο shakuhachi είναι ένα παραδοσιακό ιαπωνικό όργανο που παίζεται κρατώντας το «προς τα κάτω σε γωνία περίπου 45°». Το άνω άκρο στηρίζεται στο κοίλο του πηγουνιού κάτω από το χείλος. Μέσα από το στενό άνοιγμα των χειλιών, ένα γρήγορο ρεύμα αέρα κατευθύνεται στο άνοιγμα του οργάνου¹². Παρόμοιος είναι και ο ήχος του νέυ¹³. Αυτό το εφέ παράγεται στο κλαρινέτο φυσώντας κατά μήκος του πάνω μέρους (χωρίς το βαρελότο). Το αποτέλεσμα είναι ένα σφύριγμα που μοιάζει με ήχο φλάουτου. Το ύψος του τόνου μπορεί να αλλάξει με την προσθήκη και την αφαίρεση δακτύλων.

Η μάσκα που χρησιμοποιείται σε αυτή την τεχνική μοιάζει με αυτή του φλάουτου, αν και στην πράξη είναι αρκετά διαφορετική. Με την καμπάνα του κλαρινέτου να ακουμπάει στα γόνατα, γείρετε το κεφάλι προς τα κάτω και τοποθετήστε το κάτω χείλος ελαφρώς μέσα στην οπή του πάνω μέρους. Κατευθύνετε τον αέρα στο κάτω άκρο της οπής. Αυτό το εφέ μπορεί να είναι αρκετά δύσκολο να παραχθεί, χρειάζεται πειραματισμός με τη γωνία, την ταχύτητα του αέρα και την τοποθέτηση. Επιπλέον, ένας ήχος σφυρίγματος (whistle tone) παρόμοιος με μία σύγχρονη τεχνική στο φλάουτο μπορεί να παραχθεί. Οι ήχοι σφυρίγματος παράγονται

¹² Libin Laurence, λήμμα “Gagaku shakuhachi”, στο *The Grove Dictionary of Musical Instruments* (2^η εκδ.), 2015.

¹³ Sibyl Marcuse, *Musical instruments: a comprehensive dictionary*, Garden City, New York 1964.

χρησιμοποιώντας ένα πιο αργό ρεύμα αέρα και ακούγονται σαν ένα πολύ ψηλό και απαλό σφύριγμα.

Αυτή η δύσκολη τεχνική είναι χρήσιμη για την εστίαση και τη χαλάρωση της μάσκας. Επιπλέον, η εξάσκηση αυτής της τεχνικής μπορεί να αυξήσει την ακρίβεια του μάσκας. Εκτός από παιδαγωγικό εργαλείο, αυτό το ενδιαφέρον εφέ εμφανίζεται στο τέταρτο μέρος του Folk Songs for B-flat Clarinet (1986) του Eric Mandat.

1.3.2 Κυκλική αναπνοή

Η κυκλική αναπνοή είναι ένα χρήσιμο εργαλείο για την επέκταση των φράσεων τόσο σε κλασικά όσο και σε σύγχρονα έργα. Η τεχνική αυτή συναντάται σε πολιτισμούς όπως οι ιθαγενείς της Αμερικής ή οι Αβορίγινες της Αυστραλίας. Η εκτέλεση του ντιτζεριντού ενός παραδοσιακού μουσικού οργάνου των Αυστραλιανών Αβορίγινων, γνωστό για το μοναδικό του ήχο συνοδεύεται από την χρήση της κυκλικής αναπνοής εδώ και χιλιάδες χρόνια¹⁴. Στη Δυτική λόγια μουσική παράδοση, οι ιστορικές αναφορές στην κυκλική αναπνοή δεν είναι τόσο διαδεδομένες όσο σε παραδοσιακούς πολιτισμούς. Ωστόσο, υπάρχουν κάποιες περιπτώσεις όπου μουσικοί πειραματίστηκαν με την τεχνική της κυκλικής αναπνοής.¹⁵ Σημαντικά παραδείγματα περιλαμβάνουν ορισμένους τρομπετίστες και φλαουτίστες κατά τον 19ο και 20ό αιώνα. Ο συνεχής ήχος επιτυγχάνεται με την ταυτόχρονη εκπνοή και εισπνοή. Παρόμοια με τη λειτουργία της τσαμπούνας ή της γκάιντας, η κυκλική αναπνοή χρησιμοποιεί τα μάγουλα του στόματος ως

¹⁴ Neville Fletcher, "The didjeridu (didgeridoo)", *Acoustics Australia* 24, 1996, σελ.1.

φουσκωτού σάκου αέρα. Ο αέρας αποθηκεύεται στα μάγουλα και στη συνέχεια ωθείται μέσα στο όργανο χρησιμοποιώντας τους μύες του προσώπου, την ίδια στιγμή ο ερμηνευτής εισπνέει από τη μύτη¹⁶. Αυτή η τεχνική είναι ευκολότερη για όργανα με μικρότερο, άνοιγμα που ο αέρας περνά με περισσότερη πίεση, όπως το όμποε ή το φαγκότο, αλλά είναι δυνατή σε όλα τα μέλη της οικογένειας του κλαρινέτου. Η κυκλική αναπνοή μπορεί να χωριστεί σε πέντε στάδια:

1. Φυσηξτε κανονικά αέρα μέσα στο όργανο.
2. Ενώ φυσάτε αέρα, φουσκώστε τα μάγουλα.
3. Μεταβείτε από το κανονικό φύσημα αέρα στο σπρώξιμο του αέρα από τα μάγουλα μέσα στο όργανο χρησιμοποιώντας τους μύες του προσώπου.
4. Ενώ σπρώχνετε τον αέρα από τα μάγουλα, εισπνεύστε από τη μύτη.
5. Μεταβείτε από την ώθηση του αέρα από τα μάγουλα στο κανονικό φύσημα του αέρα.

Αυτά τα πέντε στάδια εκτελούνται αρκετά γρήγορα, αλλά είναι χρήσιμο να εξασκηθείτε σε κάθε βήμα ξεχωριστά στην αρχή. Η μεγαλύτερη πρόκληση της κυκλικής αναπνοής είναι η διατήρηση του ήχου κατά τη διάρκεια της μετάβασης από το κανονικό φύσημα στο φύσημα με τα μάγουλα και αντίστροφα (βήματα 3 και 5). Ο στόχος είναι να μην υπάρχει καμία αλλαγή στο ηχοχρώμα ή τη δυναμική κατά τη διάρκεια οποιουδήποτε σταδίου της κυκλικής αναπνοής. Η τεχνική αυτή είναι πιο εύκολη και αποτελεσματική στη χαμηλότερη περιοχή του κλαρινέτου, ιδιαίτερα κατά τη διάρκεια τεχνικών περασμάτων ή τριλιων, καθώς μπορούν να επισκιάσουν οποιαδήποτε ηχοχρωματική αλλαγή. Η κυκλική αναπνοή σε συνδυασμό με άρθρωση είναι απίστευτα δύσκολη, αλλά όχι αδύνατη.

¹⁵ George McKay, *Circular Breathing: The Cultural Politics of Jazz in Britain*, Duke University Press, Durham 2005.

¹⁶ Rehfeldt, *New Directions for Clarinet*. σελ.81.

Κατά την εκμάθηση της τεχνικής, ο ερμηνευτής μπορεί να εξασκείται μακριά από το όργανο. Ένα καλαμάκι μέσα σε ποτήρι με νερό μπορεί να χρησιμοποιηθεί σαν μέθοδος εξάσκησης, αλλά δεν είναι απαραίτητο. Η εξάσκηση χωρίς κανένα εξωτερικό αντικείμενο ή βοήθημα είναι εξίσου αποτελεσματική για την αρχή. Μερικά από τα στάδια μπορεί να έρθουν γρήγορα και φυσικά, ενώ άλλα θα χρειαστούν χρόνο για να κατανοηθούν και να εμπεδωθούν. Κάθε ερμηνευτής μαθαίνει με διαφορετικό ρυθμό: η υπομονή είναι το κλειδί.

Πρώτα, πρέπει να εξασκηθείτε στο δεύτερο στάδιο: Να φυσήξετε αέρα και να φουσκώσουν τα μάγουλα. Ενώ φυσάτε αέρα, απλά αφήνετε τα μάγουλα να φουσκώνουν και να ξεφουσκώνουν. Φυσήξτε αέρα συνεχόμενα σε αυτό το σημείο και μην προσπαθήσετε να βγάλετε τον αέρα χρησιμοποιώντας τους μύες του προσώπου. Στη συνέχεια, εξασκηθείτε στη μετάβαση μεταξύ του φυσήματος αέρα και της εκβολής του με τα μάγουλα χωρίς να επιχειρήσετε την ταυτόχρονη αναπνοή από τη μύτη (στάδιο 3). Φυσήξτε κανονικά αέρα, αφήστε τα μάγουλα να φουσκώσουν, σταματήστε να φυσάτε και αρχίστε να αποβάλλετε αέρα από τα μάγουλα χρησιμοποιώντας τους μύες του προσώπου. Σταματήστε για αρχή μεταξύ κάθε βήματος, αλλά με κάθε προσπάθεια, προσπαθήστε να εξαλείψετε τις παύσεις μεταξύ αυτών των βημάτων, επιτυγχάνοντας ένα σταθερό ρεύμα αέρα. Μόλις αυτό το στάδιο είναι άνετο, μπορείτε να προσθέσετε τη μετάβαση πίσω στο κανονικό φύσημα. Μόνο όταν αυτά τα βήματα μπορούν να επιτευχθούν θα πρέπει να προσθέσετε την αναπνοή από τη μύτη (τέταρτο στάδιο). Εξασκηθείτε σε όλα τα στάδια μαζί, ενώ προσπαθείτε να φυσήξετε ένα σταθερό ρεύμα αέρα σε όλα τα στάδια.

Μόλις νιώσετε άνετα να ολοκληρώσετε αυτά τα βήματα χωρίς όργανο, ολόκληρη η διαδικασία μπορεί να εφαρμοστεί σε ένα ποτήρι νερό και ένα καλαμάκι. Αν και δεν είναι απαραίτητη, η εξάσκηση με το ποτήρι νερό και το καλαμάκι, είναι ένα αποτελεσματικό ενδιάμεσο βήμα πριν από τη μετάβαση στο όργανο. Η ίδια διαδικασία που περιγράφεται

παραπάνω θα πρέπει να εφαρμοστεί ενώ φυσάτε μέσα από το καλαμάκι στο νερό. Ο στόχος είναι να διατηρείτε σταθερές φυσαλίδες στο νερό καθ' όλη τη διάρκεια της διαδικασίας.

Όταν δοκιμάζετε για πρώτη φορά την τεχνική στο κλαρινέτο, εξασκηθείτε σε κάθε βήμα ξεχωριστά, όπως συζητήθηκε προηγουμένως. Η μετάβαση στο κλαρινέτο θα μοιάζει ανόμοια γιατί έχει διαφορετική αντίσταση. Αρχικά, εξασκηθείτε στην κυκλική αναπνοή στη χαμηλότερη περιοχή ενώ παίζετε μία τρίλια. Με εξάσκηση, θα μπορείτε να διατηρήσετε συνεπές το κούρδισμα, το ηχόχρωμα και την ένταση κατά τη διάρκεια της κυκλικής αναπνοής. Για να ελέγξετε την επάρκεια του αέρα, μπορείτε να προσπαθήσετε να εκπνεύσετε κατά τη διάρκεια της κυκλικής αναπνοής. Η πραγματική επάρκεια επιτυγχάνεται όταν μπορεί να επιτευχθεί τόσο η εισπνοή όσο και η εκπνοή.

Πρόκειται για μια προηγμένη τεχνική που απαιτεί καλή αντίληψη της μάσκας. Αν και είναι ένα αποτελεσματικό εργαλείο για ορισμένα μέρη, δεν πρέπει να χρησιμοποιείται στη θέση της καλής αναπνοής και της κατάλληλης υποστήριξης. Απαιτεί ευλυγισία, χαλάρωση, και μάσκα που δεν είναι πολύ σφιχτή. Η κυκλική αναπνοή είναι ευκολότερο να εκτελεστεί στην περιοχή chalumeau (Nto4 – Sib4) του κλαρινέτου και γίνεται όλο και πιο δύσκολη στις υψηλότερες περιοχές του οργάνου.

1.3.3 Flutter Tongue

Το Flutter Tongue είναι από τα πιο κοινά εφέ που ζητούνται σε όλα τα πνευστά όργανα. Από τα πρώτα παραδείγματα χρήσης του flutter στο ρεπερτόριο είναι η δεύτερη παραλλαγή του συμφωνικού ποιήματος Don Quixote (1892) του Richard Strauss και στη δεύτερη πράξη στην

εντέκατη σκηνή του “L'arrivée de Casse - Noisette et Claire” από το μπαλέτο του Pyotr Ilyich Tchaikovsky The Nutcracker (1892). Στον Tchaikovsky, τα φλάουτα φέρουν την οδηγία "Frullato", τον ιταλικό όρο για το flutter tongue. Υπάρχουν πολλά παραδείγματα flutter tongue στη μουσική του εικοστού και του εικοστού πρώτου αιώνα. Ζητείται συνήθως στο ρεπερτόριο της ορχήστρας, της μπάντας πνευστών, καθώς και σε σολιστικό ρεπερτόριο.

Στη σημειογραφία το flutter tongue μπορεί να υποδεικνύεται με συντομογραφίες της γερμανικής Flatterzunge, "Flz", του ιταλικού Frullato, "Flt", ή του αγγλικού flutter tongue, "f.t." ή "f.l.". Μπορεί επίσης να υποδεικνύεται με τη χρήση ενός σημαδιού τρέμολο τριών γραμμών στο στέλεχος μιας νότας.



Εικόνα 4. Το μέρος του κλαρινέτου στον Don Quixote του Richard Strauss



Το flutter είναι μια πολύ ευέλικτη τεχνική με υψηλό βαθμό ατομικής προσαρμογής με βάση τη δομή του στόματος και της γλώσσας του ερμηνευτή. Οι κλαρινετίστες που καλούνται να παίξουν flutter tongue πρέπει να πειραματιστούν για να ανακαλύψουν τη μέθοδο που λειτουργεί καλύτερα γι' αυτούς. Συνήθως το flutter παράγεται με το κύλισμα της γλώσσας στην

κορυφή του στόματος, όπως όταν προφέρεται το "ντ-ρ-ρ-ρ-ρ" ή το "τ-ρ-ρ-ρ-ρ" ή απλά σαν να κυλάει το ρο ("ρ-ρ-ρ-ρ-ρ"). Ενώ φυσάτε αέρα γρήγορα, φέρτε την άκρη της γλώσσας στον ουρανίσκο πίσω ακριβώς από τα δόντια. Το γρήγορο ρεύμα αέρα προκαλεί ταχεία ταλάντωση της γλώσσας, όταν η άκρη της γλώσσας πλησιάζει τον ουρανίσκο. Η γλώσσα δεν έρχεται σε επαφή με το καλάμι κατά τη διάρκεια αυτής της τεχνικής, αλλά παραμένει αρκετά κοντά. Είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι αυτή δεν είναι μια ενεργή κίνηση της γλώσσας. Αντίθετα, η ταχύτητα του ρεύματος του αέρα προκαλεί την αναπήδηση της γλώσσας από τον ουρανίσκο. Ορισμένοι κλαρινετίστες δεν είναι σε θέση να παράγουν αυτό το αποτέλεσμα λόγω της δομής της γλώσσας και της στοματικής τους κοιλότητας. Το αποτέλεσμα μπορεί να προσεγγιστεί με το "γρύλισμα" στο λαιμό, το οποίο ο Rehfeldt περιγράφει ως προφορά του "γκ-ρ-ρ-ρ-ρ"¹⁷. Ανεξάρτητα από τη μέθοδο που χρησιμοποιείται, το flutter είναι ευκολότερο να εκτελεστεί σε υψηλή δυναμική. Γίνεται όλο και πιο δύσκολο σε χαμηλές δυναμικές λόγω της υψηλής ταχύτητας του αέρα που απαιτείται για την ενεργοποίηση της γλώσσας.

Το flutter tongue είναι γενικά μια προσιτή τεχνική για τους περισσότερους εκτελεστές. Λόγω της μεγάλης ατομικής διακύμανσης αυτής της τεχνικής, κάποιοι μπορεί να τη βρουν δύσκολη. Το flutter tongue είναι μια βασική σύγχρονη τεχνική λόγω της συχνής χρήσης της σε ορχηστρικές συνθέσεις, σε συνθέσεις μουσικής δωματίου και σε σόλο συνθέσεις.

¹⁷ Rehfeldt, *New Directions for Clarinet*, σελ 64.

1.3.4 Διπλή και τριπλή άρθρωση

Η διπλή και η τριπλή άρθρωση ή διπλό και τριπλό στακάτο (double – triple tongue) είναι μια τυπική και διαδεδομένη τεχνική που χρησιμοποιείται από ερμηνευτές φλάουτου και χάλκινων πνευστών. Αν και χρησιμοποιείται λιγότερο συχνά στα όργανα με καλάμι, μπορεί να είναι ένα χρήσιμο εργαλείο για τους κλαρινετίστες σε έργα του καθιερωμένου ρεπερτορίου καθώς και στη σύγχρονη μουσική. Το διπλό στακάτο είναι δυνατό σε όλα τα μέλη της οικογένειας του κλαρινέτου. Θα πρέπει πρώτα να προσπαθήσετε να έχετε μια γρήγορη, χαλαρή μονή άρθρωση πριν επιχειρήσετε την διπλή ή τριπλή. Το διπλό στακάτο περιλαμβάνει την εναλλαγή του χτυπήματος της γλώσσας μεταξύ του καλαμιού και του λαιμού. Το χτύπημα στο λαιμό είναι στη βάση της γλώσσας οπότε στην ουσία είναι σαν η άρθρωση αυτή να γίνεται από το λαιμό. Το τριπλό στακάτο προσθέτει μια επιπλέον άρθρωση στο καλάμι μετά από αυτή του λαιμού.

Διάφορες συλλαβές μπορούν να χρησιμοποιηθούν για το διπλό στακάτο, συμπεριλαμβανομένων των "ντα-γκα" και "τα-κα". Παραλλαγές αυτών με διαφορετικά φωνήεντα όπως "τι-κι", "το-κο" και "τε-κε" μπορούν επίσης να χρησιμοποιούνται. Η συλλαβή "γκα" ή "κα" δημιουργείται με το πίσω μέρος της γλώσσας και του λαιμού, πρέπει να είναι απαλή και ελαφριά για να μην διακόπτεται το ρεύμα του αέρα. Η χαμηλότερη περιοχή του κλαρινέτου είναι ιδανική για την εκμάθηση του διπλού στακάτο. Μπορείτε αρχικά να προσπαθήσετε να εξασκηθείτε στην άρθρωση "γκα", στόχος είναι η ομοιόμορφη και σταθερή άρθρωση. Όπως και με την απλή άρθρωση, η ισχυρή και συνεχής υποστήριξη του αέρα είναι προϋπόθεση για τη σωστή πολλαπλή άρθρωση. Στη συνέχεια μπορείτε να εξασκηθείτε στη διπλή άρθρωση είτε ξεκινώντας με την απλή άρθρωση ("ντα" ή "τα") ή ξεκινώντας με τη

συλλαβή του λαιμού ("γκα" ή "κα"). Εξασκηθείτε ξεκινώντας και με τους δύο τρόπους για να βοηθήσετε στην εξομάλυνση του πολλαπλού στακάτο.

Πριν επιχειρήσετε την διπλή ή τριπλή άρθρωση, πρέπει να αναπτυχθεί μια άνετη μονή άρθρωση. Η μελέτη του διπλού στακάτο μπορεί ωστόσο να βοηθήσει τον παίκτη να αναπτύξει ευκολία στο μονό. Ενώ η διπλή και η τριπλή άρθρωση είναι μια χρήσιμη τεχνική, δεν πρέπει να παίρνει τη θέση μίας αργής και χαλαρής μονής άρθρωσης.

1.3.5 Slap Tongue

Το slap tongue παράγει έναν ήχο σαν “ποπ” είτε με συγκεκριμένο τονικό ύψος είτε χωρίς, παρόμοιο με τον ήχο του pizzicato στα έγχορδα όργανα. Αυτή η τεχνική μπορεί να παραχθεί σε όλα τα όργανα με μονή γλωττίδα και είναι ιδιαίτερα αποτελεσματική στο μπάσο κλαρινέτο. Το slap tongue απαιτεί μία εντελώς διαφορετική κίνηση της γλώσσας από την κανονική άρθρωση. Σε αυτή την τεχνική, το καλάμι απομακρύνεται από το επιστόμιο πριν αφηθεί ελεύθερο για να χτυπήσει πάνω στο επιστόμιο. Συνδυαζόμενο με φύσημα, το slap tongue μπορεί να παράγει ένα τόνο μαζί με το χτύπημα του καλαμιού που προσκρούει στο επιστόμιο¹⁸. Είναι ιδιαίτερα αποτελεσματικό στην χαμηλότερη περιοχή του κλαρινέτου και του μπάσου κλαρινέτου, όπου ο ήχος του είναι πιο διαπεραστικός, όπως το pizzicato ενός ηλεκτρικού μπάσου. Το εφέ σημειώνεται συνήθως με ένα X για κεφαλή νότας.

Η πρώτη αναφορά στο "slap tongue" στο κλαρινέτο είναι λίγο δυσδιάκριτη λόγω της προφορικής φύσης της προέλευσής της. Δεν υπάρχουν συγκεκριμένες αποδείξεις για το πότε και

ποιος μουσικός την πρωτοχρησιμοποίησε. Ωστόσο, η τεχνική αυτή αποτελεί σταθερό στοιχείο του κλαρινέτου σε διάφορα μουσικά είδη από τη δεκαετία του 1940 και μετά. Το "slap tongue" έχει χρησιμοποιηθεί ευρέως στην τζαζ και στην κλασική μουσική και αποτελεί μια πολύ διαδεδομένη τεχνική πλέον.

Αυτή η τεχνική ξεκινάει με την τοποθέτηση της γλώσσας πάνω στο καλάμι έτσι ώστε να κολλήσει η γλώσσα πάνω στο καλάμι. Διατηρώντας την επαφή με το καλάμι, δημιουργείται ένα βαθούλωμα στη μέση της γλώσσας προκειμένου να δημιουργηθεί κενό μεταξύ της γλώσσας και του καλαμιού. Το κενό αυτό επιτρέπει στον ερμηνευτή τραβώντας τη γλώσσα μακριά, να τραβήξει και το καλάμι μακριά από το επιστόμιο και στη συνέχεια να απελευθερωθεί δημιουργώντας τον δυνατό ήχο. Είναι γενικά ευκολότερο να παραχθεί στο μπάσο κλαρινέτο, δεδομένου ότι το καλάμι του είναι μεγαλύτερο και μπορεί να πιαστεί ευκολότερα με τη γλώσσα.

Ξεκινήστε κάνοντας εξάσκηση μπροστά από έναν καθρέφτη χρησιμοποιώντας μόνο το καλάμι. Τοποθετώντας το καλάμι στη μέση της γλώσσας (πιο μέσα από την κανονική τοποθέτηση), επιχειρήστε να δημιουργήσετε το βαθούλωμα και το κενό μεταξύ του γλώσσας και του καλαμιού. Είναι σημαντικό να αγκαλιάσει η γλώσσα το καλάμι. Όταν γίνει κατανοητή αυτή η κίνηση, το καλάμι και το επιστόμιο μπορούν να συνδυαστούν. Εξασκηθείτε πρώτα χωρίς να φυσάτε, επαληθεύοντας την τεχνική ακούγοντας ένα μικρό κλικ καθώς το καλάμι χτυπάει το επιστόμιο. Μόλις αυτό το κλικ μπορεί να γίνει με συνέπεια και να παράγεται σταθερά, προσπαθήστε να προσθέσετε το φύσημα του αέρα για να παράγετε ένα διακριτό τόνο.

Αυτή η τεχνική είναι καλύτερο να εξασκείται μόνο για λίγα λεπτά κάθε φορά, καθώς πολλές επαναλαμβανόμενες προσπάθειες μπορεί να τραυματίσουν τη γλώσσα. Επιπλέον, ξεκινήστε την εξάσκηση είτε με ένα παλιό ή κακό καλάμι, καθώς η άκρη του καλαμιού

¹⁸ Rehfeldt, *New Directions for Clarinet*, σελ. 65.

καταστρέφεται εύκολα. Ένα συνθετικό καλάμι μπορεί να αντέξει καλύτερα στην επαναλαμβανόμενη εξάσκηση του slap tongue.

1.3.6 Glissando και Portamento

Η διαφοροποίηση μεταξύ του glissando και του portamento είναι σημαντική, καθώς οι δύο όροι συχνά συγχέονται. Το glissando είναι μια γρήγορη, διατονική κίνηση - σαν να τρέχει το δάχτυλο πάνω-κάτω στα πλήκτρα ενός πληκτροφόρου οργάνου. Από την άλλη πλευρά, το portamento είναι ένας συνεχής ήχος - όπως το να ανεβοκατεβαίνεις πάνω στο μπράτσο ενός άταστου έγχορδου οργάνου ή το γλίστρημα ενός τρομπονιού. Το πιάνο και η άρπα είναι ικανά να παράγουν μόνο glissando ενώ τα (άταστα) έγχορδα όργανα, τα τρομπόνια, το κλαρινέτο και τα τύμπανα μπορούν να παράγουν portamento¹⁹. Οι περισσότεροι συνθέτες που ζητούν portamento χρησιμοποιούν τον όρο glissando. Επειδή αυτοί οι όροι χρησιμοποιούνται ως ισοδύναμοι, οι ερμηνευτές μπορούν γενικά να εκτελέσουν portamento όταν ο συνθέτης ζητά glissando.

Το portamento μπορεί να παραχθεί μόνο στην άνω περιοχή του κλαρινέτου. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο το εναρκτήριο σόλο στη Rhapsody in Blue του George Gershwin αρχίζει με ένα glissando (γρήγορη διατονική κίνηση των δακτύλων) πριν μεταβεί σε ένα portamento στην περιοχή Clarion.

Εικόνα 5. Το σόλο του κλαρινέτου στο Rhapsody in Blue



Ο Phillip Rehfeldt περιγράφει την παραγωγή του portamento "ρυθμίζοντας την πίεση των χειλιών, καθώς και του σχήματος της στοματικής κοιλότητας, με τέτοιο τρόπο ώστε να παράγεται ένα ύψος χαμηλότερο από το κανονικό"²⁰. Στη συνέχεια το τονικό ύψος ανεβαίνει καθώς ανοίγουν τα δάχτυλα με τη σειρά. Για καλύτερο αποτέλεσμα τα δάχτυλα δεν πρέπει να ανοίγουν κανονικά προς τα πάνω, αλλά να αποκαλύπτουν σιγά σιγά την τρύπα, αυτό επιτυγχάνεται με το τράβηγμα των δακτύλων προς τα έξω. Οι κλαρινετίστες πρέπει να είναι προσεκτικοί με τη μάσκα, η οποία πρέπει να αλλάξει ελάχιστα. Για το portamento ο μεγαλύτερος παράγοντας που παίζει ρόλο είναι η θέση της γλώσσας και της στοματικής κοιλότητας.

Για να εκτελέσετε σωστά ένα portamento, πρέπει να έχετε μια σταθερή αντίληψη της θέσης της γλώσσας (voicing). Πριν προσεγγίσετε το portamento, ξεκινήστε πειραματιζόμενοι με την κάμψη του τονικού ύψους μέσω αλλαγών στη γλώσσα και στη στοματική κοιλότητα. Το ευκολότερο μέρος για να ξεκινήσετε την εξάσκηση είναι το Ντοβ στην περιοχή clarion. Διατηρώντας τη μάσκα σταθερή, χαμηλώστε τη γλώσσα πηγαίνοντας από το φωνήεν "η" στο "α" ή στο "ο". Προσπαθήστε να κατεβείτε προς τα κάτω με συγκεκριμένα διαστήματα ξεκινώντας

¹⁹ David D. Boyden - Robin Stowell, λήμμα "Glissando," στο: Grove Music Online, 2001.

από το ημιτόνιο. Επεκτείνετε το διάστημα σταδιακά σε τόνο, τρίτη μικρή, κ.λπ. Σε αυτό το υψηλό Ντο6, είναι δυνατό να κατεβείτε μέχρι και μια τέταρτη (και περισσότερο είναι δυνατό για ορισμένους κλαρινετίστες). Αφού νιώσετε άνετα με τη διαδικασία αυτή στο υψηλό Ντο6, ξεκινήστε από το Σι5 ένα ημιτόνιο χαμηλότερα. Χαμηλώστε τη νότα όπως προηγουμένως και σύρτε αργά τον δείκτη του αριστερού χεριού από την οπή ενώ σηκώνετε τη γλώσσα πίσω στο φωνήεν "η". Με εξάσκηση, αυτή η μέθοδος μπορεί να παράγει ένα ομαλό portamento. Μόλις η κίνηση του ημιτονίου από το Σι5 στο Ντο6 είναι άνετη, αρχίστε σταδιακά επεκτείνοντας το διάστημα.

Στην αρχή, το επιμελές γλίστρημα των δακτύλων στις τρύπες του οργάνου θα σας βοηθήσει να ελέγξετε το αποτέλεσμα. Τελικά, όμως, το portamento μπορεί να επιτευχθεί με ελάχιστη κίνηση των δακτύλων. Παρόμοια με το flutter tongue, το glissando και το portamento ζητούνται συχνά στη μπάνα πνευστών, στην ορχήστρα και στο σολιστικό ρεπερτόριο. Αυτό το εφέ μπορεί να βοηθήσει τους εξελισσόμενους ερμηνευτές να αυξήσουν την επίγνωση της τεχνικής της γλώσσας τους, αποσαφηνίζοντας περαιτέρω τη θέση γλώσσας αλλά και το voicing.

1.3.7 Τέταρτα του τόνου και μικροτόνοι

Το τέταρτο του τόνου είναι το διάστημα στο μισό του μεγέθους του ημιτόνου. Τα τέταρτα του τόνου προέρχονται από τη διαίρεση της οκτάβας σε είκοσι τέσσερα ίσα τμήματα αντί για τη δυτική κλασική παράδοση των δώδεκα τμημάτων. Τα τέταρτα του τόνου (και πιο γενικά τα διαστήματα μικρότερα του ημιτονίου) συναντώνται και σε μουσικά συστήματα άλλων

²⁰ Rehfeldt, *New Directions for Clarinet*, σελ. 57-58.

πολιτισμών όπως και στην αρχαία ελληνική μουσική θεωρία αλλά χρησιμοποιήθηκαν ελάχιστα στη δυτική κλασική μουσική μέχρι που το ενδιαφέρον αυξήθηκε κατά το δέκατο ένατο, τον εικοστό και εικοστό πρώτο αιώνα²¹. Ως μικροτόνος ορίζεται κάθε διάστημα μικρότερο από ένα ημιτόνιο, χρησιμεύοντας έτσι ως όρος-ομπρέλα κάτω από τον οποίο χωράνε και τα τέταρτα του τόνου²². Υπάρχει κάποια ασυνέπεια μεταξύ των συγγραφέων και θεωρητικών, ωστόσο, ορισμένοι "περιορίζουν τον όρο σε διαστήματα μικρότερα από μισό ημιτόνιο - άλλοι τον επεκτείνουν ώστε να αναφέρεται σε όλες τις μουσικές με διαστήματα αισθητά διαφορετικά από το (λογαριθμικό) χωρισμό σε 12 μέρη της οκτάβας και το πολλαπλάσιό του"²³.

Όπως τα multiphonics, έτσι και τα τέταρτα του τόνου και οι μικροτόνοι παράγονται με τη χρήση τυποποιημένων δακτυλισμών στο κλαρινέτο. Η ατομική διαφοροποίηση μεταξύ ερμηνευτών και οργάνων είναι συνηθισμένη, οπότε απαιτείται πειραματισμός για τον προσδιορισμό των καλύτερων δακτυλισμών για κάθε ερμηνευτή. Πρέπει επίσης να ληφθεί υπόψη η διαφοροποίηση ανάμεσα στα μέλη της οικογένειας του κλαρινέτου. Οι δακτυλισμοί μπορεί να διαφέρουν μεταξύ του Σιβ και του Λα κλαρινέτου καθώς και μεταξύ των άλλων μελών της οικογένειας του κλαρινέτου. Ειδικά στο μπάσο κλαρινέτο, οι διαφοροποιήσεις στα κλειδιά μεταξύ κατασκευαστών απαιτεί από τους ερμηνευτές να αλλάζουν τους δακτυλισμούς ανάλογα με τις ανάγκες. Διατίθενται πολλές πηγές με δακτυλισμούς τετάρτων του τόνου και μικροτόνων. Αυτές θα αναφερθούν παρακάτω στις πηγές για περαιτέρω μελέτη.

²¹Julian Rushton, λήμμα "Quarter-tone", στο Oxford Music Online, 2001, τελευταία πρόσβαση 30 Αυγούστου 2023, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22645>

²² Ezra Sims, λήμμα "Microtone", στο: Don Michael Randel (επιμ.) Harvard Dictionary of Music, Cambridge 2003, σελ. 509.

²³Paul Griffiths – Mark Lindley - Ioannis Zannos, "Microtone", στο Sadie, Stanley Tyrrell, John (επιμ.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2^η εκδ.), Macmillan Publishers., London 2001.

Η σημειογραφία των τετάρτων του τόνου και των μικρότονων δεν είναι τυποποιημένη σε όλο το ρεπερτόριο. Τα έργα που χρησιμοποιούν τέταρτα του τόνου και μικροτόνους περιέχουν συνήθως ένα υπόμνημα που καθορίζει τη σημειογραφία που χρησιμοποιείται. Για συζήτηση σχετικά με τις πρακτικές σημειογραφίας, μπορεί κανείς να ανατρέξει στο *Music Notation in the Twentieth Century*²⁴ του Kurt Stone.

Η προσέγγιση των καινούριων αυτών νοτών για πρώτη φορά μπορεί να τρομάξει τους ερμηνευτές καθώς καλούνται να μάθουν ένα εντελώς νέο σύνολο δακτυλισμών. Ενώ ορισμένοι συνθέτες υποδεικνύουν δακτυλισμούς στο μουσικό κείμενο, άλλοι παρέχουν απλώς την οδηγία για το ύψος του τόνου, αφήνοντας τον εκτελεστή να καθορίσει το δακτυλισμό. Πριν επιχειρήσουν οι παίκτες να παίξουν ένα κομμάτι που περιέχει τέταρτα του τόνου ή μικροτόνους, μπορούν να ανατρέξουν στα βιβλία του Ronald L. Caravan *Preliminary Exercises and Etudes in Contemporary Techniques for Clarinet και Polychromatic Diversions*. Αυτές οι δύο πηγές παρέχουν δακτυλισμούς και ασκήσεις διαβαθμισμένης δυσκολίας που μπορούν να βοηθήσουν στην εξοικείωση των ερμηνευτών με αυτό το νέο λεξιλόγιο. Αφού μελετήσουν τους δακτυλισμούς των τετάρτων του τόνου που έχουν προτείνει άλλοι κλαρινετίστες, οι ερμηνευτές μπορούν να επιλέξουν να δημιουργήσουν τους δικούς τους δακτυλισμούς.

²⁴ Stone, *Music Notation in the Twentieth Century*, σελ. 67-71.

1.3.8 Συνηγήσεις

Υπάρχουν δύο είδη συνηγήσεων στο κλαρινέτο: εκείνες που παράγονται μέσω θεμελιωδών δακτυλισμών (fingered multiphonics) και εκείνες που παράγονται με τραγούδι ή μουρμούρισμα κατά τη διάρκεια του παιξίματος. Αυτές οι δύο μέθοδοι θα αναλυθούν χωριστά.

Τα multiphonics παράγονται με το χειρισμό των θεμελιωδών δακτυλισμών έτσι ώστε να ακουστούν και υψηλότερα μέρη της σειράς αρμονικών (δύο ή και παραπάνω). Αυτό το αποτέλεσμα δεν είναι ακριβώς σαν να παίζεις συγχορδίες σε ένα ηλεκτροφόρο όργανο, επειδή τα τονικά ύψη που προκύπτουν ποικίλλουν σε ένταση, κούρδισμα και χροιά²⁵. Ο Phillip Rehfeldt περιγράφει τα multiphonics στο κλαρινέτο ως μια "σύνθετη ηχητικότητα" παρά ως αρμονική δομή²⁶. Πολλοί παράγοντες επηρεάζουν τους τόνους ενός multiphonic, συμπεριλαμβανομένης της σκληρότητας του καλαμιού, της πρόσωσης του επιστόμιου, της ταχύτητας του αέρα και της τοποθέτησης των χειλιών/γνάθου. Ο αριθμός των συνδυασμών δακτυλισμών για multiphonic είναι τεράστιος καθώς η προσθήκη ή η αφαίρεση δακτύλων (και μισών οπών), η προσαρμογή στη θέση της γλώσσας και του λαιμού (voicing), και η τοποθέτηση του κάτω χείλους στο καλάμι μπορούν να επηρεάσουν τους τόνους που προκύπτουν.

Η δυνατότητα για multiphonic στα ξύλινα πνευστά αυξήθηκε σε δημοτικότητα στα μέσα του εικοστού αιώνα. Τα έργα που γράφτηκαν για τον φλαουτίστα Severino Gazzelloni, μεταξύ των οποίων η *Sequenza* (1958) του Luciano Berio και το *Proporzioni* (1958) του Franco Evangelisti περιέχουν τα πρώτα παραδείγματα συνηγήσεων που ζητούνται για ένα ξύλινο

²⁵ Lawrence Singer, "Multiphonic Possibilities of the Clarinet," *American Music Teacher* 24/3, Ιανουάριος 1975, σελ. 14.

²⁶ Rehfeldt, *New Directions for Clarinet*, σελ. 43.

πνευστό όργανο²⁷. Ο πειραματισμός με τις συνηγήσεις στο κλαρινέτο άρχισε αμέσως μετά, οδηγώντας στη δημοσίευση διάφορων έργων που ζητούσαν την τεχνική αυτή τη δεκαετία του 1960, όπως: *Fantasy for Clarinet* (1960) του Peter Phillips, *Five Pieces for Flute and Clarinet* (1961) του William O. Smith, *Concert Music for Solo Clarinet* (1961) του John Eaton, και *Matrix for Solo Clarinet* (1962) του Donald Scavarda.

Η πρώτη δημοσιευμένη πηγή που εξετάζει συνηγήσεις στα ξύλινα πνευστά ήταν το βιβλίο του Bruno Bartolozzi *New Sounds for Woodwind* (1967)²⁸, μεταφρασμένο στα αγγλικά από τον Reginald Smith Brindle. Αμέσως μετά τη δημοσίευση του εκπαιδευτικού βιβλίου του Bartolozzi, γράφτηκαν πολλές άλλες διδακτορικές διατριβές και άρθρα μέχρι τη δεκαετία του 1970 που περιγράφουν λεπτομερώς τις δυνατότητες συνηγήσεων στο κλαρινέτο. Όπως αποδεικνύεται από την πληθώρα των άρθρων που γράφτηκαν για τα multiphonic στο κλαρινέτο, το ενδιαφέρον για αυτή τη νέα τεχνική ήταν μεγάλο τη δεκαετία του 1970. Έκτοτε, το ενδιαφέρον έχει κάπως μειωθεί, αν και τα multiphonics μπορούν να βρεθούν σε πολλά έργα για κλαρινέτο, ιδίως στο σόλο ρεπερτόριο.

Η διαδικασία για την παραγωγή των multiphonic ακολουθεί τις ίδιες αρχές της παραγωγής οποιασδήποτε άλλης νότας στο κλαρινέτο. Κάθε νότα έχει μια ιδανική πίεση στα χείλη και συγκεκριμένο φύσημα που συνηθίζεται με την πάροδο του χρόνου. Το ίδιο ισχύει και για τα multiphonics, αν και είναι πιο «δύστροπα» όταν μαθαίνονται για πρώτη φορά. Σε αντίθεση με τους συμβατικούς δακτυλισμούς, ορισμένα multiphonic βγαίνουν μόνο σε ένα συγκεκριμένο δυναμικό επίπεδο. Και πάλι, οι διαφορές μεταξύ των ερμηνευτών και των οργάνων πρέπει να λαμβάνονται υπόψη.

²⁷ Gerald J. Farmer, "A Comprehensive View of Clarinet Multiphonics," *The Clarinet* 4/2, Χειμώνας 1977, σελ. 31.

Δύο είναι σε γενικές γραμμές οι αλλαγές στο φύσημα που πρέπει να δοκιμάσετε προκειμένου να βγάλετε ένα multiphonic. Η πρώτη και πιο συχνή είναι το overblowing. Όπως περιγράφει και η λέξη θα πρέπει να φυσήξετε λίγο πιο δυνατά σα να προσπαθείτε να βγάλετε μία νότα ψηλότερη από τη θεμελιώδη. Αυτό δεν συνεπάγεται μεγάλη πίεση, αλλά απλά περισσότερο αέρα. Η δεύτερη και πιο σπάνια τεχνική είναι το underblowing. Εδώ θα πρέπει να κάνετε το αντίθετο από το overblowing, να φυσήξετε πιο χαλαρά. Το underblowing συναντάται μόνο σε νότες του οργάνου που απαιτούν ψυχή και έχει το χαρακτηριστικό ότι η συνήχηση που παράγεται αποτελείται μόνο από δύο νότες οι οποίες μάλιστα έχουν απόσταση δωδεκάτης. Ακούγεται ουσιαστικά και η νότα που θα ακουγόταν αν ο συγκεκριμένος δακτυλισμός δεν είχε ψυχή.

Οι συνθέσεις που απαιτούν multiphonics συχνά περιέχουν συγκεκριμένο δακτυλισμό που παρέχεται από τον συνθέτη. Για καταλόγους multiphonic, οι εκτελεστές μπορούν να ανατρέξουν στο *New Directions for Clarinet* του Rehfeldt το οποίο παρέχει έναν εκτενή κατάλογο δακτυλισμών για multiphonic για όλη την οικογένεια του κλαρινέτου²⁹. Αναφέρει ακόμα ότι είναι εφικτό να γίνουν τρίλιες συνδυάζοντας δακτυλισμούς ή πειραματιζόμενοι με το άνοιγμα ορισμένων οπών του οργάνου.

Τα multiphonics είναι ευκολότερο να παραχθούν όταν ο ερμηνευτής έχει πιο χαλαρή, πιο ευέλικτη μάσκα. Ο κλαρινετίστας Eric Mandat αναφέρεται σε αυτό ως "defocusing". Ο Mandat υποστηρίζει ότι η μελέτη των multiphonics στο κλαρινέτο μπορεί να βοηθήσει τον ερμηνευτή να αναπτύξει μια πιο ευέλικτη μάσκα, με απώτερο στόχο την επέκταση της ηχοχρωματικής ευελιξίας στοχεύοντας σε έναν "ρευστό τόνο". Λόγω της ευέλικτης φύσης των multiphonics, ο

²⁸ Bruno Bartolozzi, *New Sounds for Woodwind*, Oxford University Press, 1967.

²⁹ Rehfeldt, *New Directions for Clarinet*, σελ. 48-54.

ερμηνευτής πρέπει να πειραματιστεί με την ταχύτητα του αέρα, τη δυναμική, την πίεση των χειλιών και την τοποθέτηση (του επιστομίου) για να παράγει διαφορετικούς τόνους. Αυτός ο πειραματισμός επιτρέπει στον ερμηνευτή να αναπτύξει περαιτέρω την ικανότητα να κάνει μικρές προσαρμογές στο φύσημα, τον αέρα και το voicing, ώστε να βελτιώσει τόσο τις σύγχρονες όσο και τις κλασικές εκτελέσεις.

Εκτός από τα multiphonics, οι συνηγήσεις μπορούν να επιτευχθούν παίζοντας συμβατικά ενώ τραγουδάτε ή μουρμουρίζετε. Το αποτέλεσμα εκτός από τη συνήχιση των δύο φωνών (του κλαρινέτου και του εκτελεστή) είναι ένα είδος beating, μιας περιοδικής αυξομείωσης της έντασης του ήχου, σαν διακρότημα. Όσο πιο κοντά είναι οι δύο νότες, τόσο πιο έντονο και γρήγορο το beating.

Όταν ασχοληθείτε για πρώτη φορά αυτή την τεχνική, εξασκηθείτε σε μία σταθερή νότα με το όργανο και τη φωνή. Με την εξάσκηση, θα συνηθίσετε την πρωτόγνωρη αίσθηση του να τραγουδάτε και να φυσάτε αέρα ταυτόχρονα. Στη συνέχεια, αυτοσχεδιάστε μερικές απλές ασκήσεις, όπως το παίξιμο κλιμάκων ενώ σιγοτραγουδάτε ένα ίσο. Όταν νιώσετε άνετα τραγουδώντας το ίσο, ανταλλάξτε τις φωνές παίζοντας το ίσο και τραγουδώντας την κλίμακα. Η Elsa Ludwig-Verdehr παρέχει αρκετές αποτελεσματικές προκαταρκτικές ασκήσεις στο "*A Practical Approach to New and Avant-garde Clarinet Music and Techniques*"³⁰. Επιπλέον, το βιβλίο του Ronald L. Caravan "*Five Duets for One Clarinetist*"³¹ είναι μία συλλογή μερικών κομματιών που βοηθούν τον εκτελεστή με αυτή την τεχνική. Τέλος, η διδακτορική διατριβή του Frank Joseph Dolak διατριβή "*Augmenting Clarinet Technique: Augmenting Clarinet Technique:*

³⁰ Elsa Ludwig-Verdehr, "A Practical Approach to New and Avant-garde Music and Techniques," *The Clarinet* 7/2, Χειμώνας 1980, σελ. 10-15, και 38-41.

³¹ Ronald L. Caravan, *Five Duets for One Clarinetist*, Seesaw Music, Verona NJ 1976.

*A Selective, Sequential Approach Through Prerequisite Studies and Contemporary Etudes*³²

παρέχει επίσης οδηγίες καθώς και παιδαγωγικές ασκήσεις για την ανάπτυξη αυτής της τεχνικής.

1.3.9 Teeth on reed

Τοποθετώντας τα δόντια κατευθείαν πάνω στο καλάμι αντί μέσα από το κάτω χείλος όπως στο κανονικό παίξιμο, μπορεί να παραχθεί ένας λεπτός, σφυριχτός ήχος υψηλής συχνότητας. Το τονικό ύψος είναι σε μεγάλο βαθμό απρόβλεπτο όμως αλλαγές μπορούν να γίνουν είτε αλλάζοντας την πίεση στο καλάμι είτε κουνώντας τα δόντια πάνω στην επιφάνειά του³³. Και οι δύο μέθοδοι έχουν σαν αποτέλεσμα ένα σκληρό ήχο portamento³⁴

Η τεχνική αυτή είναι για πολλούς δύσκολη όχι εξαιτίας της τεχνικής δυσκολίας αλλά επειδή συχνά προκαλεί ανατριχίλα. Η πολύ υψηλή συχνότητα με την οποία πάλλεται το καλάμι μεταφέρεται απευθείας στα δόντια τα οποία δεν είναι συνηθισμένα σε αυτή τη συνθήκη. Παρόλα αυτά είναι δυνατό με την πάροδο του χρόνου και την εξάσκηση να συνηθίσετε την τεχνική αυτή.

1.3.10 Ηχοχρωματικές προσαρμογές

Οι ερμηνευτές είναι ήδη συνηθισμένοι στη μουσική που φέρει οδηγίες για ηχοχρωματικές προσαρμογές. Οι συνθέτες χρησιμοποιούν σημάνσεις όπως "dolce" ή "con

³² Frank Joseph Dolak, "Augmenting Clarinet Technique: A Selective, Sequential Approach Through Prerequisite Studies and Contemporary Etudes" D.M.A. diss., BallState University, 1979.

³³ Rehfeldt, *New Directions for Clarinet*, σελ. 64.

³⁴ Βλ σελ. 20

forza", για παράδειγμα, προκειμένου να προκαλέσουν ένα συγκεκριμένο ηχόχρωμα. Στη σύγχρονη μουσική, ωστόσο, οι συνθέτες επεκτείνουν τις σημειώσεις τους ζητώντας μικρές προσαρμογές στον ήχο, συμπεριλαμβανομένων αλλαγών στο ηχόχρωμα, το βιμπράτο και τα subtones (υποτόνους).

Η πιο κλασική τεχνική για την αλλαγή του ηχοχρώματος είναι το **bisbiliando**. Η τεχνική "bisbiliando," γνωστή επίσης ως "bisbigliando" ή "bisbigliato" στα ιταλικά, αναφέρεται σε ένα συγκεκριμένο διακοσμητικό ή εφέ που χρησιμοποιείται στο ρεπερτόριο του κλαρινέτου. Περιλαμβάνει την ταχεία εναλλαγή μεταξύ δύο διπλανών νοτών, συνήθως με απόσταση μικρότερη ή ίση του ημιτονίου, δημιουργώντας έναν ήχο που τρεμοπαίζει σαν τρίλια³⁵. Αυτή η τεχνική χρησιμοποιείται συχνά για να προσθέσει μια μοναδική και εκφραστική ποιότητα στη μουσική.

Ιστορικά, η τεχνική bisbiliando μπορεί να ανιχνευτεί πίσω στον 19ο αιώνα, ιδιαίτερα στην περίοδο του Ρομαντισμού. Συνθέτες κατά την διάρκεια αυτής της εποχής, όπως ο Carl Maria von Weber, ο Gioachino Rossini και άλλοι, ξεκίνησαν να ενσωματώνουν αυτήν την διακοσμητική τεχνική στις συνθέσεις τους για κλαρινέτο για να αναδείξουν τις εκτελεστικές δυνατότητες του οργάνου και να επιδείξουν τις ικανότητες του κλαρινετίστα. Ένα παράδειγμα της τεχνικής bisbiliando μπορεί να βρεθεί στο "Κοντσερτίνο για Κλαρινέτο και Ορχήστρα σε Μι-ύφεση Μείζονα, Op. 26" του Carl Maria von Weber. Σε αυτό το έργο, ο κλαρινετίστας παίζει ένα πέρασμα bisbiliando, επιδεικνύοντας την ευλυγισία και τις εκφραστικές δυνατότητες του οργάνου. Κατά τη διάρκεια του 19ου και 20ού αιώνα, πολλοί ακόμα συνθέτες ανέπτυξαν αυτήν την τεχνική, ιδιαίτερα σε έργα για σόλο κλαρινέτο ή κλαρινέτο μέσα σε ορχήστρα και μουσική δωματίου. Συνθέσεις από συνθέτες όπως ο Richard Strauss, ο Sergei Rachmaninoff και ο Francis

Poulenc, μεταξύ άλλων, περιλαμβάνουν παραδείγματα bisbiliando για να προκαλέσουν διαφορετικές ατμόσφαιρες και συναισθήματα.

Η τεχνική bisbiliando παραμένει ένα σημαντικό κομμάτι του ρεπερτορίου του κλαρινέτου και συχνά διδάσκεται σε μαθητές που βρίσκονται σε μεσαίο και προχωρημένο επίπεδο, καθώς αναπτύσσουν την ικανότητά τους στις πιο περίπλοκες τεχνικές και το εκφραστικό παίξιμο.

Το **βιμπράτο (vibrato)** μπορεί επίσης να απαιτείται από σύγχρονους συνθέτες. Ενώ παραδοσιακά δεν χρησιμοποιείται στο κλαρινέτο, το βιμπράτο μπορεί να παραχθεί από το σαγόνι, το διάφραγμα ή με το κάποιο κλειδί του κλαρινέτου (το τελευταίο είναι ένα παρόμοιο αποτέλεσμα με το bisbiliando). Στην κλασική μουσική, το vibrato άρχισε να χρησιμοποιείται από τους κλαρινετίστες της περιόδου του Μπαρόκ και της Κλασικής εποχής. Στην αρχή, το vibrato ήταν περισσότερο ελαττωματικό και ακούγονταν μάλλον ως αποτέλεσμα τεχνικών περιορισμών, παρά ως σκοπίμως εκτελούμενη τεχνική. Κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα, με την εξέλιξη του μουσικού ρεπερτορίου και των οργανολογικών βελτιώσεων στο κλαρινέτο, η χρήση του vibrato έγινε πιο ευρέως διαδεδομένη. Οι συνθέτες σήμερα μπορούν να σημειώσουν επίσης την ένταση και το βάθος του βιμπράτο.

Το **smorzato** είναι ένας όρος που χρησιμοποιήθηκε από τον Bartolozzi³⁶ για να υποδείξει ένα απότομο είδος vibrato παραγόμενο στο κλαρινέτο με την στιγμιαία απομάκρυνση του σαγονιού από το καλάμι. Το αποτέλεσμα είναι μία απότομη αύξηση της έντασης ακολουθούμενη από μία επιστροφή στο προηγούμενο επίπεδο δυναμικής.³⁷ Ταυτόχρονα

³⁵ Rehfeldt, *New Directions for Clarinet*, σελ. 72.

³⁶ Bruno Bartolozzi, *Concertazioni a quattro*, Edizioni Suvini Zerboni, Milano 1970.

³⁷ Rehfeldt, *New Directions for Clarinet*, σελ. 63.

επηρεάζεται και το τονικό ύψος. Μπορεί ακόμα να θεωρηθεί ως ένα είδος άρθρωσης ειδικά αν υποδεικνύεται ο ρυθμός των παλμών.³⁸

Οι **υποτόνοι (subtones)** στο κλαρινέτο αναφέρονται σε μια συγκεκριμένη τεχνική που χρησιμοποιούν οι κλαρινετίστες για να παράγουν ένα χαμηλό και αέρινο ήχο. Αυτή η τεχνική περιλαμβάνει το παίξιμο νοτών στην χαμηλή έκταση του κλαρινέτου με μειωμένη πίεση του αέρα και μειωμένη ένταση, προκαλώντας ένα μαλακό και σκούρο τόνο. Τα subtones μπορούν επίσης να αναφέρονται ως “echo tone” ή “sotto voce”.

Για να παράγετε subtones στο κλαρινέτο, πρέπει να χαλαρώσετε ελαφρά την μάσκα και να χρησιμοποιήσετε μια πιο ανοιχτή λαρυγγική θέση κατά τη διάρκεια του φυσήματος. Αυτό δημιουργεί ένα λιγότερο εστιασμένο ρεύμα αέρα, το οποίο έχει ως αποτέλεσμα τον πιο αεράτο και μαλακό ήχο που χαρακτηρίζει το παίξιμο με subtones.

Οι subtones χρησιμοποιούνται συχνά στην τζαζ και στο σύγχρονο παίξιμο του κλαρινέτου για να προσθέσουν εκφραστικότητα, να δημιουργήσουν διαφορετική ατμόσφαιρα ή να προσφέρουν αντίθεση στον πιο φωτεινό και πιο δυνατό ήχο που παράγεται στο κλαρινέτο με τον κανονικό ή “κλασικό” τόνο.

Αξίζει να σημειωθεί ότι η τεχνική των υποτόνων μπορεί να είναι προκλητική για τους κλαρινετίστες, καθώς απαιτεί προσεκτικό έλεγχο της μάσκας και της υποστήριξης του αέρα για να επιτευχθεί το επιθυμητό αποτέλεσμα διατηρώντας ταυτόχρονα την ακρίβεια των νοτών και τον έλεγχο του οργάνου. Έμπειροι κλαρινετίστες που κατέχουν καλά τις δυνατότητες του οργάνου μπορούν να χρησιμοποιήσουν αποτελεσματικά τα subtones για να ενισχύσουν το παίξιμό τους και να προσθέσουν ποικιλία στη μουσική τους έκφραση.

³⁸ Mikko Raasakka *Exploring the Clarinet: A Guide to Clarinet Technique and Finnish Clarinet Music*, Fennica Gehrman Ltd., 2017, σελ. 96.

1.3.11 Κρουστικά εφέ και ήχοι χωρίς τονικό ύψος

Η κατηγορία των κρουστικών εφέ και των ήχων χωρίς τονικό ύψος περιλαμβάνει ένα ευρύ φάσμα τεχνικών που ανακαλύφθηκαν από ερμηνευτές και συνθέτες. Η κατηγορία αυτή περιλαμβάνει θορύβους που παράγονται από το μηχανισμό του οργάνου (κλικ κλειδιών, χτυπήματα κλειδιών, χτυπήματα στο σώμα του οργάνου) και ήχους αέρα μέσω του οργάνου που δεν παράγουν τόνο.

Τα κλικ και τα χτυπήματα των κλειδιών μπορεί να είναι απλά κρουστικά εφέ ή απαλοί τονικοί ήχοι που επιτυγχάνονται με το χτύπημα των δακτύλων σε έναν συγκεκριμένο δακτυλισμό. Τα κλικ και τα χτυπήματα μπορούν να εκτελεστούν με ή χωρίς αέρα μέσω του οργάνου. Οι ήχοι του αέρα μπορούν να επιτευχθούν είτε με αναρρόφηση αέρα μέσα από το επιστόμιο ή φυσώντας αέρα με χαλαρό τρόπο, ώστε να μην παράγεται ο ήχος του κλαρινέτου. Ενώ φυσάτε αέρα μέσα από το όργανο, μπορούν να προσθέσετε διάφορους δακτυλισμούς για την παραγωγή αχνών τόνων. Οι συνθέτες που ζητούν διάφορους κρουστούς ή χωρίς τονικό ύψος ήχους, περιλαμβάνουν οδηγίες για το πώς να παραχθεί το ζητούμενο αποτέλεσμα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ: ΤΟ ΚΟΜΜΑΤΙ ΤΟΥ ΙΑΣΟΝΑ ΜΑΡΟΥΛΗ «Η ΣΥΝΕΙΔΗΣΗ ΤΟΥ ΣΥΝ-»

Ένας ερμηνευτής όταν έρχεται αντιμέτωπος με ένα καινούριο έργο προσπαθεί να εξοικειωθεί με τη μουσική του γλώσσα και να το κατανοήσει στην ολότητά του. Με τη *Συνείδηση του Συν-* έχω έρθει κοντά όσο λίγα έργα για κλαρινέτο. Όχι επειδή κατέκτησα καινούριες τεχνικές αλλά επειδή πρώτη φορά σαν κύριο μέλημά μου είχα να υπηρετήσω την ιδέα του έργου. Μία ιδέα που κι εγώ κατανόησα μόνο με την πάροδο του χρόνου μέσα από τη συνεργασία που είχαμε με τον συνθέτη. Στα πλαίσια της παρούσας εργασίας ρώτησα τον Ιάσονα Μαρούλη: «Ποια ήταν η αρχική ιδέα (αν υπήρχε) για το έργο και πόσο άλλαξε μέχρι την ολοκλήρωσή του;». Παραθέτω την απάντησή του.

«Η αρχική ιδέα του κομματιού ήταν να παρουσιαστούν με μουσικά μέσα πολλές διαφορετικές πτυχές της έννοιας της «σύνδεσης», π.χ. μεταξύ ήχων, μουσικών ιδεών ή ακόμα και μεταξύ των ερμηνευτών. Κατά τη διάρκεια της σύνθεσης όμως, συνειδητοποίησα πως η ενασχόληση με μία ακόμη ευρύτερη και πιο πολυσήμαντη έννοια, όπως είναι η πρόθεση «συν-», θα μπορούσε να αποτελέσει ένα *παράθυρο* το οποίο να μου επιτρέψει να απομακρυνθώ από έναν αποκλειστικά υλιστικό τρόπο σκέψης· έναν τρόπο σκέψης δηλαδή που επικεντρώνεται μονάχα στο μουσικό υλικό αυτό καθ' αυτό και καθόλου στον τρόπο ή στους τρόπους με τους οποίους το υλικό αυτό γίνεται αντιληπτό από τους ακροατές, κι έτσι να μπορέσω και να φανταστώ αλλά και να προσπαθήσω να οργανώσω (κατά το δυνατόν) και μια άλλη βαθύτερη πτυχή του έργου· την ψυχολογική.»³⁹

2.1 Γιώργος Κοκκινάρης κοντραμπασίστας

Ο Γιώργος Κοκκινάρης είναι κοντραμπασίστας με έδρα την Αθήνα. Ασχολείται με το κλασσικό ρεπερτόριο παίζοντας σαν έκτακτος με ορχήστρες όπως η Κρατική Ορχήστρα Αθηνών και η Φιλαρμόνια Ορχήστρα Αθηνών. Κύριος τομέας εξειδίκευσής του όμως είναι το σύγχρονο ρεπερτόριο καθώς και ο ελεύθερος αυτοσχεδιασμός. Έχει συνεργαστεί με καλλιτέχνες από την Ελλάδα και το εξωτερικό και έχει ηχογραφήσει τόσο σόλο όσο και με συνεργασίες.

Οι πρώτες μας επαφές με το Γιώργο ήταν το φθινόπωρο του 2019, παίζοντας αυτοσχεδιασμό. Με καθοδήγησε στο νέο για μένα ιδίωμα και δουλέψαμε αρκετά μαζί τόσο στον αυτοσχεδιασμό όσο και στη μουσική δωματίου. Με την πάροδο του χρόνου εξοικειωθήκαμε ο καθένας με τον ήχο του άλλου και δέσαμε σαν ντουέτο. Αναζητήσαμε ρεπερτόριο, κάναμε κάποιες μεταγραφές (έργα για κλαρινέτο και τσέλο κυρίως). Παρόλα αυτά ήταν αρκετά φτωχό και καθώς μας ενδιέφερε πολύ η συνεργασία με συνθέτες αναζητήσαμε κάποιον να γράψει ένα κομμάτι για εμάς.

2.2 Ιάσωνας Μαρούλης συνθέτης

Με τον συνθέτη Ιάσωνα Μαρούλη είμασταν συμμαθητές στο Μουσικό Γυμνάσιο και Λύκειο Παλλήνης. Πέρα από αυτό, μας δένει μία στενή φιλία. Παρακολούθησα λοιπόν από την

³⁹ Ερωτήσεις στον συνθέτη Ιάσωνα Μαρούλη σχετικά με τη σύνθεση της *Συνείδησης του Σιν-*.

αρχή την εξέλιξη του Ιάσονα, τόσο την ακαδημαϊκή⁴⁰ όσο και την συνθετική. Όπως όλοι οι συνθέτες, ειδικά κατά τη διάρκεια των σπουδών, έτσι και ο Μαρούλης έχει περάσει από διαφορετικά στάδια προσπαθώντας να βρει τον δικό του προσωπικό ήχο, μία διαδικασία ακόμα εν εξελίξει.

Η πρώτη μας συνεργασία προέκυψε τον Φεβρουάριο του 2020 όταν ο Ιάσωνας μου ζήτησε να ηχογραφήσω τα μέρη του κλαρινέτου (1^ο και 2^ο) στο έργο του για κιθάρα και σύνολο «Η αλληγορία ενός τραγικού ήρωα». Το έργο αυτό ήταν ανάθεση του κιθαρίστα Δημήτρη Σουκαρά⁴¹ ως ένα μέρος του δίσκου με τίτλο «Roots - 21st Century Greek Music for Guitar»⁴² που ηχογράφησε για την διπλωματική του εργασία στη Βασιλική Ακαδημία του Λονδίνου. Η ηχογράφηση προοριζόταν να γίνει ζωντανά στην Ελλάδα. Λόγω απρόσμενων συνθηκών εξαιτίας της πανδημίας του κορωνοϊού τα σχέδια άλλαξαν και αναγκαστήκαμε να ηχογραφήσουμε ο καθένας ξεχωριστά. Το μέρος του κλαρινέτου περιείχε ορισμένες από τις τεχνικές που αναφέραμε στο πρώτο μέρος της παρούσας εργασίας. Πιο συγκεκριμένα ήταν: *glissandi*⁴³, η τεχνική *bisbiliando*⁴⁴ και *multiphonics*⁴⁵. Αυτές οι τεχνικές δεν είχαν ιδιαίτερη δυσκολία καθώς τις είχα ξανασυναντήσει στο παρελθόν. Το έργο παρόλα αυτά με έφερε πιο κοντά στην αισθητική του συνθέτη και στον τρόπο εργασίας του.

Το έργο που πραγματικά ξεχώρισα από τον Ιάσονα Μαρούλη ήταν το «Διά Δύο», τον Οκτώβριο του 2020 για σόλο τσέλο. Στο έργο αυτό ο εκτελεστής κάνει χρήση της φωνής. Η φωνή και το τσέλο μπλέκονται και λειτουργούν τόσο καλά μαζί που σε ορισμένες στιγμές ο

⁴⁰ Ο Ιάσωνας Μαρούλης σπούδασε τη Βασιλική Ακαδημία του Λονδίνου (προπτυχιακό στη σύνθεση 2017-2021) και συνέχισε στο Πανεπιστήμιο Τεχνών του Γκρατς (μεταπτυχιακό στη σύνθεση 2021-2023).

⁴¹ <https://dsoukaras.wixsite.com/mysite/bio>

⁴² <https://www.naxos.com/CatalogueDetail/?id=8.579115>

⁴³ Βλ. σελ. 26

⁴⁴ Βλ. σελ. 35

⁴⁵ Βλ. σελ. 30

ακροατής δεν είναι σίγουρος αν ο ήχος που λαμβάνει είναι από το όργανο ή τη φωνή. Το «Διά Δύο» είναι το έργο που ακούσαμε μαζί με το Γιώργο Κοκκινάρη και μας οδήγησε στην τελική απόφαση, να ζητήσουμε από τον Ιάσονα να γράψει για εμάς.

2.3 Τομείς της συνεργασίας μας με τον συνθέτη

Στο κεφάλαιο αυτό, θα εξετάσουμε πώς το κλαρινέτο συνδέεται με τον συνθέτη, τονίζοντας τη σημασία της εξερεύνησης και της επικοινωνίας. Θα αναλύσουμε τη μέθοδο συνεργασίας που ακολουθήσαμε, αλλά και τις πτυχές του έργου που του προσδίδουν μία ξεχωριστή ταυτότητα. Η μελέτη αυτή αποκαλύπτει τις διαστάσεις του έργου που το κάνουν τόσο μοναδικό, τόσο σαν έργο όσο και για εμένα προσωπικά.

2.3.1 Τρόποι επικοινωνίας και συνεργασία

Ο Ιάσοντας Μαρούλης όταν ασχολείται με ένα καινούριο κομμάτι, πόσο μάλλον για ένα καινούριο γι' αυτόν όργανο, αφιερώνει χρόνο στην εκμάθηση του οργάνου και των ιδιοτήτων του, καθώς και στην αναζήτηση νέων δυνατοτήτων και τεχνικών με σκοπό την εξερεύνηση νέων ηχοχρωμάτων. Αγόρασε κλαρινέτο και το μελέτησε προκειμένου να καταλήξει στο υλικό που θα χρησιμοποιούσε στο έργο. Ο Ιάσοντας αφιέρωσε χρόνο στην γνωριμία μας, άκουσε το ντουέτο και επέλεξε σαν βάση του έργου να εξερευνήσει όχι μόνο τον συνδυασμό

των δύο οργάνων αλλά κυρίως την επικοινωνία και τη σύνδεση που μπορούν να κατακτήσουν δύο εκτελεστές όταν παίζουν μαζί.

Σπουδάζοντας στην Αυστρία αυτός, και στην Αθήνα εγώ και ο Γιώργος, δεν είχαμε συχνά τη δυνατότητα της από κοντά συνάντησης. Παρόλα αυτά ειδικά εκείνη την εποχή της πανδημίας είχαμε τελειοποιήσει όσο γινόταν τη βιντεοκλήση. Ειδικά μικρόφωνα και προγράμματα για αυθεντικό ήχο μας βοήθησαν να δουλέψουμε με λεπτομέρεια, τόσο για την σύγχρονη όσο και για την ασύγχρονη επικοινωνία μας. Οι διαδικτυακές συναντήσεις μας γινόντουσαν με το πρόγραμμα Zoom. Το Zoom έχει ειδική ρύθμιση “Original sound for musicians”, (αυθεντικός ήχος για μουσικούς). Τις περισσότερες φορές η ποιότητα του ήχου ήταν πολύ καλή. Τις σπάνιες φορές που δεν υπήρχε υψηλή πιστότητα, ο συνθέτης θα ηχογραφούσε μόνος τον ήχο που ήθελε να περιγράψει. Παρόλα αυτά στο κομμάτι της ασύγχρονης επικοινωνίας κυρίως εμείς είχαμε περισσότερο φόρτο εργασίας καθώς έπρεπε να ηχογραφήσουμε αποσπάσματα, είτε μαζί είτε χωρία. Τότε χρησιμοποιούσαμε μικρόφωνο της εταιρείας Zoom (διαφορετική από αυτή για το πρόγραμμα της κλήσης). Έτυχε με τον Γιώργο να έχουμε το ίδιο μοντέλο, το Q2n. Ανεβάζαμε όλες τις ηχογραφήσεις μας σε ένα κοινό google drive αρχείο. Ορισμένες φορές ηχογραφούσαμε ολόκληρη την πρόβα. Με αυτό τον τρόπο ο συνθέτης είχε πιο καθαρή αντίληψη για το τι έβγαινε εύκολα και τι δύσκολα καθώς και για το κατά πόσο είχαμε κατανοήσει την ιδέα πίσω από το μουσικό κείμενο.

Το πρώτο βήμα ήταν η περιγραφή της τεχνικής από τον συνθέτη. Ο ίδιος έπαιζε και στη συνέχεια περιέγραφε την καινούρια τεχνική. Όσο εγώ προσπαθούσα να την αναπαράγω αυτός με καθοδηγούσε, με διόρθωνε και πρότεινε αλλαγές προκειμένου να καταφέρω να βγάλω τον ήχο που απαιτούνταν. Σε αυτές τις συναντήσεις υπήρχε έντονα η αίσθηση της ανακάλυψης του οργάνου, των δυνατοτήτων και των περιορισμών του, τόσο από πλευράς μου όσο και του

συνθέτη. Αντίστοιχα εξερευνούσα κι εγώ νέους τρόπους παιξίματος και προσπαθούσα έντονα να επεκτείνω τα όρια και την τεχνική μου ικανότητα. Ήταν για μένα οι πιο σημαντικές στιγμές της συνεργασίας μας καθώς με βοήθησαν να εξελιχθώ σαν κλαρινετίστα και σαν μουσικός.

Ο Ιάσοντας ξεκίνησε τη μελέτη του οργάνου τον Δεκέμβρη του 2020, μερικούς μήνες, δηλαδή, πριν ξεκινήσει να γράφει τη *Συνείδηση του Συν-*. Παρ' όλα αυτά όπως δηλώνει ο ίδιος, η ενεργή ενασχόληση με το όργανο συνέχισε κανονικά καθ' όλη τη διάρκεια της σύνθεσης του έργου. Δεν είχε δηλαδή απλώς τον ρόλο ενός είδους προεργασίας, αλλά ήταν αναπόσπαστο μέρος της συνθετικής διαδικασίας, το επίκεντρο του οποίου μετατοπίζονταν κάθε φορά ανάλογα με τις ανάγκες του έργου. Η *Συνείδηση του Συν-* δεν ήταν το πρώτο έργο που έγραψε ο συνθέτης για κλαρινέτο, όπως αναφέραμε προηγουμένως.⁴⁶ Ήταν όμως το πρώτο κομμάτι που για να το γράψει μελέτησε πρακτικά πώς παίζεται το κλαρινέτο. Ο ίδιος δηλώνει: «Είχα ήδη, λόγω των προηγούμενων μου κομματιών, μελετήσει μερικές πηγές σχετικές με το κλαρινέτο, έτσι ώστε να αποκτήσω μία βασική κατανόηση του τρόπου λειτουργίας του οργάνου και των διαφόρων τεχνικών που έγιναν ιδιαιτέρως δημοφιλείς στο χώρο της σύγχρονης μουσικής τις τελευταίες δεκαετίες, όπως για παράδειγμα τα multiphonics. Έτσι, παρότι δεν χρησιμοποιήθηκαν άμεσα σε αυτό το έργο στοιχεία από τέτοιες πηγές, σίγουρα οι γνώσεις που είχα αποκομίσει κατά τη διάρκεια της σύνθεσης των προηγούμενων έργων μου ήταν, έστω και υποσυνείδητα, παρούσες· πιθανώς ακόμα και στον τρόπο που αντιμετώπισα το κλαρινέτο στα πρώτα βήματα της πρακτικής μελέτης μου. Στο πώς αντιλαμβανόμουν το όργανο και τις δυνατότητές του καθώς και στο ποια στοιχεία ξεκίνησα να μελετάω και να προσπαθώ να παίζω.»⁴⁷

⁴⁶ Βλ. ενότητα *Ιάσοντας Μαρούλης συνθέτης*, σελ. 42

⁴⁷ Ερωτήσεις στον συνθέτη Ιάσωνα Μαρούλη σχετικά με τη σύνθεση της *Συνείδησης του Συν-*.

Όσον αφορά στις νέες τεχνικές του κλαρινέτου, πρέπει να ληφθούν υπόψιν δύο σημαντικοί παράγοντες. Πρώτα απ' όλα ο Ιάσοντας Μαρούλης αυτοδίδακτα ξεκίνησε τη μελέτη του οργάνου, οπότε πολλοί από τους ήχους που δημιουργούσε ήταν «λάθος». Ένας κλασικά εκπαιδευμένος κλαρινετίστας θα δυσκολευτεί να απωλέσει διδαχές χρόνων και να «χαλάσει» το παίξιμό του. Για παράδειγμα η τεχνική της ψηλής νότας, είναι ένα από τα λάθη των αρχάριων σπουδαστών του κλαρινέτου. Ακόμα ο τρόπος φυσήματος γενικά για τα multiphonic είναι πιο κοντά στο αρχικό φύσημα των αρχαρίων μαθητών κλαρινέτου από το επαγγελματικό «σωστό κλασικό» φύσημα. Ο δεύτερος παράγοντας είναι η διαφορά των οργάνων. Αυτή η δυσκολία εμφανίζεται σε όλους τους εκτελεστές σε μεγάλο ή μικρό βαθμό. Κάθε μοντέλο είναι διαφορετικό και αυτό επιφέρει απρόσμενες αλλαγές κυρίως στην ευκολία αλλά και στα διαστήματα ορισμένων multiphonics. Διαφορές προκύπτουν και από τα διαφορετικά επιστόμια, σφιγκτήρες ή ακόμα και τύπο καλαμιού που χρησιμοποιεί ο κάθε εκτελεστής. Το κλαρινέτο του Ιάσωνα παρόλα αυτά ανακαλύψαμε, όταν βρεθήκαμε από κοντά, ότι δεν διευκόλυνε τις νέες αυτές τεχνικές. Στο δικό μου (επαγγελματικό) όργανο έβγαιναν με μεγαλύτερη ευκολία.

2.3.2 Το κομμάτι του αυτοσχεδιασμού

Σημαντική έμπνευση για τον συνθέτη ήταν η επικοινωνία και ο κοινός ήχος που έχουμε με τον Γιώργο όταν αυτοσχεδιάζουμε. Εφόσον το έργο θα ήταν γραμμένο για εμάς ο συνθέτης αποφάσισε να δοκιμάσει να προσθέσει το στοιχείο αυτό του αυτοσχεδιασμού. Ο ίδιος υποστηρίζει, πως το επίπεδο της σύνδεσης που έχουν δύο ερμηνευτές όταν αυτοσχεδιάζουν είναι συναρπαστικό, αλλά και το αποτέλεσμα που μπορεί (σπάνια βέβαια) να δημιουργηθεί δεν

μπορεί να επιτευχθεί σε καμία συνθήκη γραμμένης μουσικής. Αυτοσχεδιαστικά μέρη συναντώνται σε νέες συνθέσεις. Ο αυτοσχεδιασμός είναι είτε ελεύθερος είτε οδηγείται από συγκεκριμένες παραμέτρους. Στη *Συνείδηση του Συν-* συγκεκριμένα το έργο κλείνει με έναν ελεύθερο αυτοσχεδιασμό με τη χρήση του υλικού που έχει εμφανιστεί μέχρι τότε.

Η προσθήκη αυτή αποδείχθηκε δύσκολη διότι απαιτεί μεγάλη εξοικείωση με τις νέες τεχνικές του κάθε οργάνου. Ακόμα απαιτεί εξοικείωση με τη μουσική γλώσσα του έργου. Στην περίοδο των προβών, μαζί ή χωρίς των συνθέτη, προβληματιστήκαμε αρκετά όσον αφορά στον αυτοσχεδιασμό σαν τελείωμα του έργου. Υπήρχαν φορές που δεν λειτουργούσε καθόλου. Εγώ προσωπικά ένιωθα μεγάλη ανασφάλεια στο σημείο αυτό, σχετικά με το κατά πόσο αυτό που παίζουμε είναι ταιριαστό με το υπόλοιπο έργο. Τελικά με την πάροδο του χρόνου, και με την δική μας προσωπική βελτίωση στις τεχνικές απαιτήσεις του έργου, το αποτέλεσμα του αυτοσχεδιασμού ήταν (τις περισσότερες φορές) ικανοποιητικό. Αποφασίσαμε έτσι ο αυτοσχεδιασμός να παραμείνει κομμάτι της *Συνείδησης του Συν-*.

2.4 Νέες τεχνικές που αναπτύχθηκαν για το έργο

Στο έργο «*Η συνείδηση του Συν-*» εμφανίζονται, μεταξύ άλλων, δύο ιδιαίτερες νέες τεχνικές που προέκυψαν από την αναζήτηση του Ιάσονα Μαρούλη στο κλαρινέτο. Και οι δύο αφορούν τεχνικές συνήχησης. Η πρώτη είναι αποτέλεσμα της εξερεύνησης των ήχων που μπορούν να παραχθούν με την προσθήκη μίας αρμονικής σουρντίνας (harmonic mute) στο κλαρινέτο. Η δεύτερη είναι ένα είδος multiphonic που όμως η ψηλή νότα του είναι πάρα πολύ

ψηλά, σαν την τεχνική *teeth on reed*⁴⁸. Στις δύο αυτές τεχνικές θα αναφερθώ με λεπτομέρεια παρακάτω.

2.4.1 Χρήση αρμονικής σουρντίνας τρομπέτας στο κλαρινέτο

Όντας τρομπετίστας ο ίδιος δεν δυσκολεύτηκε να αναρωτηθεί τι θα γινόταν αν προσέθετε στο κλαρινέτο την σουρντίνα της τρομπέτας. Μετά από δοκιμές κατέληξε ότι ο συνδυασμός που ταίριαζε περισσότερο στο έργο θα ήταν η αρμονική σουρντίνα (*harmonic mute*) χωρίς όμως το εσωτερικό της εξάρτημα.

Η πρώτη και πιο εμφανής αλλαγή στον ήχο παρατηρείται όταν όλες οι τρύπες του οργάνου είναι κλειστές και άρα ο αέρας περνάει όλος από τη σουρντίνα, δηλαδή παίζοντας το χαμηλό Μι (Μι3). Λόγω της σουρντίνας που κατά κάποιο τρόπο επεκτείνει το μήκος του σωλήνα, η νότα αυτή ακούγεται περίπου ένα ημιτόνιο χαμηλότερα. Η συγκεκριμένη ηχοχρωματική αλλαγή είναι εύκολο να παραχθεί και στις τέσσερις παραπάνω νότες, δηλαδή μέχρι το Σολ#3. Το ηχητικό αποτέλεσμα είναι ένα είδος *multi-phonic* με τέσσερις αν όχι παραπάνω νότες και με μεταλλική χροιά. Το ίδιο αποτέλεσμα μπορεί να επιτευχθεί και στις πιο ψηλές νότες του οργάνου. Ο ερμηνευτής θα πρέπει όμως να έχει στόχο το *multi-phonic*, που σημαίνει ότι το εφέ δεν βγαίνει αυτόματα αλλά απαιτεί προσαρμογή της μάσκας.

Η χρήση της σουρντίνας επηρεάζει και τα λεγόμενα *fingered multiphonics*⁴⁹. Ο συνθέτης δεν προσέθεσε την σουρντίνα σε ένα κατάλογο προϋπάρχοντων δακτυλισμών *multi-phonic*. Αντ’

⁴⁸ Βλ. σελ. 34

⁴⁹ Βλ. σελ. 30

αυτού δοκίμασε καινούριους συνδυασμούς ανοικτών και κλειστών τρυπών και κλειδιών, πάντα χρησιμοποιώντας τη σουρντίνα, και κατέληξε σε αυτά που τον εξυπηρετούσαν καλύτερα. Το αποτέλεσμα ήταν τόσο μοναδικό όσο και απαιτητικό, multiphonic πολύ απαλά έως πολύ δυνατά. Κατά βάση η χρήση της σουρντίνας διευκόλυνε την εκτέλεση των συγκεκριμένων συνηχήσεων. Όταν για παράδειγμα κάποιες φορές ξεχνούσα να προσθέσω την σουρντίνα στο όργανό μου, δυσκολευόμουν αλλά συχνά κατάφερα να πετύχω την συνήχιση που απαιτούσε ο συνθέτης. Οι συνηχήσεις αυτές αποτελούνταν από δύο έως τέσσερις νότες, ανάλογα το δακτυλισμό, την πίεση και την ποσότητα του αέρα και τη μάσκα του εκτελεστή. Παραδείγματα παρουσιάζονται παρακάτω.

Εικόνα 6. Μαρούλης, *Η Συνείδηση του Συν-*, μ. 42-43

Στο παραπάνω απόσπασμα από το μέρος του κλαρινέτου έχουν χρησιμοποιηθεί τρεις δακτυλισμοί. Ο καθένας από αυτούς μπορεί να παράξει μία χαμηλή νότα, μία ψηλή καθώς και τις δύο ταυτόχρονα. Ο ερμηνευτής πρέπει να προσαρμόσει το φύσημά του προκειμένου να πετύχει το επιθυμητό αποτέλεσμα. Η σουρντίνα διευκολύνει τη διαδικασία αυτή.

Εικόνα 7. Μαρούλης, *Η Συνείδηση του Συν-*, μ.170

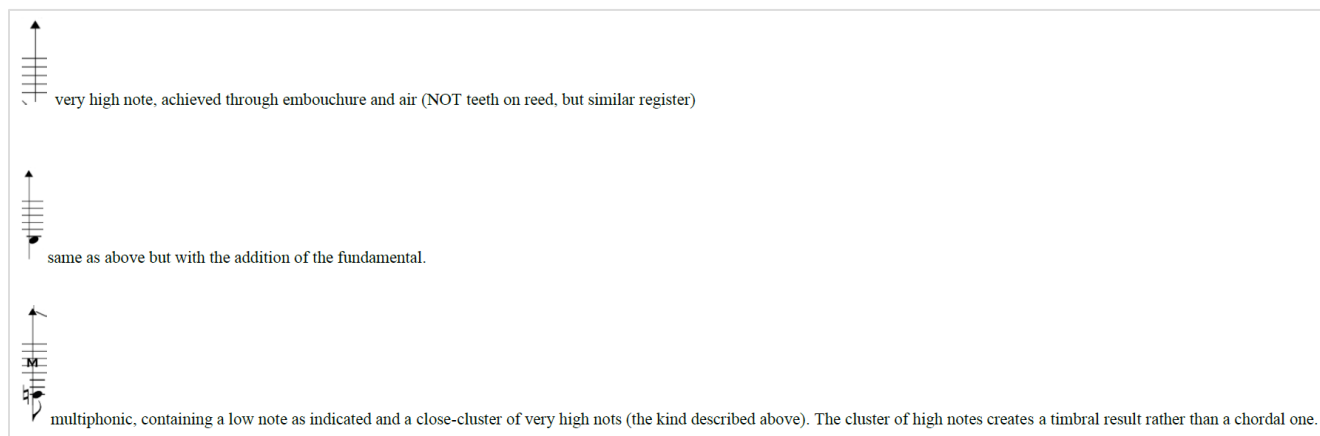


Στο παραπάνω παράδειγμα έχουν χρησιμοποιηθεί multiphonic μεγαλύτερης δυναμικής και εύρους (τρεις και τέσσερεις νότες). Σε αυτή την κατηγορία multiphonic η σουρντίνα δεν βοηθά μόνο στην παραγωγή τους, αλλά αλλάζει και τον παραγόμενο ήχο. Το αποτέλεσμα είναι μία άγρια μεταλλική συνήχηση που θυμίζει cluster από ακορντεόν.

2.4.2 Ψηλός αρμονικός

Η τεχνική αυτή με δυσκόλεψε περισσότερο από οτιδήποτε άλλο μέσα σε αυτό το έργο. Ήταν ό,τι πιο μακρινό από όσα είχα δοκιμάσει μέχρι τότε και απαιτούσε μεγάλη αλλαγή στην τοποθέτηση του επιστομίου αλλά και της μάσκας γενικότερα. Κάναμε πολλές συναντήσεις διαδικτυακά και δια ζώσης με τον Ιάσονα μέχρι να καταφέρω να βγάλω το συγκεκριμένο ήχο. Η ιδιαιτερότητά του έγκειται στην συνήχηση μίας κανονικής νότας ή ενός multiphonic, με μία πολύ ψηλή νότα απροσδιορίστου τονικού ύψους. Η ψηλή αυτή νότα είναι πολύ κοντά στο εφέ που παράγουν τα δόντια απευθείας πάνω στο καλάμι. Παρόλα αυτά η τεχνική αυτή της ψηλής νότας εμφανίζεται και χωρίς απαραίτητα να συνηχεί κάποια άλλη χαμηλότερη. Πάλι όμως δεν πρέπει να νομίζει ο εκτελεστής ότι θα χρησιμοποιήσει την τεχνική teeth on reed.

Εικόνα 8. Μαρούλης, *H Συνείδηση του Συν-*, εισαγωγή, οδηγίες προς τον κλαρινετίστα



Ο συνθέτης έχει φτιάξει ηχητικά αρχεία με τα οποία συνοδεύει την γραπτή περιγραφή.

Είναι τα τρία παρακάτω αντίστοιχα με τη σειρά που αναφέρονται.

<https://drive.google.com/file/d/18ZRDWzAvWCw00VALYGxuiB6AjjkqJCYK/view?usp=sharing>

https://drive.google.com/file/d/1sV7ubtFQOIVJL9XLJZVBrTOup_jjuP7M/view?usp=sharing





<https://drive.google.com/file/d/1138zNw4-k7FUUj-sfseZcv8osW-vSU7U/view?usp=sharing>

Στην προσπάθεια εκτέλεσης της συγκεκριμένης τεχνικής, σημείο κλειδί ήταν όταν κατάφερα να παράξω τον ψηλό αυτό ήχο μόνο του. Συγκρίνοντάς τον με τη τεχνική των δοντιών απευθείας πάνω στο καλάμι σκέφτηκα ότι πρέπει να ακουμπήσω το καλάμι με όσο το δυνατόν «λιγότερο χείλος» γίνεται. Κατέληξα στο να τοποθετήσω το κάτω χείλος μου πιο έξω απ' ότι απαιτεί το κανονικό παίξιμο και να ακουμπήσω ουσιαστικά πάνω στο καλάμι την εσωτερική επιφάνεια του χείλους, αυτή που είναι μαλακή. Είχα έτσι ένα αρκετά λεπτό στρώμα να ακουμπά στο καλάμι, κάτι που με την αντίστοιχη ποσότητα και πίεση αέρα κατάφεραν να βγάλουν τον επιθυμητό ήχο.

Αφού εξοικειώθηκα με αυτό προσπάθησα να προσθέσω την θεμελιώδη νότα, τη νότα του εκάστοτε δακτυλισμού. Έχοντας χείλια να αγκαλιάζουν το επιστόμιο (σε αντίθεση με το teeth on reed), πιέζοντας παραπάνω και δίνοντας περισσότερο αέρα, κατάφερα να βγάλω τη βασική νότα του δακτυλισμού που χρησιμοποιούσα. Η δυσκολία στην προκειμένη περίπτωση έγκειται στο να μη χαθεί η ψηλή νότα, κάτι αρκετά εύκολο αν προσπαθήσεις να φυσήξεις κανονικά (στοχεύοντας τη χαμηλή νότα). Χρειάζεται εξοικείωση μέχρι να συνηθίσει ο παίκτης την ισορροπία ανάμεσα στις δύο νότες. Στο τρίτο και τελικό βήμα, το να παίξω multiphonic αντί για μία απλή νότα, αποδείχθηκε αρκετά εύκολο ειδικά από τη στιγμή που το εφέ αυτό εμφανίζεται σε μεγάλη δυναμική (πάντα ff).

Εικόνα 9 Μαρούλης, *Η Συνείδηση του Συν-*, μ.118-119

Στην παραπάνω εικόνα εμφανίζεται ένα παράδειγμα της τεχνικής του ψηλού ήχου μαζί με multiphonic. Η σημειογραφία που επέλεξε ο συνθέτης είναι τέτοια διότι είναι πολύ δύσκολο να ξεχωρίσουν οι νότες του multiphonic καθώς επίσης και γιατί σε κάθε στιγμή του έργου μπορεί να βγει ελαφρά διαφορετικό αποτέλεσμα. Αυτό οφείλεται στο υλικό που εμφανίζεται ακριβώς πριν από τη συγκεκριμένη τεχνική. Ανάλογα την ταχύτητα της αλλαγής της τεχνικής ή της πίεσης του αέρα.

Πρέπει να σημειωθεί ότι στην τεχνική αυτή της ψηλής νότας, η χρήση της σουρντίνας είναι βοηθητική. Πιο συγκεκριμένα στις δύο πρώτες κατηγορίες, μόνο η ψηλή νότα () και η ψηλή αυτή νότα με μία χαμηλή () η χρήση της σουρντίνας είναι επικουρική. Στην τρίτη κατηγορία όμως, multiphonic με ψηλή νότα () η χρήση της σουρντίνας είναι απαραίτητη. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω στη χαμηλή αυτή περιοχή του οργάνου (M13-Σολ#3), και με τους κανονικούς δακτυλισμούς, η χρήση της σουρντίνας δίνει μία κατηγορία ιδιαίτερων multiphonic. Αν ανατρέξουμε στην παρτιτούρα του έργου θα δούμε ότι η χρήση της τεχνικής αυτής () χρησιμοποιείται μόνο με τις συγκεκριμένες νότες σε αυτή τη χαμηλή περιοχή.

2.5 Οφέλη της συνεργασίας

Η προσωπική ανάπτυξη του ερμηνευτή αποτελεί σημαντικό παράγοντα για τη συνεργασία και την ερμηνεία της σύγχρονης μουσικής, όπως αναφέρει ο Jonathan Dunsby για τις πρακτικές εκτέλεσης: «Ο ερμηνευτής της μουσικής στον 20ό και 21ο αιώνα πρέπει να είναι σε θέση να ασχοληθεί διανοητικά με το έργο. Η μεγάλη ποικιλομορφία των σημειογραφιών, των στυλ, των τεχνικών και μάλιστα διαφορετικών τεχνολογιών το απαιτεί αυτό»⁵⁰. Η δεξιοτεχνία από μόνη της δεν έχει νόημα, χωρίς ο ερμηνευτής να είναι σίγουρος ότι κατέχει τη γνώση αυτού που ερμηνεύει. Το ατομικό ρεπερτόριο έχει γίνει όλο και πιο σημαντικό για τους ερμηνευτές της σύγχρονης μουσικής, ένα ρεπερτόριο νέας μουσικής που αντανακλά τις δικές τους προτιμήσεις, τις συνεργασίες και τις μοναδικές τους ικανότητες. Όπως αναφέρει ο Ferneyhough: «Ο συνθέτης που συναντά έναν τέτοιο ερμηνευτή, κάποιον που είναι πρόθυμος και δεν φοβάται μια τέτοια

δέσμευση, θεωρεί στον 21ο αιώνα τον εαυτό του τυχερό.»⁵¹ Με βάση την εμπειρία μου, ο ερμηνευτής που είναι σε θέση να κάνει αυτή την διανοητική δέσμευση είναι πιο ικανός ενεργός συνεργάτης και το αντίστροφο, η συνεργασία αναπτύσσει αυτές τις διανοητικές δεξιότητες.

Η δική μου ανάπτυξη κατά τη διάρκεια αυτής της ερευνητικής πορείας ήταν κατά μήκος δύο ξεχωριστών, αλλά συνδεδεμένων, γραμμών: η ανάπτυξή μου ως κλαρινετίστα και μουσικού, και η ανάπτυξή μου ως συνεργάτης, ως ένα άτομο ικανό για διάλογο που συνδέεται με το εν προκειμένω έργο. Ενώ αυτά τα δύο ζητήματα είναι αναμφισβήτητα συνδεδεμένα, με έχουν βοηθήσει να αναπτύξω ξεχωριστά, αν και αλληλένδετα, σύνολα δεξιοτήτων. Ως κλαρινετίστας, η προσέγγισή μου έχει αλλάξει. Είναι όλο και περισσότερο βασισμένη στον πειραματισμό και στην ανάπτυξη ενός ρεπερτορίου που είναι μοναδικό για τα δικά μου ενδιαφέροντα, και αυτό συνδέεται φυσικά με τους συνθέτες των οποίων το έργο τους θεωρώ ότι με εμπνέει. Επιπλέον, η γνώση των τεχνικών μου έχει βελτιωθεί δραστικά, μαζί με την ικανότητά μου να ανακαλύπτω πολλαπλές λύσεις σε "προβλήματα" της τεχνικής του κλαρινέτου. Το πιο σημαντικό απ' όλα όμως μετά από τη δουλειά για τη *Συνείδηση του Συν*, είναι πως η αυτοπεποίθησή μου ως μουσικός έχει αυξηθεί.

Ως συνεργάτιδα έχω επίσης αναπτύξει χρήσιμες δεξιότητες που αφορούν κυρίως την επικοινωνία. Τόσο με συναδέλφους ερμηνευτές, όσο και με συνθέτες/τριες. Έχω μάθει να ακούω με μεγαλύτερη προσοχή, τη μουσική αλλά και τα λόγια των συναδέλφων. Ξέρω πότε και πως να προτείνω τις ιδέες μου. Μπορώ πολύ πιο εύκολα να καταλάβω τις δυσκολίες που αντιμετωπίζει ένας νέος συνθέτης, και αντίστοιχα να εξηγήσω τη λειτουργία του οργάνου αλλά και του δικού μου προσωπικού παιξίματος.

⁵⁰ Jonathan Dunsby, *Performing music: shared concerns*, Oxford University Press, 1995.

Αυτό που βρίσκω πολύ ενδιαφέρον σε αυτή τη διαδικασία ανάπτυξης είναι ότι υπάρχει μια αυξημένη αίσθηση σκοπού: μέσω της συνεργασίας μας πίστεψα πραγματικά στο συνθετικό έργο του Ιάσονα Μαρούλη, αισθάνθηκα ότι είναι απαραίτητο να προωθήσω τη μουσική του. Αυτή η αίσθηση του σκοπού αναπτύσσει την αυτοπεποίθηση με έναν τρόπο που είναι υγιής και απαραίτητος για τον ερμηνευτή. Ενώ οι προτιμήσεις μου στη σύγχρονη μουσική έχουν γίνει πιο εστιασμένες και πιο κριτικές, ο ενθουσιασμός μου για την ανακάλυψη νέων έργων δεν έχει μειωθεί.

⁵¹ Brian Ferneyhough, “Divining Rods and Lightning Conductors” στο: Boros, J., Toop R., eds., *Brian Ferneyhough: Collected Writings*, Routledge, London, 2006.

Βιβλιογραφία

Bok Henri, *New Techniques for the Bass Clarinet*.

Bartolozzi Bruno, *Concertazioni a quattro*, Edizioni Suvini Zerboni, Milano 1970.

Boyden D. David and Stowell Robin, “Glissando,” Grove Music Online, τελευταία πρόσβαση στις 22 Σεπτεμβρίου 2023, <http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.lib.ohio-state.edu/subscriber/article/grove/music/11282>.

Caravan L. Ronald, *Extensions of Technique for Clarinet and Saxophone*, Eastman School of Music University of Rochester, 1974.

Caravan L. Ronald, *Five Duets for One Clarinetist*, Seesaw Music, Verona 1976.

Caravan L. Ronald, *Polychromatic Diversions for Clarinet*, Ethos Publications, Oswego NY 1979.

Caravan L. Ronald, *Preliminary Exercises & Etudes in Contemporary Techniques for Clarinet*, Ethos Publications, Oswego NY 1979.

Dolak Frank Joseph, “*Augmenting Clarinet Technique: A Selective, Sequential Approach Through Prerequisite Studies and Contemporary Etudes*” (D.M.A. diss., Ball State University, 1979).

Dunsby Jonathan, *Performing music: shared concerns*, Oxford University Press, 1995

Farmer J. Gerald, “*A Comprehensive View of Clarinet Multiphonics*,” *The Clarinet* 4, Αρ. 2 (Χειμώνας 1977)

Ferneyhough, B. (2006) *Divining Rods and Lightning Conductors*. Boros, J., Toop R., eds., Brian Ferneyhough: Collected Writings. London: Routledge

Fletcher Neville, “The didjeridu (didgeridoo)”, *Acoustics Australia* 24, 1996, σελ.1.

Gingras Michele, “Mastering New Sounds: A Beginner’s Guide,” *The Clarinet* 15/2, Φεβρουάριος/Μάρτιος 1988.

Griffiths, Paul – Lindley Mark - Zannos Ioannis, “Microtone”, στο Sadie, Stanley Tyrrell, John (επιμ.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2^η εκδ.), Macmillan Publishers., London 2001.

Mandat P. Eric, “Expanding Timbral: Flexibility Through Multiphonics,” *The Clarinet* 16/3, Μάιος/Ιούνιος 1989.

Marcuse Sibyl, *Musical instruments: a comprehensive dictionary*, εκδ. Country Life, 1964

McKay George, *Circular Breathing: The Cultural Politics of Jazz in Britain*, Duke University Press, Durham 2005.

Ludewig-Verdehr Elsa, “A *Practical Approach to New and Avant-garde Music and Techniques*,” *The Clarinet* 7, Αρ. 2 (Χειμώνας 1980)

Libin Laurence, λήμμα “Gagaku shakuhachi”, στο *The Grove Dictionary of Musical Instruments* (2^η εκδ.), 2015.

Raasakka Mikko, *Exploring the Clarinet: A Guide to Clarinet Technique and Finnish Clarinet Music*, Fennica Gehrman Ltd., 2017.

Rice R. Albert, *The Clarinet in the Classical Period*, Oxford: Oxford University Press, Oxford 2003.

Sims Ezra, λήμμα “Microtone”, στο: Don Michael Randel (επιμ.) *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge 2003, σελ. 509.

Singer Lawrence, “Multiphonic Possibilities of the Clarinet,” *American Music Teacher* 24/3, Ιανουάριος 1975.

Sparnaay Harry, *The Bass Clarinet: A Personal History*, Periferia Sheet Music, New York 2012.

Stone Kurt, *Music Notation in the Twentieth Century: A Practical Guidebook*, W. W. Norton, New York 1980.

Tillman Merritt, λήμμα “Harmonics”, στο: *The Harvard Dictionary of Music*, (4^η εκδ.), Cambridge 2003, σελ. 377

Valenziano J. Nicholas, “Contemporary Notational Symbols and Performance Techniques for the Clarinet”, *The Instrumentalist* 31/8, Μάρτιος 1977, σελ. 94-97 και 31/9, Απρίλιος 1977, σελ. 70-74.