

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Η ΑΝΑΛΥΣΗ ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΩΝ ΩΣ ΕΡΓΑΛΕΙΟ ΣΤΗ ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΗΣ  
ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ. ΜΕΛΕΤΗ ΠΕΡΙΠΤΩΣΗΣ: CAMILLE SAINT-SAËNS,  
ΚΟΝΤΣΕΡΤΟ ΓΙΑ ΠΙΑΝΟ ΑΡ. 2 ΟΡ. 22 (ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ)

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΜΟΥΣΙΚΗ ΘΕΩΡΙΑ/ΑΝΑΛΥΣΗ

Της φοιτήτριας

Μπαρώνη Δήμητρας

ΑΕΜ: 1934

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: Κωνσταντίνος Χάρδας, Αναπληρωτής Καθηγητής

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΙΟΥΛΙΟΣ 2024



## Περιεχόμενα

<b>Πρόλογος</b> .....	<b>5</b>
<b>Εισαγωγή</b> .....	<b>6</b>
<b>Μεθοδολογία</b> .....	<b>9</b>

### Κεφάλαιο 1: Ιστορικά Στοιχεία

Η ζωή του Camille Saint-Saëns (1835-1921) .....	12
Στυλ κι εργογραφία .....	13
Το κοντσέρτο για πιάνο στη Γαλλία τον 19 <sup>ο</sup> αιώνα .....	16
Τα υπόλοιπα κοντσέρτα για πιάνο του Camille Saint-Saëns .....	18

### Κεφάλαιο 2: Το 2<sup>ο</sup> κοντσέρτο για πιάνο Op. 22

Το έργο μέσω της συνθετικής του διαδρομής .....	20
Οι ιδιαιτερότητες κι επιρροές του κοντσέρτου.....	21
Πώς και γιατί επιλέχθηκαν οι συγκεκριμένες παρτιτούρες;.....	22
Μορφολογική ανάλυση του πρώτου μέρους του 2ου κοντσέρτου για πιάνο του Camille Saint-Saëns.....	24
Η κυκλικότητα στο πρώτο μέρος του κοντσέρτου .....	36

### Κεφάλαιο 3: Ανάλυση ηχογραφήσεων

Γιατί επιλέχθηκαν οι συγκεκριμένες ηχογραφήσεις; .....	37
Η ηχογράφηση του πρώτου μέρους του κοντσέρτου από τον ίδιο τον συνθέτη.....	42
Μια σημείωση για τα γραφήματα .....	43
Ανάλυση ηχογραφήσεων .....	44
1. Arthur de Greef .....	44
2. Benno Moiseiwitsch .....	54
3. Arthur Rubinstein .....	62
4. Jeanne Marie-Darré .....	70
5. Gina Bachauer .....	78
6. Jean-Philippe Collard .....	86
7. Yves Thibaudet .....	96
8. Benjamin Grosvenor .....	103

## Κεφάλαιο 4: Συμπεράσματα

Τελικά συμπεράσματα για κάθε ερμηνεία ξεχωριστά .....	113
1. Τελικά συμπεράσματα της ερμηνείας του Arthur de Greef.....	113
2. Τελικά συμπεράσματα της ερμηνείας του Benno Moiseiwitsch .....	114
3. Τελικά συμπεράσματα της ερμηνείας του Arthur Rubinstein .....	115
4. Τελικά συμπεράσματα της ερμηνείας της Jeanne Marie-Darré .....	116
5. Τελικά συμπεράσματα της ερμηνείας της Gina Bachauer .....	117
6. Τελικά συμπεράσματα της ερμηνείας του Jean-Philippe Collard .....	118
7. Τελικά συμπεράσματα της ερμηνείας του Yves Thibaudet .....	119
8. Τελικά συμπεράσματα της ερμηνείας του Benjamin Grosvenor .....	120
Συνολικά συμπεράσματα .....	121
Προσωπικά σχόλια για τους ερμηνευτές και την τελική ερμηνεία .....	123
<b>Διαγράμματα τέμπο όλων των ερμηνευτών/τριών .....</b>	<b>125</b>
<b>Διαγράμματα δυναμικών όλων των ερμηνευτών/τριών .....</b>	<b>129</b>
<b>Συνδυαστικά διαγράμματα τέμπο και δυναμικών όλων των ερμηνευτών/τριών .....</b>	<b>133</b>
<b>Βιβλιογραφία .....</b>	<b>137</b>
<b>Παράρτημα .....</b>	<b>142</b>

## Πρόλογος

Η παρούσα εργασία είναι μία προσπάθεια διεύρυνσης της βιβλιογραφίας για τον νέο σχετικά τομέα της ανάλυσης των ηχογραφήσεων, ο οποίος προσπαθεί να γίνει αποδεκτός από την κοινότητα της μουσικολογίας, που εδώ και πολλά χρόνια θεωρεί ως κύριο μέσο για την ανάλυση μόνο την παρτιτούρα. Πέρα από αυτό, δίνει βάση στο πώς η ανάλυση μπορεί να συνδυαστεί με την ερμηνεία ενός έργου και, ακόμα πιο συγκεκριμένα, το πώς μπορεί η ανάλυση της ερμηνείας άλλων εκτελεστών να δώσει σημαντικά εργαλεία για μελλοντικές ερμηνείες.

Όλο αυτό το αποτέλεσμα ξεκίνησε από το ενδιαφέρον που δημιουργήθηκε για την ανάλυση από τα πρώτα χρόνια της φοίτησής μου στη σχολή. Γι' αυτό θέλω να ευχαριστήσω τον επιβλέποντα καθηγητή μου κ. Κώστα Χάρδα. Με βοήθησε να ολοκληρώσω την εργασία και μου έδειξε ότι η ανάλυση είναι ένα ενδιαφέρον κομμάτι της μουσικής, σχετικά με το οποίο θα ήθελα να διευρύνω τις γνώσεις μου και μετά το τέλος αυτού του εγχειρήματος.

Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον Χρήστο Συγκούνη, με τη βοήθειά του οποίου στη συνοδεία του κοντσέρτου προέκυψε αυτό το όμορφο ερμηνευτικό αποτέλεσμα μετά από πολλή δουλειά.

Τέλος, θέλω να ευχαριστήσω και να αναφέρω όλους τους ανθρώπους που ήταν γύρω μου αυτό το διάστημα και μου έδιναν κουράγιο, για να γίνει πραγματικότητα αυτή η εργασία. Τα άτομα αυτά είναι οι: Μαριάντζελα Θεοφύλακτου, Νίκος Βαΐου, Αγγελική Νάκα, Αναστασία Ρετζολλάρι και Ελισάβετ Χατζηδάκη. Τα πιο σημαντικά άτομα, όμως, σε αυτό το ταξίδι ήταν οι γονείς μου και γι' αυτό θα ήθελα να τους αφιερώσω αυτή την εργασία.

## Εισαγωγή

Η ενασχόλησή με την ανάλυση των ηχογραφήσεων ήταν κάτι που προέκυψε, όταν ξεκίνησε η αναζήτηση του θέματος για τη διπλωματική μου εργασία. Είχα ακούσει πολλές φορές ηχογραφήσεις διαφόρων ερμηνευτών που είτε με εντυπωσίασαν είτε με γέμισαν απορίες για το αν ήταν «σωστές» ως ερμηνείες. Όμως, πέρα από αυτό, δεν είχα σκεφτεί ότι θα ήταν ένα μέσο ανάλυσης ή ένα εργαλείο που θα βοηθούσε στη διαμόρφωση της ερμηνείας ενός έργου. Αντιθέτως, το αντικείμενο της ανάλυσης μέσω της παρτιτούρας με εντυπωσίαζε από τα πρώτα έτη της φοίτησής μου στη σχολή και το είχα χρησιμοποιήσει ως εργαλείο για την κατανόηση κάποιου έργου, με ή χωρίς να χρειάζεται να το ερμηνεύσω. Έτσι, έπειτα από αρκετή έρευνα και διάβασμα σχετικής βιβλιογραφίας, ανακάλυψα ότι υπάρχει ένα νέο είδος ανάλυσης, το οποίο γίνεται μέσω ηχογραφήσεων.

Όταν γινόταν η επιλογή του έργου, πάνω στο οποίο θα γινόταν η ανάλυση, έπρεπε να πληρούνται δύο κριτήρια. Το πρώτο κριτήριο ήταν να μου αρέσει αισθητικά και το δεύτερο να έχει κάποιο αναλυτικό ενδιαφέρον, ώστε να υπάρχει νόημα να απασχολήσει μια τόσο μεγάλη εργασία. Μετά από σκέψη και έρευνα πάνω σε διάφορα έργα, τα οποία μου κινούσαν το ενδιαφέρον, αποφάσισα να γίνει η ανάλυση στο 2<sup>ο</sup> κοντσέρτο για πιάνο του Saint-Saëns op. 22. Αυτό το έργο είναι σημαντικό από την άποψη ότι είναι ένα από τα πρώτα έργα του είδους στη Γαλλία του 19<sup>ου</sup> αιώνα, με ενδιαφέρουσα δομή και αρκετό υλικό ηχογραφήσεων.

Τέλος, δεδομένου ότι ο τελικός σκοπός κάθε μουσικού έργου είναι να ερμηνευτεί, δεν θα μπορούσε να λείπει η ερμηνεία του κοντσέρτου μετά την ολοκλήρωση αυτής της εργασίας. Με την ερμηνεία αποκτούν σκοπό όλα όσα αναλύθηκαν, παρατηρήθηκαν και προέκυψαν από τα δύο είδη αναλύσεων που θα ακολουθήσουν. Το συγκεκριμένο έργο είναι ιδιαίτερο και από την άποψη της ερμηνείας. Η συμμετοχή της ορχήστρας στο συγκεκριμένο είδος είναι τεράστιας σημασίας. Ωστόσο, για λόγους ευκολίας, αντικαταστάθηκε από τη μεταγραφή του μέρους της ορχήστρας σε ένα δεύτερο πιάνο.

Η ανάλυση των ηχογραφήσεων είναι ένας αρκετά καινούριος κλάδος, ο οποίος δεν έχει αναγνωριστεί επίσημα από τη μουσικολογία και χρησιμοποιεί ως μέσο έρευνας του το μεγάλο, πλέον, αρχείο ηχογραφήσεων που υπάρχει. Όλο αυτό το εγχείρημα ξεκίνησε από το CHARM (AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music), ένα κέντρο που ασχολείται με την ιστορία και την ανάλυση της ηχογραφημένης μουσικής και γίνεται με τη συνεργασία τριών μεγάλων πανεπιστημίων.<sup>1</sup> Το μεγάλο και κύριο project τους είναι η ανάλυση ηχογραφήσεων συλλέγοντας δεδομένα τέμπο και δυναμικών μέσω υπολογιστικών μέσων από τις μαζούρκες του Chopin.<sup>2</sup> Ανά τα χρόνια έχουν γραφτεί αρκετές αναλύσεις ηχογραφήσεων άλλων έργων και με τη χρήση διαφόρων μεθοδολογιών. Επίσης,

---

<sup>1</sup> "CHARM's structure," CHARM AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music, προσπέλαση 18 Δεκεμβρίου, 2023, [https://charm.rhul.ac.uk/about/about\\_structure.html](https://charm.rhul.ac.uk/about/about_structure.html).

<sup>2</sup> "Style, performance and meaning in Chopin's Mazurkas," CHARM AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music, προσπέλαση 18 Δεκεμβρίου, 2023, [https://charm.rhul.ac.uk/projects/p2\\_3.html](https://charm.rhul.ac.uk/projects/p2_3.html).

γράφονται άρθρα που έχουν δημοσιευτεί μόνα τους ή αποτελούν τμήματα συλλογικών τόμων, τα οποία παρουσιάζουν την ανάλυση των ηχογραφήσεων ως μέθοδο ανάλυσης και προτείνουν τρόπους πραγματοποίησης της.<sup>3</sup> Όπως μπορούμε να καταλάβουμε, είναι ένας τόσο καινούριος τομέας κι έτσι δεν έχει δημιουργηθεί μια σταθερή προσέγγιση ανάλυσης του.

Η συγκεκριμένη εργασία επιχειρεί να πρωτοτυπήσει με δύο τρόπους. Ο πρώτος είναι ότι χρησιμοποιεί ως εργαλείο ανάλυσης τις ηχογραφήσεις, με σκοπό τη διαμόρφωση της ερμηνείας ενός έργου. Πρόκειται για μια πρακτική που αποφεύγεται συχνά και μάλιστα θεωρείται ταμπού. Ο δεύτερος τρόπος είναι ότι η μεθοδολογία που χρησιμοποιείται για την ανάλυση των ηχογραφήσεων δεν είναι μια προϋπάρχουσα πρακτική, αλλά μια μίξη διαφόρων εργαλείων που ανακαλύφθηκαν μετά τη μελέτη βιβλιογραφίας πάνω στον τομέα αυτό. Η συγκεκριμένη εργασία είναι ουσιαστικά μια προσθήκη στη βιβλιογραφία αυτού του νεοσύστατου τομέα, προτείνοντας, συγχρόνως μια μεθοδολογία ανάλυσης των ηχογραφήσεων. Τέλος, στην πρωτοτυπία της συμβάλλει και το ίδιο το έργο που επιλέχτηκε για ανάλυση, διότι, όταν γινόταν η αναζήτηση βιβλιογραφίας πάνω στο συγκεκριμένο κοντσέρτο, δε βρέθηκαν πολλές εργασίες που να ασχολούνται ιδιαίτερα με αυτό, ενώ καμία από αυτές δεν το ανέλυε λεπτομερώς.

Η παρούσα εργασία χωρίζεται σε τέσσερις ενότητες. Η πρώτη παρουσιάζει τα ιστορικά στοιχεία, τα οποία ξεκινάνε με μια σύντομη βιογραφία του Saint-Saëns, λίγα λόγια για τα έργα του και το συνθετικό του στυλ. Στη συνέχεια αναφέρονται κάποια βασικά χαρακτηριστικά για το κοντσέρτο για πιάνο στη Γαλλία κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, μιας και είναι η χρονική περίοδος που έδρασε ο ίδιος ο συνθέτης. Δεν θα μπορούσαμε να παραλείψουμε σε αυτό το κεφάλαιο να πούμε λίγα λόγια και για τα υπόλοιπα τέσσερα κοντσέρτα για πιάνο του Saint-Saëns, αφού όλα τους είναι αρκετά γνωστά και αποτελούν σημαντικά έργα για το συγκεκριμένο είδος.

Στη δεύτερη ενότητα αφιερώνουμε όλη την προσοχή μας στο έργο που θα αναλυθεί. Πρώτα αναφέρεται η ιστορία που υπάρχει πίσω από τη δημιουργία του κοντσέρτου και στη συνέχεια δίνεται βάση στις ιδιαιτερότητες του ως προς τη μορφή και το υλικό του. Πριν τη μορφολογική και αρμονική ανάλυση του κοντσέρτου γίνονται κάποιες παρατηρήσεις γύρω από την επιλογή των δύο εκδόσεων της παρτιτούρας που επιλέχθηκαν. Το κεφάλαιο κλείνει με τη λεπτομερή περιγραφή της ανάλυσης του έργου. Για την ολοκληρωτική κατανόηση της ανάλυσης υπάρχει στο παράρτημα ως επιπρόσθετο εργαλείο η αρμονική ανάλυση πάνω στην παρτιτούρα της έκδοσης με την αναγωγή του έργου σε δύο πιάνο. Η χρησιμότητα της μορφολογικής ανάλυσης υπογραμμίζεται και στην συνέχεια, καθώς πάνω σε αυτήν οργανώνεται η ανάλυση των ηχογραφήσεων.

Στην τρίτη ενότητα παρουσιάζουμε το κύριο θέμα της παρούσας εργασίας, το οποίο είναι η ανάλυση των ηχογραφήσεων. Το κεφάλαιο ξεκινάει με κάποιες διευκρινίσεις σχετικά με το λόγο που επιλέχθηκαν οι ηχογραφήσεις που θα αναλυθούν, λίγα λόγια για την ηχογράφιση του πρώτου μέρους από τον ίδιο τον συνθέτη, αλλά και μια σημαντική σημείωση για τα γραφήματα που πρέπει να

---

<sup>3</sup> Nickolas Cook, "Methods for analysing recordings," Στο *The Cambridge Companion to Recorded Music*, επιμ. Nickolas Cook, Eric Clarke, Daniel Leech – Wilkinson and John Rink, 221- 245, Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

ληφθούν υπόψη. Μετά από αυτές τις διευκρινίσεις αρχίζει η ανάλυση των ηχογραφήσεων. Και οι οκτώ αναλύσεις ξεκινούν με μια σύντομη περιγραφή της εκπαίδευσης του κάθε ερμηνευτή και της ηλικίας που είχε, όταν πραγματοποιήθηκε η ηχογράφηση του κοντσέρτου. Συνεχίζεται η ανάλυση με περιγραφή των ιδιαίτερων ερμηνευτικών επιλογών του κάθε πιανίστα σε όλη τη διάρκεια του πρώτου μέρους του κοντσέρτου. Η ανάλυση αυτή υποστηρίζεται από διάφορα άλλα μέσα, όπως εικόνες και σημειωμένα τέμπο σε σημαντικά σημεία, σύμφωνα και με τη μορφολογική ανάλυση. Το δεύτερο μέρος της ανάλυσης αποτελείται από γραφήματα, τα οποία φτιάχτηκαν μέσω του προγράμματος Sonic Visualizer.<sup>4</sup> Αυτό το πρόγραμμα προτείνεται στο βιβλίο του Daniel Leech-Wilkinson *“The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance”*. Τα γραφήματα αναπαριστούν τις μεταβολές στο τέμπο και τις δυναμικές κατά τη διάρκεια των ερμηνειών του πρώτου μέρους. Στη συνέχεια ακολουθούν παρατηρήσεις από τα γραφήματα.

Στην τέταρτη και τελευταία ενότητα έχουμε συγκεντρωμένα πρώτα τα συμπεράσματα που προέκυψαν μέσω των αναλύσεων για κάθε ερμηνευτή ξεχωριστά, ενώ ακολουθεί και ένα κομμάτι με γενικότερες παρατηρήσεις από όλες τις ερμηνείες μαζί. Τέλος, υπάρχουν τα προσωπικά σχόλια για τις ερμηνείες και για τις επιλογές που έγιναν για την ερμηνεία του έργου.

Μετά από όλη αυτή τη διεργασία παρουσιάζεται η τελική ερμηνεία του πρώτου μέρους του κοντσέρτου που αποτελεί και τον τελικό στόχο του όλου εγχειρήματος. Δεδομένου ότι το έργο που επιλέχθηκε είναι κοντσέρτο για πιάνο και δεν είναι εύκολη η εύρεση ορχήστρας για την πραγματοποίηση της ερμηνείας, αποφασίστηκε να ερμηνευτεί το έργο σε δύο πιάνο, όπου το μέρος της ορχήστρας έχει μεταγραφεί στο δεύτερο πιάνο.

---

<sup>4</sup>CHARM AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music, “Style, performance and meaning in Chopin’s Mazurkas.”

## Μεθοδολογία

Η μεθοδολογία που χρησιμοποιείται στην παρούσα εργασία είναι η πολυπρισματική προσέγγιση του έργου πριν την ερμηνεία. Δε δίνεται δηλαδή βάση μόνο στην παρτιτούρα, ούτε μόνο στην ανάλυση των ηχογραφήσεων του έργου, που αποτελεί και τον βασικό προβληματισμό, αλλά μελετάται το έργο και από την ιστορική του διάσταση και τη δομή του. Όλη αυτή η μελέτη και η ανάλυση αποσκοπεί στο να δημιουργηθεί, όσο γίνεται, μια ολοκληρωμένη εικόνα του έργου με βάση αυτές τις παραμέτρους και να υπάρχουν όσο το δυνατόν περισσότερα ερεθίσματα, τα οποία να δώσουν το έναυσμα να σχηματιστεί γενικότερα μια ερμηνεία και ειδικότερα η προσωπική μου ερμηνεία για το 2<sup>ο</sup> κοντσέρτο του Saint-Saëns, ο οποία αποτελεί και τον τελικό σκοπό της παρούσας εργασίας.

Πιο αναλυτικά, ξεκινάει η μελέτη του κοντσέρτου με αναφορά σε κάποια σχετικά ιστορικά στοιχεία και τις ιδιαιτερότητές του. Αυτό μας βοηθάει να καταλάβουμε με ποια λογική δημιουργήθηκε το συγκεκριμένο κοντσέρτο, ενώ γίνονται πιο κατανοητοί σε μας και οι λόγοι που έχει τη συγκεκριμένη δομή το πρώτο μέρος. Βοήθεια για τη δομική κατανόηση του έργου μας παρέχουν και οι πληροφορίες που έχουμε στο πρώτο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας, στο οποίο παρουσιάζονται κάποιες διευκρινίσεις για το στυλ του ίδιου του συνθέτη, αλλά και για τη γενικότερη συνθετική κι ερμηνευτική πρακτική που κυριαρχούσε την εποχή που γράφτηκε το συγκεκριμένο κοντσέρτο.

Συνεχίζεται η εμβάθυνση με την περιγραφή μιας πλήρους μορφολογικής ανάλυσης, η οποία έχει σκοπό να κάνει κατανοητή τη δομική «κατασκευή» του πρώτου μέρους. Γίνεται διαχωρισμός του έργου στα κύρια μορφολογικά του μέρη (Εκθεση, Ανάπτυξη κλπ) και στα δευτερεύοντα στοιχεία (μοτίβα, φράσεις). Ένα ακόμη πλεονέκτημα που μας προσφέρει η μορφολογική ανάλυση αφορά στην τελική ερμηνεία του έργου, γιατί οι εκφραστικές χειρονομίες που θα χρησιμοποιηθούν, πέρα από το ότι θα αναδεικνύουν την εκφραστική πλευρά μιας μελωδίας, θα βρίσκονται σε συμφωνία και με τη μορφολογική δομή.

Επιπροσθέτως, έχει πραγματοποιηθεί και αρμονική ανάλυση του πρώτου μέρους, η οποία υπάρχει ολόκληρη στο παράρτημα. Δίνεται η συμβουλή να ανατρέχει ο αναγνώστης σε αυτήν παράλληλα με τη μορφολογική ανάλυση, ώστε να γίνονται κατανοητές όλες οι λεπτομέρειες που μπορεί να μας δώσει η παρτιτούρα του έργου. Πριν τη μορφολογική ανάλυση υπάρχει μια ενότητα που περιγράφει την ιδιαίτερη σημασία των εκδόσεων που χρησιμοποιήθηκαν για την ανάλυση και την ερμηνεία του συγκεκριμένου κοντσέρτου, μιας και ήταν σημαντικό εργαλείο σε όλα τα βήματα της εργασίας, από την ανάλυση μέχρι την τελική ερμηνεία.

Μια διευκρίνιση που πρέπει να υπάρχει σε αυτό το σημείο είναι ότι το έργο που μελετάται είναι ένα κοντσέρτο για πιάνο. Επομένως, πέρα από το σόλο πιάνο υπάρχει και η ορχήστρα. Στη μορφολογική και αρμονική ανάλυση υπάρχουν σχόλια και διευκρινίσεις για το τι ρόλο έχει η ορχήστρα ή το τι προσφέρει στη δομή και γενικότερα στο έργο. Τέτοια σχόλια δεν θα υπάρχουν στην ανάλυση των ηχογραφήσεων, διότι θα επικεντρωθούμε μόνο στις ερμηνευτικές χειρονομίες που γίνονται στο σόλο πιάνο.

Φτάνουμε στο τελευταίο ζήτημα που θα μελετηθεί και είναι μάλιστα και το κύριο θέμα της παρούσας εργασίας. Πρόκειται για την ανάλυση των ηχογραφήσεων. Τα κριτήρια, βάσει των οποίων επιλέχθηκαν οι ηχογραφήσεις, θα αναλυθούν λεπτομερώς στο Κεφάλαιο 3, οπότε δεν χρειάζεται να δώσουμε περισσότερες πληροφορίες εδώ. Αυτό που χρειάζεται να θίξουμε είναι ότι η έμπνευση και η βοήθεια για τις συγκεκριμένες αναλύσεις προέρχονται από τα σχόλια και τις συμβουλές δύο βασικών βιβλίων. Το πρώτο είναι του Daniel Leech Wilkinson, *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance*<sup>5</sup> και το δεύτερο είναι του Robert Philip, *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900-1950*.<sup>6</sup> Τα σχόλια και η μελέτη στο βιβλίο του Philip βοήθησαν, ώστε να δημιουργηθεί το πρώτο μισό των αναλύσεων, όπου υπάρχουν λεπτομερή σχόλια για τις ιδιαίτερες ερμηνευτικές χειρονομίες που χρησιμοποιούν οι ερμηνευτές. Σε σημεία που θεωρείται απαραίτητο υπάρχουν εικόνες, ώστε να γίνονται πιο κατανοητές οι χειρονομίες των ερμηνευτών.

Το βιβλίο του Wilkinson βοήθησε να σχηματιστεί το δεύτερο μισό της ανάλυσης των ηχογραφήσεων. Πληροφορίες για τις ερμηνείες των οκτώ επιλεγμένων ηχογραφήσεων αντλούνται από γραφήματα που δημιουργήθηκαν με το πρόγραμμα Sonic Visualizer. Από το συγκεκριμένο βιβλίο δεν επιλέχθηκε κάποια συγκεκριμένη μεθοδολογία ανάλυσης, για να χρησιμοποιηθεί αυτούσια στην εργασία αυτή. Αυτό που χρησιμοποιήθηκε είναι η έμπνευση και τα εργαλεία που χρειάζονταν, για να δημιουργηθεί μια προσωπική αναλυτική μέθοδος. Τα γραφήματα που παρουσιάζονται στο τέλος της κάθε ανάλυσης συμβάλλουν στο να υπάρχει ένας οπτικοποιημένος τρόπος παρουσίασης των μεταβολών του τέμπο και των δυναμικών, ώστε να γίνονται πιο κατανοητά αυτά τα δεδομένα, κάτι που το ανθρώπινο αυτί δεν εκλαμβάνει με μεγάλη ακρίβεια κατά τη διάρκεια της ακρόασης. Επίσης, τα γραφήματα βοηθάνε στο να γίνεται η σύγκριση των συγκεκριμένων μεταβολών στους διάφορους ερμηνευτές, διότι θα γινόταν πολύ πιο δύσκολα αν υπήρχε μόνο το ηχητικό υλικό.

Δύο ακόμη στοιχεία χρειάζεται να αναφέρουμε στο συγκεκριμένο κομμάτι της εργασίας σε σχέση με τις αναλύσεις των ηχογραφήσεων. Το πρώτο είναι πως στην αρχή κάθε ανάλυσης υπάρχουν λίγες πληροφορίες για την εκπαίδευση και τον τόπο σπουδών του ερμηνευτή, ενώ επισημαίνεται και η ηλικία του, όταν έκανε την ηχογράφιση. Μέσω αυτών των στοιχείων πληροφορούμαστε για το υπόβαθρο του ερμηνευτή. Δεν αναλύεται στην εργασία καθόλου το στυλ ή η επιρροή του καθηγητή στον μαθητή. Αν όμως υπάρχει αυτή η πληροφορία, μπορεί να φανεί χρήσιμη σε κάποιον που έχει παραπάνω γνώσεις στο συγκεκριμένο αντικείμενο ή γνωρίζει γενικά για τις διάφορες σχολές του πιάνο, κλπ. Το δεύτερο θέμα που θα αναφερθεί απλά σε αυτό το σημείο είναι ότι δημιουργείται ένα ζήτημα έλλειψης πληροφοριών στα γραφήματα λόγω της φύσης του πρώτου μέρους του συγκεκριμένου κοντσέρτου. Θα αναλυθεί όμως αυτό το θέμα στο Κεφάλαιο 3.

---

<sup>5</sup> Daniel Leech-Wilkinson, *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performances*, London: Centre for the History and Analysis of Recorded Music, 2009, προσπέλαση 8 Αυγούστου, 2023, <https://charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/intro.html>.

<sup>6</sup> Robert Philip, *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900-1950*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

Στο τελευταίο κεφάλαιο βρίσκονται συγκεντρωμένα όλα τα συμπεράσματα. Πρώτα υπάρχουν ξεχωριστά σχόλια της ερμηνείας του κάθε ερμηνευτή για τις ερμηνευτικές χειρονομίες που χρησιμοποιεί και σε ποιο σημείο ή για το τι επιλέγει να αναδείξει με την ερμηνεία του (δομή ή έκφραση). Αυτό μας δίνει το κίνητρο να αναφέρουμε ότι πέρα από την αρμονική ανάλυση είναι σημαντική και η ερμηνευτική ανάλυση.<sup>7</sup> Πρόκειται για κάτι που πολλές φορές παραβλέπεται από τους μουσικούς και ίσως θεωρείται ταμπού, όπως συμβαίνει και με την ανάλυση των ηχογραφήσεων. Ωστόσο, κάθε ερμηνευτής μέσω της παρατήρησης και της ανάλυσης των ερμηνειών μπορεί να μάθει σημαντικά πράγματα και να αποκτήσει περισσότερα εργαλεία για τη δική του ερμηνεία οποιουδήποτε έργου. Στη συνέχεια υπάρχουν τα γενικά συμπεράσματα, στα οποία γίνονται συγκρίσεις μεταξύ των ερμηνευτών σε διάφορες παραμέτρους, αλλά και παρατηρούνται κάποιες ομοιότητες σε αυτές τις ερμηνείες παρά τη χρονική διαφορά που έχουν μεταξύ τους.

Τέλος, υπάρχουν τα προσωπικά συμπεράσματα μετά από αυτήν την πολυπρισματική ανάλυση του πρώτου μέρους του 2<sup>ου</sup> κοντσέρτου του Saint-Saëns, αλλά αναφέρονται και οι προσωπικές ερμηνευτικές επιλογές, οι οποίες είναι εμπνευσμένες από την ακρόαση των ερμηνειών αυτών των εμβληματικών πιανιστών, καθώς επίσης και από την προσωπική αισθητική και πείρα μέχρι στιγμής.

---

<sup>7</sup> José Antonio Bowen, "Performance Practice Versus Performance Analysis: Why Should Performers Study Performance," *Performance Practice Review*, Volume 9, Number 1, Article 3, 1996.

## Κεφάλαιο 1: Ιστορικά Στοιχεία

### Η ζωή του Camille Saint-Saëns (1835-1921)

Ο Camille Saint-Saëns γεννήθηκε στις 9 Οκτωβρίου του 1835 στο Παρίσι και πέθανε στις 16 Δεκεμβρίου του 1921 στο Αλγέρι. Ήταν Γάλλος συνθέτης, πιανίστας, οργανίστας και συγγραφέας. Πολλές φορές τον συνέκριναν με τον Mozart, διότι συνεισέφερε σε κάθε μουσικό είδος για τη γαλλική μουσική και αδιαμφισβήτητη ήταν ο πιο γνωστός και σημαντικός συνθέτης στη Γαλλία κατά το τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>8</sup>

Ο πατέρας του, Jacques Joseph Victor Saint-Saëns (1798 – 1835), πέθανε τρεις μήνες μετά τη γέννησή του, οπότε την ανατροφή του ανέλαβε η μητέρα του Clemence Collin (1809 – 1888) και η θεία του.<sup>9</sup> Η θεία του ήταν αυτή που τον έφερε για πρώτη φορά σε επαφή με το πιάνο όταν ήταν σε ηλικία δύο ετών περίπου. Ο Saint-Saëns είχε δείξει την κλίση του στη μουσική από μικρή ηλικία. Σύμφωνα με λεγόμενά του, όταν του είχαν δώσει ένα πιάνο μινιατούρα, αντί να παίζει διάφορες νότες χωρίς συνοχή, όπως συνηθίζεται να κάνουν τα μικρά παιδιά, αυτός έπαιζε τη μία νότα μετά την άλλη, χωρίς να αφήσει το δάχτυλό του από το πλήκτρο μέχρι να σβήσει ο ήχος.<sup>10</sup>

Σε ηλικία επτά ετών εμπιστεύτηκαν την εκπαίδευσή του στον διάσημο δάσκαλο της εποχής Camille Stamaty (1811-1870).<sup>11</sup> Έκανε την πρώτη του επίσημη εμφάνιση στο κοινό στην αίθουσα Salle Pleyer όταν ήταν δέκα ετών και το πρόγραμμά του αποτελούταν από το κοντσέρτο για πιάνο του Beethoven σε ντο ελάσσονα και το κοντσέρτο του Mozart σε σι ύφεση μείζονα K 450, για το οποίο έγραψε τη δική του cadenza. Όλα τα ερμήνευσε από μνήμης, κάτι που θεωρούνταν ασυνήθιστο εκείνη την εποχή.<sup>12</sup> Στο Κονσερβατόριο του Παρισιού έγινε δεκτός το 1848, όταν ήταν σε ηλικία δεκατριών ετών. Δάσκαλός του στο όργανο ήταν ο François Benoist (1794-1878), στη σύνθεση και την ενορχήστρωση ο Fromental Halevy (1799-1862), ενώ έκανε μαθήματα συνοδείας και τραγουδιού. Νίκησε ένα premier prix το 1851 στο όργανο, ενώ δεν κατάφερε ποτέ να κερδίσει το “Prix de Rome”.<sup>13</sup>

Το 1853 έγινε ο οργανίστας του Saint-Merry, ενώ το 1857 ήταν υποψήφιος ως οργανίστας για το Madeleine, μια θέση που απέκτησε και κράτησε μέχρι το 1877. Εκεί τον άκουσε ο Liszt να αυτοσχεδιάζει και τον θεώρησε ως τον καλύτερο οργανίστα στον κόσμο.<sup>14</sup> Είχε αποκτήσει γενικότερα μεγάλη φήμη ως πιανίστας και οργανίστας, ένα χαρακτηριστικό που τον δυσκόλευε στο να γίνει αποδεκτός ως

---

<sup>8</sup>Daniel M. Fallon, Sabina Teller Ratner, and James Harding, “Saint-Saëns, (Charles) Camille,” Grove Music Online, 2001, Προσπέλαση 15 Νοεμβρίου 2023, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/0-mo-9781561592630-e-0000024335?rsk=Fr&result=1>.

<sup>9</sup>Ο.π.

<sup>10</sup>J.-G. Prod’homme, and Frederick H. Martens, “Camille Saint-Saëns (Oct. 9, 1835-Dec. 16, 1921),” *The Musical Quarterly* Vol. 8, no. 4 (Oct., 1922): 470.

<sup>11</sup>Ο.π. 471.

<sup>12</sup>Fallon, Ratner, and Harding, “Saint-Saëns, (Charles) Camille.”

<sup>13</sup>Ο.π.

<sup>14</sup>Ο.π.

συνθέτης. Ένας ακόμα λόγος, για τον οποίο του ήταν πιο δύσκολο να τον αποδεχτούν ως συνθέτη, ήταν το ότι δεν ασπαζόταν το δραματικό στυλ που επικρατούσε εκείνη την εποχή και οι προτιμήσεις του ήταν πιο κοντά στο στυλ του Beethoven και του Mozart.<sup>15</sup>

Από το 1861 μέχρι το 1865 ήταν τα μοναδικά χρόνια που δίδαξε και ήταν στο Ecole Niedermeyer. Κάποιοι από τους μαθητές του ήταν ο Gabriel Fauré (1845-1924), ο André Messager (1853-1929) και ο Eugène Gigout (1844-1925). Ήταν αυστηρός στα τεχνικά ζητήματα, αλλά έδινε έμπνευση στους μαθητές του. Ένα ακόμη επίτευγμά του ήταν η δημιουργία του Société Nationale de Musique το 1871, μαζί με τον συνεργάτη του Romain Bussine (1830-1899).<sup>16</sup> Σκοπός της δημιουργίας αυτής της οργάνωσης ήταν να δώσει την ευκαιρία σε νέους Γάλλους συνθέτες να έχουν ένα μέρος για να ακουστούν τα έργα τους, αλλά και να κάνουν πρεμιέρα έργα γνωστών Γάλλων συνθετών εκείνης της εποχής, όπως του ίδιου, του Debussy, του Chabrier, του Dukas και του Ravel.<sup>17</sup> Αποχώρησε όμως το 1886, όταν η επιτροπή αποφάσισε να ερμηνεύει κι έργα ξένων συνθετών, πέρα από Γάλλων.

Ο Saint-Saëns είχε αποκτήσει μεγάλη φήμη στη Γαλλία, αλλά και όταν ξεκίνησε να είναι λιγότερο δημοφιλής, στην Αμερική και την Αγγλία θεωρούταν ακόμα ένας από τους καλύτερους εν ζωή Γάλλους συνθέτες. Η πρώτη του επίσκεψη στην Αμερική ήταν το 1906 κι έδωσε συναυλίες στη Φιλαδέλφεια, το Σικάγο και τη Washington. Το 1915 επέστρεψε κι έδωσε μια σειρά από επιτυχημένες διαλέξεις κι ερμηνείες στη Νέα Υόρκη και το San Francisco, ενώ το πρώτο του ταξίδι στην Αγγλία ήταν το 1871.<sup>18</sup>

Μπορεί να ήταν μουσικός, αλλά είχε πολλά χόμπι. Ήταν ποιητής, λιμπρετίστας, δραματικός συγγραφέας, φιλόσοφος, αρχαιολόγος, αστρονόμος, κριτικός κι έγραφε άρθρα. Κάποια από τα άρθρα του είναι συγκεντρωμένα στα βιβλία *Harmonie et Melodie* (1885), *Portraits et Souvenirs* (1923), *Ecole buissonniere* (1913) και στο *Germanophilie* (1916).<sup>19</sup>

Για να δώσει ένα τέλος στη δεξιοτεχνική του καριέρα έκανε μία συναυλία στις 6 Αυγούστου του 1921 στο Dièpre Casino, όπου έπαιξε επτά κομμάτια, για να σφραγίσει τα 75 χρόνια δημόσιας καριέρας που είχε ως πιανίστας. Για να ολοκληρώσει την καριέρα του ως διευθυντής ορχήστρας έδωσε συναυλίες του έργου *Antigone* στις 21 Αυγούστου του 1921 στο Beziers. Πέθανε λίγους μήνες μετά στην Αλγερία.<sup>20</sup>

## Στυλ κι εργογραφία

Ο Saint-Saëns έγραψε σε κάθε μουσική μορφή του 19<sup>ου</sup> αιώνα, αλλά τα πιο επιτυχημένα έργα του είναι αυτά που βασίζονται στα Βιεννέζικα μοντέλα, δηλαδή

<sup>15</sup> Prod'homme, Martens, "Camille Saint-Saens (Oct. 9, 1835-Dec. 16, 1921)," 471.

<sup>16</sup> Fallon, Teller & Harding, "Saint-Saens, (Charles) Camille."

<sup>17</sup> Prod'homme, Martens, "Camille Saint-Saens (Oct. 9, 1835-Dec. 16, 1921)," 474.

<sup>18</sup> Ο.π. 475

<sup>19</sup> Ο.π. 478-479.

<sup>20</sup> Ο.π. 479

οι σονάτες, τα έργα μουσικής δωματίου, οι συμφωνίες και τα κοντσέρτα του. Η εκπαίδευσή του ήταν βασισμένη στα έργα του J. S. Bach και του Ludwig van Beethoven, ενώ είχε επηρεαστεί από πολύ νωρίς από το στυλ του Felix Mendelssohn και του Robert Schumann. Το στυλ του έχει χρώματα από τη γαλλική μουσική παράδοση της εποχής, αλλά διαθέτει και ισπανικά εξωτικά στοιχεία. Έφερε στη ζωή πολλές χορευτικές γαλλικές φόρμες του 17<sup>ου</sup> αιώνα (bourees, gavotte, minuet κλπ), ενώ κατά το τέλος της ζωής του ανέπτυξε ένα πιο αυστηρό στυλ, σε αντίθεση με αυτό που είχε κατά τη διάρκεια της καριέρας του, στο οποίο περισσότερο συνένωνε διάφορα στοιχεία παρά ακολουθούσε νέα μονοπάτια. Για το λόγο αυτό, ο Debussy τον χαρακτήρισε και ως «τον μουσικό της παράδοσης».<sup>21</sup>

Η μουσική του γλώσσα είναι γενικά συντηρητική. Κάποιες μελωδίες του είναι ευέλικτες, αλλά οι περισσότερες είναι άκαμπτες και αυστηρές σε καλά προσδιορισμένες φράσεις των τριών ή των τεσσάρων μέτρων.<sup>22</sup> Από κάποιους κριτικούς η μουσική του είχε χαρακτηριστεί ως κομψή και τεχνικά άρτια, αλλά κάποιες φορές στεγνή, χωρίς συναίσθημα κι έμπνευση.<sup>23</sup> Προτιμούσε τα απλά διπλά ή τριπλά μέτρα και πολύ σπάνια τα πιο σύνθετα. Αν και ήταν ένας ικανός ενορχηστρωτής, κατάφερνε να δημιουργεί τα χρώματα που ήθελε περισσότερο μέσω της αρμονίας που χρησιμοποιούσε και λιγότερο μέσω των συνδυασμών στα μουσικά όργανα. Ήταν αυθεντία στην αντίστιξη καθ' όλη τη διάρκεια της καριέρας του και αυτή του η ικανότητα ήταν ένα χαρακτηριστικό του στυλ του που υπάρχει στο μεγαλύτερο μέρος του έργου του. Λόγω της επιδέξιας χρήσης της αντίστιξης στα έργα του τον αποκαλούσαν συχνά τον πιο Γερμανό συνθέτη ανάμεσα σε όλους τους Γάλλους συνθέτες.<sup>24</sup>

Πολλοί έχουν πει ότι ήταν αρκετά προσκολλημένος στην κλασική φόρμα και ότι θυσίαζε πάρα πολλά για να τη διατηρήσει. Από την άλλη, υπήρχαν άτομα που τον υποστήριζαν ακριβώς γι' αυτόν τον λόγο. Είχε πει πολλές φορές ότι για τον ίδιο η μουσική δεν υπάρχει εκτός της φόρμας. Δεν αρνούνταν το γεγονός ότι η φόρμα είχε παραλλαγές ανάλογα με την εποχή, αλλά αυτή που προτιμούσε ήταν η κλασική δομή που ταίριαζε με την προσωπική του εκπαίδευση, την αισθητική, τα συναισθήματα και τις ευαισθησίες του.<sup>25</sup>

Ήταν κλασικιστής, αλλά με το αίσθημα του ρομαντισμού. Από την πλευρά της τονικότητας δίνει στον εαυτό του μεγάλες ελευθερίες. Ωστόσο, εκφραζόταν εις βάθος συχνά μέσα σε πολύ στενά όρια, αλλά με μια διαφοροποίηση και μια κομψότητα. Καμιά φορά μπορεί να χρησιμοποιούσε κάτι πιο μοντέρνο, αλλά πάντα με κάποια εγκράτεια. Αυτό τον έκανε κι έναν σημαντικό προκάτοχο του νεοκλασικισμού μαζί με τον Ravel και άλλους συνθέτες.<sup>26</sup>

---

<sup>21</sup> Fallon, Teller & Harding, "Saint-Saens, (Charles) Camille."

<sup>22</sup> Ο.π.

<sup>23</sup> New World Encyclopedia contributors, "Camille Saint-Saens," New World Encyclopedia, Προσπέλαση 25 Νοεμβρίου 2023, [https://www.newworldencyclopedia.org/entry/Camille\\_Saint-Saens](https://www.newworldencyclopedia.org/entry/Camille_Saint-Saens).

<sup>24</sup> Ο.π.

<sup>25</sup> Prod'homme, Martens, "Camille Saint-Saens (Oct. 9, 1835-Dec. 16, 1921)," 471.

<sup>26</sup> Ο.π. 473.

Η πιο παλιά του σύνθεση πραγματοποιήθηκε στις 21 Μαρτίου του 1839, όταν ήταν περίπου 3,5 χρονών.<sup>27</sup> Τα περισσότερα έργα της νεανικής του ηλικίας παραμένουν ανέκδοτα, όπως κι ένας αρκετά μεγάλος αριθμός από μη ολοκληρωμένες καντάτες, χορωδιακά, τραγούδια και συμφωνίες, οι οποίες γράφτηκαν πριν το 1850. Το πιο μεγαλεπήβολο έργο του από εκείνα τα χρόνια είναι η συμφωνία σε Λα μείζονα (circa 1850).<sup>28</sup>

Έχει παραδείγματα έργων που χαρακτηρίζονται από ιδιαίτερη λεπτότητα, όπως το πρώτο του τρίο για πιάνο op. 18 και η 2<sup>η</sup> του Συμφωνία, έργο που αποτελεί εξαιρετικό παράδειγμα της ορχηστρικής οικονομίας, της κυκλικότητας και της φουγκικής αυστηρότητας. Γενικότερα, οι συμφωνίες του είναι μια πολύ σημαντική συνεισφορά στο είδος, διότι εκείνη την περίοδο η γαλλική συμφωνική παράδοση βρισκόταν σε κρίση. Επίσης, συνεισέφερε αρκετά στην παράδοση κοντσέρτου της Γαλλίας γράφοντας πέντε κοντσέρτα για πιάνο, τρία για βιολί, δύο για τσέλο και περίπου άλλα είκοσι έργα κοντσέρτου για σόλο και ορχήστρα.<sup>29</sup>

Το μεγαλύτερο μέρος της μουσικής για πιάνο που έγραψε είναι μετά το 1870. Τα περισσότερα είναι μουσική σαλονιού (mazurka, waltz, souvenir). Με όλα τα έργα του δείχνει το ενδιαφέρον του να ανακαλύψει ξανά την ξεχασμένη γαλλική παράδοση του 17<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>30</sup> Αν κι έγραψε για πάρα πολλά είδη μουσικής, δεν έγραψε ποτέ σονάτα για πιάνο.<sup>31</sup>

Ήταν ο πρώτος γνωστός συνθέτης που έγραψε μουσική για ταινία (*L'assassinat du duc de Guise*, 1908)<sup>32</sup>, ενώ, όσο και αν προσπάθησε κι έγραψε έργα, όπως το "Samson et Dalila", "Phryne", το μπαλέτο *Javotte* κ.α., δεν κατάφερε να αποκτήσει τη φήμη του συνθέτη της οπερατικής σκηνής, όπως ο αντίπαλός του Jules Massenet (1842-1912). Από την άλλη, το δικό του κοινό ήταν αυτό που πήγαινε στις συναυλίες του. Για το λόγο αυτό, όλοι οι μουσικοί της εποχής του τον αναγνώριζαν ως μια μεγάλη αυθεντία, μία από τις μεγαλύτερες του 19<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>33</sup>

Ήταν ασυναγώνιστος στην ερμηνεία του εκκλησιαστικού οργάνου και μόνο λίγοι μπορούσαν να τον συναγωνιστούν στο πιάνο. Ο Liszt σκεφτόταν ότι ο ίδιος και ο Saint-Saëns ήταν οι δύο πιο καλοί πιανίστες στην Ευρώπη. Το στυλ του Saint-Saëns στις ερμηνείες του ήταν συγκρατημένο και διακριτικό. Καθόταν χωρίς να κουνιέται στο πιάνο, ενώ το παίξιμο του αποτελούταν από στρωτή ερμηνεία γρήγορων περασμάτων με πολλή φινέτσα. Οι ηχογραφήσεις που άφησε μετά το θάνατο του μας δίνουν ένα δείγμα αυτών των χαρακτηριστικών. Πολλές φορές βέβαια τον κατηγορούσαν ότι δεν είχε συναίσθημα.<sup>34</sup>

---

<sup>27</sup> Prod'homme, Martens, "Camille Saint-Saens (Oct. 9, 1835-Dec. 16, 1921)," 475.

<sup>28</sup> Fallon, Teller & Harding, "Saint-Saens, (Charles) Camille."

<sup>29</sup> New World Encyclopedia contributors. "Camille Saint-Saens."

<sup>30</sup> Ο.π.

<sup>31</sup> Martens, Prod'homme. "Camille Saint-Saens (Oct. 9, 1835-Dec. 16, 1921)," 476.

<sup>32</sup> Fallon, Teller & Harding, "Saint-Saens, (Charles) Camille."

<sup>33</sup> Martens, Prod'homme. "Camille Saint-Saens (Oct. 9, 1835-Dec. 16, 1921)," 476.

<sup>34</sup> New World Encyclopedia contributors. "Camille Saint-Saens."

Γενικά δεν μπορούμε να πούμε ότι ο Saint-Saëns εξέλιξε κάποιο ιδιαίτερο μουσικό στυλ. Περισσότερο προσπάθησε να προστατεύσει για τις επόμενες γενιές τη γαλλική παράδοση που κινδύνευε να εξαφανιστεί από τις Βαγκνερικές επιρροές.<sup>35</sup>

### **Το κοντσέρτο για πιάνο στη Γαλλία τον 19<sup>ο</sup> αιώνα**

Θα ήταν βοηθητικό, πριν ξεκινήσουμε να μιλάμε συγκεκριμένα για το κοντσέρτο για πιάνο τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, να αναφέρουμε τον ορισμό του κοντσέρτου γενικότερα. Σύμφωνα με τον ορισμό που μας δίνεται στο αντίστοιχο λήμμα του Grove Music Online, το κοντσέρτο είναι ένα οργανικό είδος σύνθεσης, στο οποίο υπάρχει αντίθεση ανάμεσα σε ένα ορχηστρικό σύνολο κι ένα μικρότερο σύνολο ή σόλο όργανο ή ανάμεσα σε διάφορες ομάδες μιας ορχήστρας. Πριν το 1700 ο συγκεκριμένος όρος χρησιμοποιούταν για έργα που είχαν ποικιλία ως προς τη μορφή και στα οποία μπορούσαν να συμμετέχουν και φωνές. Από τις αρχές του 18<sup>ου</sup> αιώνα και μετά το κοντσέρτο καθιερώθηκε να έχει τρία μέρη κατά κύριο λόγο (γρήγορο-αργό-γρήγορο) και να είναι για σολίστ και ορχήστρα ή για δύο και παραπάνω σολίστ και ορχήστρα. Από τα τέλη του ίδιου αιώνα και για το μεγαλύτερο μέρος του 19<sup>ου</sup> αιώνα το σόλο κοντσέρτο ήταν ένα μέσο προβολής της δεξιοτεχνίας του σολίστ.<sup>36</sup>

Ήταν μια καθοριστική και αντιπροσωπευτική μορφή στη μουσική κουλτούρα του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Οι αντικρουόμενες τάσεις μεταξύ του γούστου του κοινού και των συνθετικών φιλοδοξιών έπαιξαν ρόλο στην ανάπτυξη του κοντσέρτου, καθώς η μορφή αυτή από το 1800 ήταν μία σύνθεση των παραδόσεων του μπαρόκ και της κλασικής μορφής σονάτας. Το συγκεκριμένο είδος ήταν ιδανικό για να εκφράσει τις φιλοδοξίες του πρώιμου ρομαντισμού μέσω της εκμετάλλευσης των πιθανοτήτων που υπήρχαν στην αντιπαράθεση μεταξύ του σολίστ και της ορχήστρας.<sup>37</sup>

Από τη δεκαετία του 1820 και μετά το δεξιοτεχνικό κοντσέρτο έγινε το μέσο για να προβληθεί όλο το εύρος της οργανικής τεχνικής. Η συναυλία διεξαγόταν σε μεγάλη αίθουσα και είχε και την προσοχή του τύπου. Η ορχηστρική συνοδεία παρείχε ένα πολύ καλό πλαίσιο, ώστε να αναδειχθεί η δεξιοτεχνία του σολίστ. Η τριμερής φόρμα που κληρονομήθηκε από τον 18<sup>ο</sup> αιώνα διασφάλιζε στον σολίστ την ευκαιρία να δείξει δύναμη, βάθος και μια ευρεία παλέτα ήχων στο εισαγωγικό πρώτο μέρος, λυρισμό και συναίσθημα στο δεύτερο μέρος, ενώ γρηγοράδα, επιδεξιότητα και ακρίβεια στο φινάλε.<sup>38</sup>

Κατά τα μέσα της δεκαετίας του 1830 η δημοτικότητα του κοντσέρτου ως μέσου προβολής της δεξιοτεχνίας έφερε αντιδράσεις, ειδικά στο βιολί και το πιάνο.<sup>39</sup> Πολλοί θεωρητικοί της εποχής παραπονιούνταν ότι τα κοντσέρτα ήταν γεμάτα από

---

<sup>35</sup> Fallon, Teller & Harding, "Saint-Saens, (Charles) Camille," 477.

<sup>36</sup> Leon Botstein, "The 19<sup>th</sup> century," Grove Music Online. Προσπέλαση 13 Φεβρουαρίου 2023, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040737?rskey=eroOJ6&result=18#omo-9781561592630-e-0000040737-div1-0000040737.2>

<sup>37</sup> Ο.π.

<sup>38</sup> Ο.π.

<sup>39</sup> Ο.π.

κενά συναισθηματικά δεξιοτεχνικά περάσματα και τίποτα παραπάνω. Πίστευαν ότι ο διάλογος μεταξύ ορχήστρας και σολίστ ήταν το κύριο συστατικό του κοντσέρτου.<sup>40</sup>

Οι συνθέτες δημιουργούσαν κοντσέρτα κατά κύριο λόγο για πιάνο εκείνη την εποχή. Ο λόγος ήταν η βελτίωση στην κατασκευή του πιάνου εκείνο τον αιώνα. Υπήρχαν πιο μεγάλα σφυράκια, για να καταφέρνουν να πάλλουν τις πιο μεγάλες χορδές, και γι' αυτό χρειαζόταν πιο δυνατό πλαίσιο για το όργανο.<sup>41</sup> Η καλύτερη κατασκευή του πιάνου είχε ως αποτέλεσμα να αυξηθεί η δεξιοτεχνία των ερμηνευτών, οι οποίοι έπαιζαν με μεγαλύτερη ένταση και πιο γεμάτο ήχο, ειδικά όταν έπαιζαν μαζί με την ορχήστρα. Επίσης, η καλύτερη κατασκευή έδωσε και πάτημα στους συνθέτες να δοκιμάσουν να γράψουν πιο δύσκολα πράγματα.<sup>42</sup>

Ένα χαρακτηριστικό της πιανιστικής πρακτικής του 19<sup>ου</sup> αιώνα ήταν ότι οι περισσότεροι δεξιοτέχνες πιανίστες ήταν και συνθέτες. Ένα από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι ο Chopin. Όποτε έπαιζε στο κοινό, που ήταν σπάνιο φαινόμενο, έπαιζε δικές του συνθέσεις. Το ίδιο συνέβαινε με τον Liszt, ο οποίος στις συναυλίες έπαιζε δικές του συνθέσεις ή δικές του μεταγραφές από άλλα έργα. Όσο προχωρούσε ο 19<sup>ος</sup> αιώνας υπήρχε μια εξισορρόπηση ανάμεσα στους πιανίστες που ήταν συνθέτες και τους πιανίστες που ήταν ερμηνευτές.<sup>43</sup>

Κάποιες φορές αυτός ο ρόλος του πιανίστα και του συνθέτη αφορούσε και την ερμηνεία έργων άλλων συνθετών. Για παράδειγμα, ο Rubinstein συμβούλευε τους μαθητές του να μαθαίνουν πρώτα ένα έργο ακριβώς όπως το είχε γράψει ο συνθέτης του. Μετά, αφού είχαν καταλάβει και μάθει πολύ καλά το έργο, μπορούσαν να κάνουν κάποιες βελτιώσεις. Γι' αυτό, σε κάποιες ηχογραφήσεις των ρομαντικών μπορούμε να βρούμε αλλαγές στο μπάσο, στη μελωδία ή και στις δυναμικές που είχε γράψει ο συνθέτης, ακόμα και αν με αυτές τις αλλαγές δε βλέπουμε πλέον τα στοιχεία του συνθέτη, αλλά το προσωπικό στοιχείο του ερμηνευτή. Αυτές οι αλλαγές γίνονταν συνήθως στα έργα του Chopin και του Bach.<sup>44</sup>

Για να κλείσουμε αυτό το κεφάλαιο θα δώσουμε σημασία σε ένα βασικό δομικό στοιχείο της μορφής του κοντσέρτου, την *cadenza*, της οποίας η εισαγωγή είχε γίνει τον 19<sup>ο</sup> αιώνα. Έμπαινε ακριβώς πριν το κλείσιμο του πρώτου μέρους, μετά από την παύση της ορχήστρας, σε μια συγχορδία της πέμπτης ή από μια συγχορδία σε δεύτερη αναστροφή. Η *cadenza* έμπαινε επίσης και στο τρίτο και τελευταίο μέρος. Αυτό έδινε τη δυνατότητα στον σολίστ να αυτοσχεδιάσει με το θεματικό υλικό του μέρους αυτού. Τον 19<sup>ο</sup> αιώνα οι συνθέτες έγραφαν οι ίδιοι τις *cadenza* τους, γιατί δεν εμπιστεύονταν τις ικανότητες των σύγχρονων ερμηνευτών για να αυτοσχεδιάζουν. Αυτή η τάση δείχνει τον διαχωρισμό της σύνθεσης και της ερμηνείας ως επαγγελματών κατά τη διάρκεια εκείνου του αιώνα. Πιανίστες που

<sup>40</sup> Simon P. Keefe, "Theories of the concerto from the eighteenth century to the present day," Στο *The Cambridge Companion to the Concerto*, επιμ. Simon P. Keefe (New York: Cambridge University Press, 2005), 8-9.

<sup>41</sup> Robin Stowell, "Performance practice in the nineteenth century concerto," Στο *The Cambridge Companion to the Concerto*, επιμ. Simon P. Keefe (New York: Cambridge University Press, 2005), 228.

<sup>42</sup> Kenneth Hamilton, "The virtuoso tradition," Στο *The Cambridge Companion to the Piano*, επιμ. David Rowland (New York: Cambridge University Press, 1998), 62.

<sup>43</sup> Ο.π. 63.

<sup>44</sup> Ο.π. 63.

ήταν και συνθέτες τον 19<sup>ο</sup> αιώνα (όπως οι Brahms, Saint-Saëns και Busoni) έγραφαν cadenza για τα κοντσέρτα του Mozart και του Beethoven.<sup>45</sup>

### Τα υπόλοιπα κοντσέρτα για πιάνο του Camille Saint-Saëns

Τα πέντε κοντσέρτα για πιάνο του Saint-Saëns αποτελούν κάποια από τα πιο σημαντικά έργα του συγκεκριμένου είδους, μιας και ήταν από τα πρώτα που γράφτηκαν στη Γαλλία τον 19<sup>ο</sup> αιώνα. Το τελευταίο κοντσέρτο που είχε γραφτεί πριν τον Saint-Saëns ήταν το 1792 από τον Adrien François Boieldieu (1775-1834). Τα κοντσέρτα του γράφτηκαν ανάμεσα στο 1858 και το 1896 κι έχουν παραδοσιακά, μελωδικά και ρυθμικά στοιχεία από άλλους πολιτισμούς. Μιας και ο ίδιος ήταν από τους καλύτερους πιανίστες της εποχής, τα κοντσέρτα του είναι άριστα παραδείγματα δεξιολογίας.<sup>46</sup>

Αν μελετήσουμε όλα τα κοντσέρτα, θα δούμε ότι από άποψη ενορχήστρωσης υπάρχει μια διεύρυνση και σε κάθε επόμενο κοντσέρτο του προσθέτει όργανα. Μαζί με τη φαντασία και την εμπειρία του συνθέτη μεγαλώνει η ορχήστρα, αλλά και η πολυπλοκότητα των συνδυασμών των οργάνων. Το αποκορύφωμα όλων αυτών μπορεί να θεωρηθεί το πέμπτο του κοντσέρτο.<sup>47</sup>

Το θέμα μπορούσε να το πάρει το σόλο του πιάνο αλλά και η ορχήστρα, ενώ το μέρος που έχει τη συνοδεία δεν μπορεί να θεωρηθεί κατώτερου χαρακτήρα. Γενικά υπάρχει μια ισορροπία ανάμεσα στο σόλο και την ορχήστρα.<sup>48</sup> Του άρεσε πολύ να χρησιμοποιεί την τεχνική του *pizzicato* στα έγχορδα, ενώ φαίνεται να έχει μια εμμονή με το διάστημα της οκτάβας που το βλέπουμε πάρα πολύ και στα πέντε του κοντσέρτα. Η *cadenza* παίζει σημαντικό ρόλο στη συνθετική γραφή του συνθέτη και μάλιστα όλες έχουν γραφτεί από τον ίδιο.<sup>49</sup>

Πιο συγκεκριμένα, το πρώτο του κοντσέρτο σε ρε μείζονα γράφτηκε το 1858. Στο πρώτο μέρος έχοντας μορφή σονάτας, χωρίς ανάπτυξη, βλέπουμε το διάστημα της έκτης να χρησιμοποιείται αρκετά και να υπάρχουν περάσματα με αρπίσματα και κατιούσες παράλληλες τρίτες.<sup>50</sup> Στο δεύτερο μέρος επικρατεί ο αυτοσχεδιαστικός χαρακτήρας, ενώ στο τρίτο μέρος, που είναι πάλι σε μορφή σονάτας χωρίς ανάπτυξη, παρατηρούμε μέρη, όπου διασταυρώνονται τα δύο χέρια, χαρακτηριστικό της γραφής του Scarlatti.<sup>51</sup>

Το τρίτο του κοντσέρτο σε μι ύφεση μείζονα γράφτηκε το 1896. Το χαρακτηριστικό του πρώτου μέρους είναι η δεξιολογία του. Το θέμα που χρησιμοποιεί στην αρχή το χρησιμοποιεί και στην *coda*, ενώ μπορούμε πάλι να ακούσουμε τις επιρροές από

<sup>45</sup> Botstein, "The 19<sup>th</sup> century."

<sup>46</sup> Robert Hathaway Swan, "The piano concertos of Saint-Saëns with a detailed analysis of no. 5 the "Egyptian." (PhD diss., The University of Arizona, 1990), 21.

<sup>47</sup> Ο.π. 21.

<sup>48</sup> Ο.π. 22.

<sup>49</sup> Paul Cannon Pollei, "Virtuoso style in the piano concertos of Camille Saint-Saëns." (PhD diss., The Florida State University, 1975), 10.

<sup>50</sup> Swan, "The piano concertos of Saint-Saëns with a detailed analysis of no. 5 the "Egyptian," 34.

<sup>51</sup> Ο.π. 38.

τον Liszt και τον Schumann.<sup>52</sup> Το δεύτερο μέρος είναι σε τριμερή μορφή, με μικρή έκταση. Το συγκεκριμένο κοντσέρτο δεν απέκτησε ποτέ τη φήμη που πήραν τα υπόλοιπα κοντσέρτα του.<sup>53</sup>

Το τέταρτο κοντσέρτο του σε ντο δίεση ελάσσονα γράφτηκε το 1875, επτά χρόνια μετά το τρίτο, και είναι από τα πιο γνωστά του κοντσέρτα. Υπάρχει μια εκδοχή για δύο πιάνο από τον Fauré. Η δομή του δεν ακολουθεί την κλασική δομή του κοντσέρτου και το πιο ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του είναι ότι αποτελείται από δύο μεγάλα μέρη. Σε όλο το κοντσέρτο υπάρχουν πέντε αλλαγές στο τέμπο: Allegro moderato, Andante, Allegro vivace, Andante και Allegro.<sup>54</sup> Τα ενδιαφέροντα στοιχεία αυτού του κοντσέρτου είναι οι μετατροπές, οι μεταμορφώσεις των θεμάτων, η ποικιλία στην υφή και η χρήση ακραίων περιοχών στο πιάνο. Το κοντσέρτο τελειώνει με μια επίδειξη οκτάβων.<sup>55</sup>

Τέλος το πέμπτο κοντσέρτο του σε φα μείζονα γράφτηκε το 1896, όταν ο Saint-Saëns ήταν εξήντα ενός ετών, είκοσι χρόνια μετά το τέταρτο. Παρουσιάστηκε σε μια ιδιαίτερη συναυλία στο Παρίσι για την επέτειο των 50 χρόνων από την πρώτη του δημόσια εμφάνιση.<sup>56</sup> Το πιο εντυπωσιακό μέρος αυτού του κοντσέρτου είναι το δεύτερο, αφού το θέμα του είναι ένα ερωτικό τραγούδι που ο συνθέτης είχε ακούσει σε ένα από τα ταξίδια του στο Νείλο. Χρησιμοποιεί γκονγκ, κάτι που παρατηρείται για πρώτη φορά σε ένα κοντσέρτο για πιάνο.<sup>57</sup> Στο πρώτο μέρος το θέμα παρουσιάζεται από το πιάνο, κάτι που δεν είναι συνηθισμένο, ενώ στο τρίτο μέρος που είναι σε μορφή σονάτας, βλέπουμε να χρησιμοποιεί πρώτη φορά glissando στο μέρος του σόλο πιάνου.<sup>58</sup>

Έπαιξε ο ίδιος σε όλες τις πρεμιέρες των κοντσέρτων του, ενώ εκδόθηκαν και τα πέντε κοντσέρτα κατά τη διάρκεια της ζωής του. Έδινε μεγάλη προσοχή στις λεπτομέρειες των εκδόσεων. Για το λόγο αυτό, οι εκδόσεις που έχουμε σήμερα θα μπορούσαν να θεωρηθούν και αυθεντικές πηγές. Όλα του τα έργα είναι διαθέσιμα από τον εκδοτικό οίκο Durand and Company.<sup>59</sup>

---

<sup>52</sup> Swan, "The piano concertos of Saint-Saens with a detailed analysis of no. 5 the "Egyptian," 45.

<sup>53</sup> Ο.π. 46.

<sup>54</sup> Ο.π. 48.

<sup>55</sup> Ο.π. 52.

<sup>56</sup> Sabina Teller Ratner, "The Piano Works of Camille Saint-Saens." (PhD diss., University of Michigan, 1972), 94.

<sup>57</sup> Swan, "The piano concertos of Saint-Saens with a detailed analysis of no. 5 the "Egyptian," 58.

<sup>58</sup> Ο.π. 77

<sup>59</sup> Polleij, "Virtuoso style in the piano concertos of Camille Saint-Saens," 11.

## Κεφάλαιο 2: Το 2<sup>ο</sup> κοντσέρτο για πιάνο Op. 22

### Το έργο μέσω της συνθετικής του διαδρομής

Το δεύτερο κοντσέρτο για πιάνο του Saint-Saëns είναι ένα από τα πιο διάσημα έργα του και ανήκει στο βασικό ρεπερτόριο των σύγχρονων ερμηνευτών. Γράφτηκε το 1868 και υπάρχει μια ενδιαφέρουσα ιστορία πίσω από τη δημιουργία του. Ο Saint-Saëns και ο πιανίστας Anton Rubinstein (1829-1894) γνωρίστηκαν το 1858 και από τότε έγιναν πολύ καλοί φίλοι, ενώ, επίσης, θαύμαζαν ο ένας τον άλλον. Συχνά έπαιζαν έργα για τέσσερα χέρια ή συμμετείχαν μαζί σε συναυλίες όπου ο Saint-Saëns διηύθυνε και ο Rubinstein ήταν ο σολίστ.<sup>60</sup>

Την άνοιξη του 1868 ο Anton Rubinstein βρισκόταν στο Παρίσι, για να λάβει μέρος σε μια σειρά από οκτώ συναυλίες, όλες υπό τη διεύθυνση του Saint-Saëns. Λίγο πριν την ολοκλήρωση των συναυλιών ο Rubinstein δήλωσε ότι και ο ίδιος θα ήθελε να διευθύνει μία συναυλία στο Παρίσι, μιας και δεν του είχε δοθεί ποτέ η ευκαιρία. Αφού ο Saint-Saëns δέχτηκε την πρόταση, δηλαδή να αλλάξουν οι ρόλοι και ο Rubinstein να διευθύνει ενώ ο ίδιος να είναι στο σόλο του πιάνο, σκέφτηκε ότι θα ήταν μια καλή ευκαιρία να γράψει ένα καινούριο κοντσέρτο για τη συγκεκριμένη περίπτωση. Έτσι το κοντσέρτο γράφτηκε μέσα σε δεκαεφτά μέρες, αφού η μόνη ελεύθερη πιο κοντινή ημερομηνία για συναυλία στο Salle Pleyel ήταν σε τρεις εβδομάδες.<sup>61</sup>

Το να συνθέτει τόσο γρήγορα δεν ήταν ασυνήθιστο για τον Saint-Saëns, όμως είχε ήδη στο μυαλό του να γράψει ένα νέο κοντσέρτο έχοντας πρόχειρες ιδέες από πολύ καιρό πριν. Η πρεμιέρα του έργου έγινε στις 13 Μαΐου του 1868 στο Salle Pleyel. Ο Saint-Saëns, όταν μίλησε για τη συναυλία αυτή, δήλωσε ότι λόγω του ότι δεν είχε πολύ χρόνο στη διάθεσή του για να μάθει καλά το έργο, δεν το ερμήνευσε καλά. Από το κοντσέρτο, μόνο το Scherzo, το δεύτερο μέρος, γνώρισε άμεση επιτυχία. Το πρώτο θεωρήθηκε ασυνάρτητο και το τελευταίο μέρος δεν είχε καθόλου επιτυχία. Αυτό που ενόχλησε εκείνη την εποχή το κοινό ήταν η φόρμα που είχε το συγκεκριμένο κοντσέρτο, η οποία ήταν πολύ ελεύθερη σε σχέση με τη συνηθισμένη φόρμα για το είδος.<sup>62</sup>

Στη δεύτερη εκτέλεση του, που έγινε στις 15 Οκτωβρίου του 1868 στη Λειψία, όπου ο συνθέτης πάλι εκτέλεσε το μέρος του σόλο αλλά αυτή τη φορά υπό τη διεύθυνση του Ferdinand David (1810-1873), το έργο είχε μεγαλύτερη επιτυχία. Έγινε και δεύτερη εκτέλεση στο κοινό του Παρισιού στις 13 Δεκεμβρίου του ίδιου έτους με τον Jules Pasdeloup (1819-1887) στη διεύθυνση, όπου εκεί το γαλλικό κοινό άλλαξε τελείως γνώμη κι έτσι το δεύτερο κοντσέρτο έγινε από τα πιο διάσημα έργα του συνθέτη.<sup>63</sup>

<sup>60</sup>Robert Markow, "Camille Saint-Saëns, Piano Concerto No. 2," προσπέλαση 13 Οκτωβρίου, 2023, <https://nac-cna.ca/en/event/notes/21694>.

<sup>61</sup>Josh Peter, "Preface," στο *Camille Saint-Saëns, Piano Concerto no. 2 in g minor op. 22*, (München: G. Henle Verlag,), III.

<sup>62</sup>Ο.π., III

<sup>63</sup>Ο.π., IV.

Ο Adam Laussel (1845 – 1893), ένας μαθητής του Saint-Saëns, έκανε τη μεταγραφή του κοντσέρτου για δύο πιάνο, όμως το όνομά του δεν αναφέρθηκε ούτε στην αυθεντική έκδοση ούτε στις πρώτες ανατυπώσεις. Έτσι θεωρήθηκε ότι ο ίδιος ο συνθέτης έκανε αυτή τη μεταγραφή, όπως είχε γίνει και με το πρώτο του κοντσέρτο.<sup>64</sup>

Τον Φεβρουάριο του 1875 ο Saint-Saëns υπέγραψε ένα αποκλειστικό συμβόλαιο με την εκδοτική Durand, Schoenewerk & Cie και η εταιρεία πήρε τα δικαιώματα από τα περισσότερα έργα του συνθέτη που είχαν εκδοθεί από άλλους εκδοτικούς οίκους. Εκδόθηκε πρώτα η αναγωγή του κοντσέρτου για δύο πιάνο τον Μάρτιο του 1875. Ακολούθησε η ορχηστρική παρτιτούρα τον Οκτώβριο και μια μεταγραφή του έργου για σόλο πιάνο, η οποία έγινε από τον George Bizet (1838-1875) κι εκδόθηκε το 1894.<sup>65</sup>

### Οι ιδιαιτερότητες κι επιρροές του κοντσέρτου

Το 2<sup>ο</sup> κοντσέρτο για πιάνο του Saint-Saëns έχει πολλές ιδιαιτερότητες από άποψη μορφής. Αν και ο Saint-Saëns θεωρούταν πολύ συντηρητικός και υπέρμαχος των κλασικών δομών, του άρεσε να προσθέτει σε αυτές καινούρια στοιχεία και να προκαλεί έκπληξη. Αυτό το στοιχείο το ακούμε με το που ξεκινάει το συγκεκριμένο κοντσέρτο, καθώς η εισαγωγή χαρακτηρίζεται από ένα αυτοσχεδιαστικό στυλ που έχει ομοιότητες με τον τρόπο που γράφει ο Bach, αλλά και ο ίδιος ο Saint-Saëns, για το εκκλησιαστικό όργανο.<sup>66</sup> Κάτι άλλο που παρατηρούμε στην εισαγωγή είναι ότι το σόλο πιάνο παίζει χωρίς τη συνοδεία της ορχήστρας, χαρακτηριστικό που δεν ήταν καθόλου συνηθισμένο στο συγκεκριμένο είδος σύνθεσης. Υπάρχουν άλλα κοντσέρτα, στων οποίων την εισαγωγή το σόλο πιάνο είναι μόνο του, αλλά εκεί η εισαγωγή είναι μικρότερης διάρκειας (Ludwig van Beethoven, κοντσέρτο για πιάνο No. 4 op. 58 και Sergei Rachmaninoff, κοντσέρτο για πιάνο No. 2, op. 18).

Το πρώτο θέμα του πρώτου μέρους είναι επηρεασμένο από το *Tantum Ergo* για φωνή κι εκκλησιαστικό όργανο του Gabriel Fauré (1845-1924), μία από τις ασκήσεις που είχε γράψει, όταν ήταν μαθητής του Saint-Saëns στη σχολή εκκλησιαστικής μουσικής École Niedermayer στις αρχές του 1860.<sup>67</sup> Λίγο αργότερα, βλέπουμε την επιρροή του Franz Liszt που υπήρχε γενικά στα έργα του, αφού και το Α τμήμα της επεξεργασίας είναι ίδιο με το θέμα που έχει ο Liszt στο έργο του *Transcendental Etude* No. 5 σε Σιβ ελάσσονα. Πέρα από την ομοιότητα στην υφή του δεξιού χεριού, είναι και στην ίδια κλίμακα.<sup>68</sup> Ένα άλλο χαρακτηριστικό παρμένο από τον ίδιο συνθέτη είναι οι εναλλάξ οκτάβες και η κατιούσα κίνηση τρίτων, διαστήματα που χρησιμοποιεί πολύ κατά τη διάρκεια του κοντσέρτου.<sup>69</sup> Στο δεύτερο μέρος

<sup>64</sup> Josh Peter, "Preface," στο *Camille Saint-Saëns, Piano Concerto no. 2 in g minor op. 22*, (München: G. Henle Verlag,), IV.

<sup>65</sup> Ο.π., IV.

<sup>66</sup> Robert Hathaway Swan, "The piano concertos of Saint-Saens with a detailed analysis of no. 5 the "Egyptian" (PhD diss., The University of Arizona, 1990), 41.

<sup>67</sup> "Piano Concerto No. 2", LAPhil, προσπέλαση 13 Οκτωβρίου, 2023,

<https://www.laphil.com/musicdb/pieces/2750/piano-concerto-no-2>.

<sup>68</sup> Swan, "The piano concertos of Saint-Saens with a detailed analysis of no. 5 the "Egyptian," 41.

<sup>69</sup> Sabina Teller Ratner, "The Piano Works of Camille Saint-Saens" (PhD diss., University of Michigan, 1972), 90.

βλέπουμε ότι υπάρχει σχεδόν αυτούσιο το Scherzo από το “A midsummer night’s dream” για πιάνο του Felix Mendelssohn.<sup>70</sup> Το presto του τρίτου μέρους είναι σε μορφή *perpetuum mobile* ή, πιο συγκεκριμένα, σε χαρακτήρα *tarantela* (6/8), αλλά σε *alla breve* μέτρο. Η συγκεκριμένη μορφή είναι ένας χορός από τη νότια Ιταλία.<sup>71</sup> Η επεξεργασία είναι η μεγαλύτερη που μπορεί να βρεθεί σε τρίτο μέρος οποιουδήποτε κοντσέρτου. Ένα είδος καντέντσας σε οκτάβες παρουσιάζεται πριν την επανέκθεση στη σολ ελάσσονα, ενώ το κοντσέρτο τελειώνει με ένα δυναμικό φινάλε, επίσης με οκτάβες.<sup>72</sup>

### **Πώς και γιατί επιλέχθηκαν οι συγκεκριμένες παρτιτούρες;**

Μια ακόμη απόφαση που έπρεπε να ληφθεί για τη συγκεκριμένη εργασία αφορούσε τις παρτιτούρες που θα επιλέγονταν να χρησιμοποιηθούν για την ανάλυση και την ερμηνεία. Γίνεται η χρήση του πληθυντικού, διότι δεν θα αρκούσε μόνο μία παρτιτούρα και για τις δύο αυτές παραμέτρους. Για την ανάλυση θα ήταν χρήσιμη η ορχηστρική παρτιτούρα, ώστε να είναι ξεκάθαρη η εικόνα του τι ακριβώς γίνεται στο έργο, από θέμα συνύπαρξης του σόλο πιάνο με την ορχήστρα, αλλά και από αρμονικής άποψης. Από την άλλη, για την τελική ερμηνεία θα χρειαζόταν μια παρτιτούρα, όπου θα έχει γίνει η μεταγραφή του έργου για δύο πιάνο. Αυτό ήταν σημαντικό, αφού η τελική ερμηνεία δεν θα ήταν εφικτό να γίνει με την παρουσία ορχήστρας. Εντέλει, αποδείχθηκε χρήσιμη αυτή η παρτιτούρα και για την αρμονική-μορφολογική ανάλυση του έργου.

Κάνοντας μια έρευνα για τις παρτιτούρες που υπάρχουν και διαβάζοντας πληροφορίες για το συγκεκριμένο κοντσέρτο αποφάσισα η ορχηστρική παρτιτούρα να είναι αυτή από τον εκδοτικό οίκο Durand, Schoenewerk et Cie. Ο λόγος είναι, όπως είδαμε και στην προηγούμενη ενότητα, ότι ο συνθέτης είχε υπογράψει το πρώτο του αποκλειστικό συμβόλαιο με τον συγκεκριμένο μουσικό εκδοτικό οίκο, οπότε αυτή η έκδοση θεωρήθηκε και η πιο αξιόπιστη.<sup>73</sup> Η συγκεκριμένη παρτιτούρα βρέθηκε πολύ εύκολα ηλεκτρονικά από την ιστοσελίδα της Petrucci Music Library (imslp).<sup>74</sup>

Για την παρτιτούρα με την αναγωγή του έργου σε δύο πιάνο, επιλέχθηκε η έκδοση της Schirmer’s Library of Musical Classics.<sup>75</sup> Ο λόγος ήταν ότι πάνω στη συγκεκριμένη έκδοση αναφέρεται ότι ο επιμελητής της είναι ο Isidor Philipp (1863-1958). Ο Philipp ήταν Γάλλος πιανίστας, δάσκαλος, συνθέτης κι ένας από τους

<sup>70</sup> Swan, “The piano concertos of Saint-Saens with a detailed analysis of no. 5 the “Egyptian,” 42.

<sup>71</sup> Ratner, “The Piano Works of Camille Saint-Saens,” 105.

<sup>72</sup> Swan, “The piano concertos of Saint-Saens with a detailed analysis of no. 5 the “Egyptian,” 44.

<sup>73</sup> Josh Peter, “Preface,” στο *Camille Saint-Saëns, Piano Concerto no. 2 in G minor op. 22*, (München: G. Henle Verlag.), IV.

<sup>74</sup> “Piano Concerto No. 2, Op. 22 (Saint-Saëns, Camille),” *Imslp*, ανακτήθηκε 22 Ιουλίου, 2023, [https://imslp.org/wiki/Piano\\_Concerto\\_No.2,\\_Op.22\\_\(Saint-Sa%C3%ABns,\\_Camille\)](https://imslp.org/wiki/Piano_Concerto_No.2,_Op.22_(Saint-Sa%C3%ABns,_Camille)).

<sup>75</sup> Camille Saint-Saëns, *Second Concerto in G minor op. 22, for two pianos*, (New York: Schirmer’s Library of Musical Classics, 1948).

μαθητές του Saint-Saëns. Πέρα από τη διδασκαλία, ασχολήθηκε με τη μεταγραφή έργων για δύο πιάνο και την επιμέλεια αρκετών γνωστών έργων για πιάνο.<sup>76</sup>

Πολύ χρήσιμες αποδείχθηκαν και οι διαφορετικές μορφές, στις οποίες ήταν διαθέσιμες οι δύο αυτές εκδοχές του έργου. Η ορχηστρική έκδοση ήταν σε μορφή pdf, οπότε υπήρχε η δυνατότητα να αντληθούν πολύ εύκολα αποσπάσματα από όποιο σημείο χρειαζόταν, ενώ η μεταγραφή του έργου για δύο πιάνο ήταν σε έντυπη μορφή και ήταν χρήσιμη, ώστε να σημειωθεί πάνω η αρμονική ανάλυση και ύστερα να μεταφερθεί σε ηλεκτρονική μορφή, για να αποτελέσει μέρος αυτής της εργασίας.

Κάτι ακόμα που πρέπει να σημειωθεί για τις δύο αυτές εκδόσεις είναι ότι έχουν κάποιες διαφορές. Πιο συγκεκριμένα, η έκδοση της Schirmer's προτείνει δαχτυλισμούς, με ποιο χέρι θα ήταν καλύτερο να ερμηνευτεί ένα πέρασμα ή και οδηγίες για το πού να αλλάξει το πεντάλ ο ερμηνευτής, σε αντίθεση με την έκδοση της Durand που δε δίνει διευκρινίσεις για τέτοια ζητήματα. Μια άλλη διαφορά είναι ότι η έκδοση της Schirmer's δίνει περισσότερες οδηγίες, όσον αφορά τις αλλαγές στις δυναμικές και το τέμπο. Παραδείγματος χάρη, μπορούμε να δούμε στην εισαγωγή, στο σημείο των τριών συγχορδιών της vii<sup>07</sup>, ότι στην έκδοση της Schirmer's σημειώνεται ένα *fortississimo* πριν τις συγχορδίες, τονισμοί στις συγχορδίες και η οδηγία *poco allargando, sforzando* στη συγχορδία της τονικής και η οδηγία *a tempo*, όταν ξεκινάνε τα αρπίσματα της τονικής. Στην έκδοση της Durand το μόνο που βλέπουμε στο συγκεκριμένο σημείο είναι οι τονισμοί στις συγχορδίες. Μια άλλη διαφορά που παρατηρούμε σε αυτό το σημείο είναι ότι στην έκδοση της Schirmer's οι συγχορδίες είναι σημειωμένες να παιχτούν ως αρπέζ, ενώ στην Durand όλες οι νότες μαζί. Αυτό το σημείο είναι ερμηνευτικά αμφιλεγόμενο και στις ερμηνείες που θα αναλυθούν στη συνέχεια.

Επίσης, εντοπίζονται διαφορές σημειογραφίας σε κάποιους τονισμούς. Για παράδειγμα, στο Β θέμα στην έκδοση της Schirmer's βλέπουμε παραπάνω τονισμούς στη μελωδία του δεξιού χεριού, σε αντίθεση με την έκδοση της Durand, η οποία στο μ. 31 έχει *staccato* στις τελευταίες νότες του μέτρου.

Θα δώσουμε άλλα δύο παραδείγματα διαφορών ανάμεσα σε αυτές τις δύο εκδόσεις που είναι πιο τρανταχτά. Η πρώτη διαφορά είναι στο μ. 98, πριν ξεκινήσει η Coda, όπου στην έκδοση της Schirmer's στον δεύτερο χρόνο μας δίνεται η οδηγία *ritenuto* και στο αριστερό χέρι έχουμε αρπέζ τις νότες μι, μι μια οκτάβα πιο ψηλά και σολ. Στην έκδοση της Durand δεν υπάρχει η οδηγία του *ritenuto* και στο αριστερό χέρι όχι μόνο δεν έχουμε αρπέζ, αλλά είναι γραμμένη μόνο η οκτάβα στη μι. Τέλος, στο μ. 111 η έκδοση της Durand έχει την οδηγία *ad libitum*, σε αντίθεση με την έκδοση της Schirmer's, στην οποία δε δίνεται καμία ερμηνευτική οδηγία.

Έγινε, επιπλέον, τόσο λεπτομερής ανάλυση στα υπέρ και τις διαφορές ανάμεσα στις δύο εκδόσεις, γιατί έπρεπε να επιλεγεί η έκδοση που θα χρησιμοποιηθεί για την τελική ερμηνεία. Βάσει όσων γράφτηκαν παραπάνω, πιο καλή επιλογή

---

<sup>76</sup> Maurice Hinson, "Philipp, Isidore", Grove Music Online, προσπέλαση 15 Σεπτεμβρίου, 2023, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/mo-9781561592630-e-1002257881?rsk=tmJkxE&result=1>.

θεωρήθηκε η έκδοση της Schirmer's, διότι αφορά τη μεταγραφή του έργου για δύο πιάνο. Με αυτόν τον τρόπο θα γίνει άλλωστε η ερμηνεία του έργου.

### Μορφολογική ανάλυση του πρώτου μέρους του 2ου κοντσέρτου για πιάνο του Camille Saint-Saëns

#### ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ

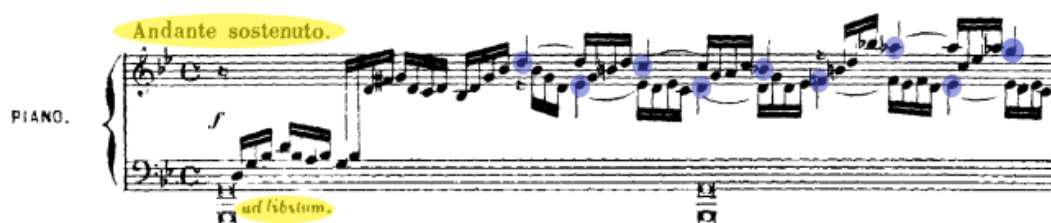
	Τμήματα	Μέτρα	Φραστική Δομή	Τονικός Χώρος
<b>Εισαγωγή</b>	-	1-10	10	g
<b>Έκθεση</b>	A	11-18	3,5+3,5	g
	Μεταβατικό Τμήμα	19-28	4+6	d → Bb
	B	29-37	4+5	Bb
	Καταληκτικό Τμήμα	38-40	3	Bb
<b>Ανάπτυξη</b>	A τμήμα	41-48	4+4	Bb → c
	B τμήμα	49-56	8	c → g
	Αναμεταβατικό Τμήμα	57-60	4	g
<b>Επανάκθεση</b>	A'	61-69	4+5	g
	Cadenza	70-74	5	g
	Μεταβατικό Τμήμα	75-81	4+3	g
	Επέκταση cadenza	82-88	7	g
	Γ	89-98	5+5	g
<b>Coda</b>	-	99-112	14	g
	codetta	113-117	5	g

#### Εισαγωγή (μ. 1-10)

Το πρώτο μέρος ξεκινάει με το σόλο πιάνο. Ως ρυθμική οδηγία μας δίνεται *Andante sostenuto*, κάτι όχι συνηθισμένο στη φόρμα του κοντσέρτου, στην οποία συνήθως το πρώτο μέρος είναι γρήγορο. Προστίθεται, επίσης, η οδηγία *Ad Libitum*, χαρίζοντας δόσεις ερμηνευτικής ελευθερίας στον/στην σολίστ. Αυτή η ελευθερία υποστηρίζεται και υπονοείται ακόμα περισσότερο σημειογραφικά, καθώς η εισαγωγή δε χωρίζεται σε μέτρα, μέχρι και δύο μέτρα πριν μπει η ορχήστρα.

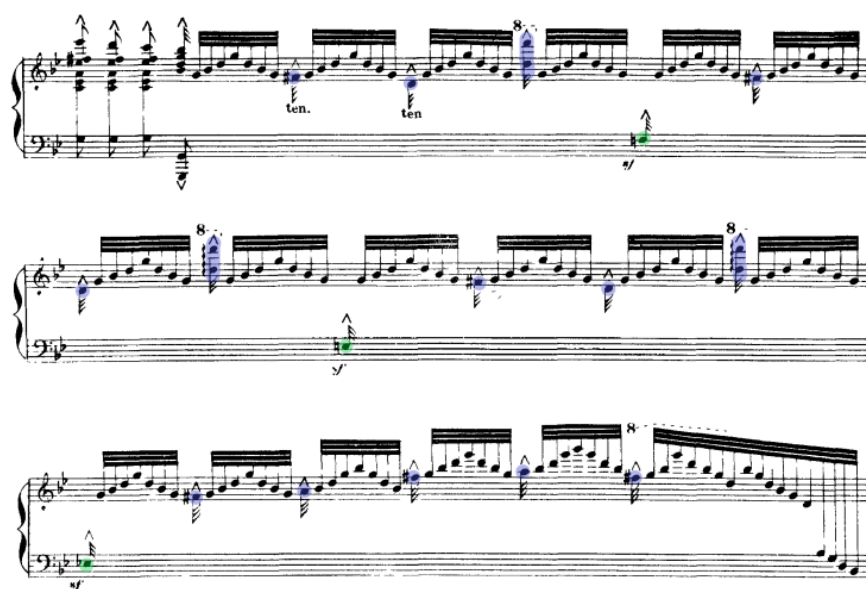
Το πρώτο πράγμα που ακούγεται είναι η νότα σολ σε οκτάβα, η τονική του έργου, που έχει ρόλο ισοκράτη κι επαναλαμβάνεται στο μπάσο άλλες δύο φορές. Την ίδια στιγμή το δεξί χέρι έχει αρπίσματα της αρμονίας με προσθήκη διαβατικών ή ποικιλματικών φθόγγων. Καθ' όλη τη διάρκεια αυτού του σημείου υπάρχουν κάποια τέταρτα, τα οποία κάνουν αντίθεση από τα δέκατα έκτα. Αυτά τα τέταρτα εμφανίζονται αρμονικά αλληλοεξαρτώμενα στην πάνω και την κάτω φωνή,

προβάλλοντας μια κατιούσα βηματική κίνηση, η οποία μεταφέρεται μια οκτάβα ψηλότερα στην πάνω φωνή, ενώ η κάτω φωνή υποστηρίζει μια παράλληλη κίνηση σε έκτες ή τρίτες (πολλές φορές σε καθυστέρηση).



Εικόνα 1. Η εισαγωγή του κοντσέρτου όπου βλέπουμε τις ιδιαίτερες οδηγίες του συνθέτη και σημειωμένα με μπλε χρώμα τα τέταρτα με τις δύο διαφορετικές κινήσεις που κάνουν.

Μαζί με την τρίτη οκτάβα στην τονική στο αριστερό χέρι ξεκινάει η ίδια κίνηση δέκατων έκτων και τετάρτων, αλλά αυτή τη φορά σταθερά στη βαθμίδα της vii<sup>07</sup>. Με την οδηγία *accelerando e crescendo*, τη χρήση τριακοστών δευτέρων και το πέρασμα από όλη την έκταση του πιάνου δημιουργείται μια αίσθηση κορύφωσης, η οποία επεκτείνεται λίγο περισσότερο με τις τρεις *fortissimo* συγχορδίες της vii<sup>07</sup> και με μπάσο τη σολ, που λύνονται μετέπειτα στην τονική. Η εισαγωγή συνεχίζεται με έναν άλλο χαρακτήρα, όπου στο δεξί χέρι έχουμε το άρπισμα της τονικής και στο αριστερό χέρι μπορούμε να διακρίνουμε πάλι δύο διαφορετικές κινήσεις. Μία που συνυπάρχει στο κλειδί του σολ και είναι στις νότες της δεσπόζουσας και μία δεύτερη κίνηση στο κλειδί του φα που κάνει μια χρωματική κατιούσα κίνηση.



Εικόνα 2. Οι δύο διαφορετικές κινήσεις του αριστερού χεριού ανάμεσα στα δύο κλειδιά.

Μετά από αυτό βρισκόμαστε, λίγο πριν μπει η ορχήστρα, σε ένα έντονο σημείο αρμονικά κι ερμηνευτικά. Στη θέση έχουμε χρωματική ανάβαση του μπάσου σε οκτάβες και στην άρση συγχορδίες και στα δύο χέρια. Αρμονικά χρησιμοποιούνται διάφορες παρενθετικές δεσπόζουσες συγχορδίες, ενώ για το τέμπο δίνει την οδηγία *roco accelerando* μετά από τέσσερις συγχορδίες και καταλήγει σε ένα *ritenuto* με την vii<sup>07</sup> της δεσπόζουσας (βλ. έκδοση Schirmer's). Με αυτόν τον τρόπο δίνεται έμφαση στην αντίθεση που υπάρχει μεταξύ της χρωματικότητας αυτού του τμήματος με την προηγούμενη διατονικότητα της εισαγωγής, η οποία οδηγεί στο Α θέμα. Πιο πάνω νιώσαμε το αίσθημα αγωνίας με την vii<sup>07</sup> στη σολ ελάσσονα να βρίσκει δώσει τη λύση, ενώ εδώ δε δίνεται η λύση στην τονική μέχρι να μπει η ορχήστρα. Πριν φτάσουμε όμως στο μέρος της ορχήστρας ξεκινάει ο διαχωρισμός των μέτρων με διαστολές.

Με *tutti* κάνει την είσοδο της η ορχήστρα και για τέσσερα μέτρα είναι μόνη της. Ύστερα το πιάνο με το όμποε έχουν έναν διάλογο στη ντο ελάσσονα, όπου η ορχήστρα είχε κάνει πριν τη μετατροπία στο μ. 6. Στο μ. 10, το τελευταίο μέτρο της εισαγωγής, έχουμε μία τέλεια πτώση που μας οδηγεί πίσω στη σολ ελάσσονα.



Εικόνα 3. Τα τελευταία μέτρα του σόλο πιάνο πριν μπει η ορχήστρα (μ. 1-3).

## Έκθεση (μ. 11-40)

### Α θέμα (μ. 11-18)

Το πρώτο θέμα της έκθεσης ξεκινάει με το σόλο πιάνο μόνο του. Το πρώτο μέτρο είναι εισαγωγικό κι έχει μια συνοδεία με σπασμένα αρπίσματα της τονικής στο αριστερό χέρι. Στο μ. 12 μπαίνει το Α θέμα που χωρίζεται σε δύο μοτίβα, το x και το γ, όπως φαίνεται και στην παρακάτω εικόνα. Είναι καλό να θυμόμαστε αυτά τα δύο μοτίβα, γιατί θα τα δούμε και στη συνέχεια του έργου.



Εικόνα 4. Η εμφάνιση του Α θέματος (μ. 11-13) και ο διαχωρισμός του σε επιμέρους δύο μοτίβα (x και γ) που θα χρησιμοποιηθούν στη συνέχεια.

Το Α θέμα αποτελείται από δύο φράσεις, με την πρώτη να είναι από το μ. 12 έως τον πρώτο χρόνο του μ. 15 και τη δεύτερη από τον δεύτερο χρόνο του μ. 15 μέχρι το μ. 18. Στην επανάληψη του Α θέματος μπαίνουν τα έγχορδα, ενώ το θέμα είναι

διανθισμένο με τη μελωδία σε οκτάβες, ενώ στη συνέχεια υπάρχουν αρπίσματα και παράλληλες τρίτες. Σε κάθε μέτρο ο Saint-Saëns είναι σχολαστικός με τις δυναμικές και δίνει οδηγίες (βλ. edition Schirmer's), ενώ στην ορχήστρα βλέπουμε χρήση διαφορετικών υφών (pizzicato).

The image shows a musical score for Figure 5. The top part is a piano solo with a treble clef, featuring a melodic line with octaves and parallel thirds. The bottom part is an orchestra score with multiple staves. Annotations include 'arco.' in yellow circles on the piano part, 'cresc.' in red circles on the piano part, and 'pizz.' in a yellow circle on the bass line of the orchestra part. There are also blue highlights on the piano part's notes.

Εικόνα 5. Η διάνθηση του Α θέματος (μ. 16-18) με οκτάβες και παράλληλες τρίτες, σε συνδυασμό με τις διάφορες αυτοσχεδιαστικές υφές που χρησιμοποιεί ο συνθέτης.

Μεταβατικό τμήμα (μ. 19-28)

Σε αυτό το σημείο βλέπουμε να υπάρχει ένας διάλογος μεταξύ της ορχήστρας και του/της σολίστ. Αρχίζει το πιάνο και η απάντηση έρχεται πρώτα από τα έγχορδα που παίζουν την αρχή του μοτίβου του πιάνου και μετά τα ξύλινα πνευστά που παίζουν την κατάληξή του. Η υφή υπάρχει στα πρώτα τέσσερα μέτρα του μεταβατικού τμήματος.

The image shows a musical score for Figure 6, labeled 'B'. It features staves for Horns (Hb.), Bassoons (Bns), and Violins & Cellos/Basses (Vlles + C B.). The piano part is highlighted in yellow, and the orchestra part is highlighted in blue. The score shows a dialogue between the piano and the orchestra, with the piano starting and the orchestra responding.

Εικόνα 6. Το θέμα του μεταβατικού τμήματος (μ. 19-20) που χωρίζεται ανάμεσα στα έγχορδα και τα ξύλινα πνευστά.

Ενώ μέχρι εδώ η σολ ελάσσονα ήταν αδιαμφισβήτητη, τώρα ξεκινάει μια πιο περιπετειώδης αρμονική πορεία με συνεχόμενες μετατροπές. Αρχικά προς τη ρε ελάσσονα (v), για λίγο πίσω στη σολ ελάσσονα, στη συνέχεια προς τη ντο ελάσσονα (iv) και, τέλος, προς τη σι ύφεση μείζονα (τη μείζονα της σολ ελάσσονας). Σε αυτό το τμήμα που περιγράφουμε υπάρχουν πάλι υποδείξεις για τη δυναμική σε κάθε μέτρο.

Με την τελική μετατροπία στη σι ύφεση μείζονα μπαίνουμε στη δεύτερη εξάμετρη φράση του μεταβατικού τμήματος, όπου στα μ. 23 και 24 έχουμε συνεχόμενες εισόδους διαφορετικών ομάδων της ορχήστρας, και μετά το πιάνο παίρνει έναν συνοδευτικό χαρακτήρα με αρπάζ συγχορδίες, ενώ την ίδια στιγμή η ορχήστρα επαναλαμβάνει τους δύο πρώτους χρόνους του πιάνου από το μ. 25. Με μια τέλεια πτώση στη σι ύφεση μείζονα περνάμε στο Β θέμα.

Β θέμα (μ. 29-37) και καταληκτικό τμήμα (μ. 38-40)

Το Β θέμα βλέπουμε ότι βασίζεται στο μοτίβο x που είχαμε υποδείξει στο Α θέμα. Η διαφορά είναι ότι το x δεν είναι στη θέση αυτή τη φορά, αλλά στην άρση. Η συνοδεία επίσης ρυθμικά έχει όλες τις αλλαγές της στην άρση, εκτός από την αλλαγή του μπάσου. Η συνοδεία και η μελωδία συναντιούνται ρυθμικά μόνο στον τελευταίο χρόνο κάθε μέτρου.

Αρμονικά παρατηρούμε ότι στα μ. 29-30 χρησιμοποιεί παρενθετικές δεσπόζουσες που λύνει κατευθείαν στις βαθμίδες, από τις οποίες τις δανείζεται, ενώ στον τελευταίο χρόνο του μ. 31 και σε όλο το μέτρο 32 γίνεται κίνηση στον κύκλο των πεμπτών. Η ορχήστρα στα ίδια μέτρα είναι πολύ διακριτική μπαίνοντας μόνο στο σημείο, όπου συναντιούνται η μελωδία και η συνοδεία του πιάνου, ενώ τα έγχορδα παίζουν *pizzicato*.

Εικόνα 7. Το Β θέμα (μ. 29-32) που βασίζεται στο πρώτο μισό του Α θέματος. Οι φορές που είναι μαζί η μελωδία, η συνοδεία του πιάνο και η ορχήστρα.

Στη δεύτερη πεντάμετρη φράση του Β θέματος, στο δεξί χέρι, υπάρχει στα μ. 33-34 μία χρωματική ανιούσα κίνηση με τις αλλαγές της μελωδίας να γίνονται στην άρση. Αυτή η χρωματική ανιούσα κίνηση συνεχίζεται και στα μ. 35-36, αλλά αυτή τη φορά με τρίλιες. Όλη αυτή την ώρα έχουμε μια σταθερή ρυθμική υφή με όγδοα που στα μ. 33-34 είναι στο αριστερό χέρι του πιάνου, ενώ στα μ. 35-36 μεταφέρεται αυτή η υφή στην ορχήστρα. Η φράση τελειώνει με μια τέλεια πτώση στην Σιβ μείζονα. Στο καταληκτικό τμήμα συνεχίζεται στην ορχήστρα η ρυθμική υφή των όγδων στο φλάουτο, το κλαρινέτο και το κόρνο, ενώ το πιάνο παίζει αρπίσματα στις παρενθετικές δεσπόζουσες των κύριων βαθμίδων.

### Ανάπτυξη (μ. 41-56)

#### Α τμήμα (μ. 41-48)

Το τμήμα της Ανάπτυξης αρχίζει μετά από μια τέλεια πτώση στη Σιβ μείζονα και σε έκθλιψη σε σχέση με την Έκθεση. Επιπλέον, η οδηγία *un poco animato* υπονοεί ότι αρχίζει ένα καινούριο τμήμα με χαρακτήρα επεξεργασίας. Σε αυτό το σημείο ο Saint-Saëns δοκιμάζει δεξιοτεχνικά τον/την σολίστ και, όπως είπαμε σε προηγούμενη ενότητα, σε αυτό το σημείο βλέπουμε καθαρά την επιρροή του Liszt.

*Un poco animato.*  
Fl.

**Ανάπτυξη**

B<sup>ns</sup>

Cors en FA.

A

*dolcissimo.*

*Un poco animato*

pp

pp

pp

Viollet C.B.

pp

arco

Εικόνα 8. Η αρχή του A τμήματος της ανάπτυξης (μ. 41-42).

Εικόνα 9. Η ομοιότητα που υπάρχει ανάμεσα στο μ. 42 του 2<sup>ου</sup> κοντσέρτου του Saint-Saëns (αριστερά) και του μ. 18 της Transcendental Etude no. 5 του Franz Liszt (δεξιά).

Το A τμήμα αποτελείται από δύο φράσεις των τεσσάρων μέτρων. Στην πρώτη φράση παρατηρούμε ότι έχουμε πλούσια σε δεξιοτεχνικές φιγούρες του πιάνου μουσική επιφάνεια, αλλά πιο αργό αρμονικό ρυθμό (τα μ. 41-42 στην τονική και τα μ. 43-44 στη δεσπόζουσα). Στη δεύτερη φράση (μ. 46-48) έχουμε επανάληψη της προηγούμενης φράσης, αλλά με μια μετατροπή προς τη ντο ελάσσονα. Όλη αυτή την ώρα η ορχήστρα έχει έναν καθαρά συνοδευτικό χαρακτήρα, κατά τον οποίο τα έγχορδα εμπλουτίζουν την υφή με νότες της αρμονίας και καμιά φορά κάνει εμφάνιση κάποιο ξύλινο πνευστό.

B τμήμα (μ. 49-52) και αναμεταβατικό τμήμα (μ.53-60)

Στο δεύτερο τμήμα δίνεται η οδηγία *sempre più animato* και βλέπουμε να χτίζεται σταδιακά η κορύφωση του πρώτου μέρους. Αυτή η διαδικασία γίνεται ρυθμικά με τα τριακοστά δεύτερα και στα δύο χέρια του σόλο, αλλά και μέσω δυναμικών, με το

*crescendo* ανά δύο μέτρα, καθώς και τους τονισμούς από ολόκληρη την ορχήστρα στον πρώτο χτύπο του κάθε μέτρου. Το τμήμα αυτό δε χωρίζεται σε φράσεις, γι' αυτό και τα οκτώ μέτρα του Β τμήματος θεωρούνται μία φράση. Αυτό συμβαίνει, διότι δεν έχουμε κάποια αίσθηση πτώσης μέχρι την τέλεια πτώση που γίνεται με την εισαγωγή στην έκθεση. Τα μοτίβα σε αυτό το τμήμα βασίζονται σε χρωματικές και αρπισματικές κινήσεις. Αρμονικά έχουμε επιστρέψει στη σολ ελάσσονα.

The image shows a musical score for the beginning of the B section (measures 49-50). The score is in G major and 4/4 time. It features a piano introduction with a dense, chromatic texture. The top system shows the first five staves (flutes, oboes, clarinets, bassoons, and strings). The bottom system shows the piano part with a complex, chromatic accompaniment. The tempo marking "Sempre più animato." is present above the piano part.

Εικόνα 10. Η αρχή του Β τμήματος (μ. 49-50) της ανάπτυξης με τον χρωματικό του χαρακτήρα και τη διαφορετική ένδειξη τέμπο.

Όλη αυτή η διαδικασία οδηγεί τα οκτώ μέτρα του αναμεταβατικού τμήματος (μ. 53-60), όπου το πιάνο πυκνώνει ακόμα περισσότερο την υφή με οκτάβες, ενώ αρμονικά δίνεται βαρύτητα, μέσω του ισοκράτη, στη δεσπόζουσα. Οι αντιχρονισμοί της ορχήστρας στον τέταρτο χρόνο των μ. 59-60 και τα τυμπάνια στα μ. 61-62 εντείνουν την προσμονή της επιστροφής του αρχικού υλικού.

### Επανεκθεση (μ. 61-98)

#### Α' θέμα (μ. 61-69)

Έχουμε φτάσει στην κορύφωση του πρώτου μέρους του κοντσέρτου με την επανεκθεση. Στα τέσσερα πρώτα μέτρα της, που είναι και η πρώτη φράση, μπορούμε να παρατηρήσουμε τρία επίπεδα υφής. Το πρώτο βρίσκεται στα έγχορδα που παίζουν το Α' θέμα σε δύο οκτάβες, το δεύτερο στο σόλο πιάνο που έχει έναν συνοδευτικό χαρακτήρα, αλλά δείχνει και τη δεξιοτεχνία του ερμηνευτή που παίζει οκτάβες και παράλληλες τρίτες, ενώ το τρίτο επίπεδο βρίσκεται στα πνευστά που έχουν έναν καθαρά συνοδευτικό χαρακτήρα κρατώντας νότες της αρμονίας.

The image shows a musical score for the piece 'Επανάκθεση' (μ.61). It is divided into three sections, each with a different background color and labeled with a Greek letter indicating a 'level' (επίπεδο):

- γ επίπεδο (green):** The top section, starting with 'Επανάκθεση' and 'Tempo 1º (♩ = 54)'. It features a melodic line with a long note and a piano accompaniment.
- α επίπεδο (purple):** The middle section, labeled 'α επίπεδο', featuring a more complex melodic line with 'ff espressivo' markings.
- β επίπεδο (blue):** The bottom section, labeled 'β επίπεδο', featuring a dense piano accompaniment with 'Tempo 1º (au tempo de cette mesure ouf deux (ou de la mesure précédente))'.

Εικόνα 11. Τα τρία επίπεδα υφής που υπάρχουν όταν μπαίνει η Επανάκθεση (μ.61).

Τη δεύτερη φορά που μπαίνει το Α' θέμα το παίρνει ξανά το πιάνο, αλλά είναι διανθισμένο, με τη μελωδία να είναι σε οκτάβες και το αριστερό χέρι να έχει αρπίσματα σε εξηκοστά δεύτερα των συγχορδιών της αρμονίας. Το θέμα δεν το τελειώνει το πιάνο, αλλά το παίρνουν τα ξύλινα πνευστά (φλάουτο, όμποε, κλαρινέτο) και το πιάνο συνεχίζει να παίζει γρήγορα αρπίσματα.

The image shows a musical score for the piece 'Διανθισμένο Α θέμα μελωδία + μπάσο' (μ. 65). It features a piano accompaniment with a circled melodic line in the right hand. The score includes a 'Timb.' part and a 'Vlles. C B' part. The piano part is marked 'pp' and 'p'.

Εικόνα 12. Το Α' θέμα (μ. 65) διανθισμένο τη δεύτερη φορά στο πιάνο.

Cadenza (μ. 70-74), μεταβατικό τμήμα (μ. 75-81) κι επέκταση cadenza (μ. 82-88)

Έχουμε μια μικρή διακοπή της Επανεκθέσης σε αυτό το σημείο, καθώς αρχίζει η cadenza, για την οποία ο συνθέτης δίνει την οδηγία *ad libitum*. Το μελωδικό θέμα της cadenza στηρίζεται στο γ του Α θέματος (βλ. Έκθεση) και αρμονικά βρισκόμαστε ανάμεσα στη ντο ελάσσονα και τη σολ ελάσσονα, μιας και οι δύο συγχορδίες που χρησιμοποιεί σε αυτό το μέρος είναι η vii<sup>07</sup> της ντο ελάσσονας και η V7 της σολ ελάσσονας. Από αυτό το σημείο και για λίγη ώρα ακόμα θα έχουμε το σόλο πιάνο μόνο του.

The image shows a musical score for a piano cadenza. The top system is labeled 'Cadenza ad lib Piu mosso' and 'p'. The melody in the right hand is marked with a 'y' and a blue box. The bass line includes chords labeled 'c: vii7dim' and 'V7/V'. A fermata is placed over the final measure of the first system.

Εικόνα 13. Το θέμα της cadenza και η αρμονία του (μ. 70-71).

Στη συνέχεια έχουμε πάλι ένα μεταβατικό τμήμα, το οποίο μοιάζει αρκετά με αυτό που είχαμε στην Έκθεση. Οι διαφορές είναι ότι το συγκεκριμένο μεταβατικό τμήμα είναι λίγο πιο μικρό σε έκταση και χωρίζεται σε δύο φράσεις των τεσσάρων και τριών μέτρων αντίστοιχα. Μια άλλη διαφορά είναι ότι αυτή τη φορά ο διάλογος που υπήρχε ανάμεσα στο σόλο πιάνο και την ορχήστρα γίνεται αποκλειστικά στο πιάνο, πηγαίνοντας από τη χαμηλή έκταση του πιάνου στην υψηλή του πολύ γρήγορα και δημιουργώντας κι ένα αίσθημα έντασης. Τονικά βρισκόμαστε ακόμα στη σολ ελάσσονα. Αυτό που παρατηρούμε επίσης είναι οι πολλές εκφραστικές οδηγίες που δίνει ο συνθέτης σε κάθε μέτρο σχεδόν αυτού του τμήματος.

Ακολουθεί η επέκταση της cadenza, η οποία έχει εμμονή στο ρυθμικό μοτίβο που επαναλαμβάνει τέσσερα δέκατα έκτα και δύο όγδοα. Αυτά τα επτά μέτρα αποτελούν μία φράση από μόνα τους και λειτουργούν ως μετάβαση προς το Γ θέμα της Επανεκθέσης.



Εικόνα 14. Το ρυθμικό μοτίβο στην επέκταση της cadenza στα μ. 82-84.

### Γ θέμα (μ. 89-98)

Σε αυτό το σημείο ο Saint-Saëns μας δίνει ένα τρίτο θέμα, το οποίο βασίζεται πάλι στο γ του Α θέματος. Είμαστε στη σολ ελάσσονα, όπως είπαμε και πιο πάνω, και στο μπάσο έχουμε αρμονικά μια  $i^{\circ}_4$ , η οποία δεν έχει κάποια λύση μέχρι τη στιγμή που στο μ. 93 ετοιμάζει μια τέλεια πτώση και στο μ. 94 έρχεται η λύση στην  $i$ . Μαζί με τη λύση της τονικής έρχεται η επανάληψη του θέματος και η είσοδος της ορχήστρας. Τα έγχορδα παίζουν νότες από το αριστερό χέρι του πιάνου, ενώ τα φλάουτα και τα όμποε νότες από τη μελωδία του πιάνου. Από άποψη χωρισμού φράσεων έχουμε δύο φράσεις των πέντε μέτρων που χωρίζονται με έκθλιψη στον πρώτο χρόνο του μ. 94.



Εικόνα 15. Η πρώτη εμφάνιση του Γ θέματος (μ. 89) που είναι βγαλμένο από το δεύτερο μισό του Α θέματος.

Musical score for Picture 16. The top system includes Flute I (Fl. I.), Clarinet in B-flat (Cl. 1<sup>o</sup>), and Bassoon (Fag.). The bottom system includes Violin I (Vl. I.), Violin II (Vl. II.), Viola (Vcllo), and Cello/Double Bass (Cb.). The score is in G major and 3/4 time. Several passages are highlighted with colored boxes: an orange box around the woodwind entries, a blue box around the first violin entry, and purple boxes around the violin and viola entries.

Εικόνα 16. Η δεύτερη εμφάνιση του Γ θέματος και η ενορχήστρωσή του μ. 94 (μ. 94-95).

**Coda = Εισαγωγή (μ. 99-112) και codetta (μ. 113-117)**

Η coda επαναφέρει την εισαγωγή. Η διαφορά με την αρχή είναι ότι η coda είναι χωρισμένη σε μέτρα και τα έγχορδα μπαίνουν ένα-ένα συνοδεύοντας με νότες της αρμονίας.

Musical score for Picture 17. The top system shows woodwinds (Flute I, Clarinet in B-flat, Bassoon) with a melodic line starting in measure 99. The bottom system shows strings (Violin I, Violin II, Viola, Cello/Double Bass) with a harmonic accompaniment. The score is marked *pp* and *sempre pianissimo e tranquillo*. A *div* (divisi) marking is present in the string part.

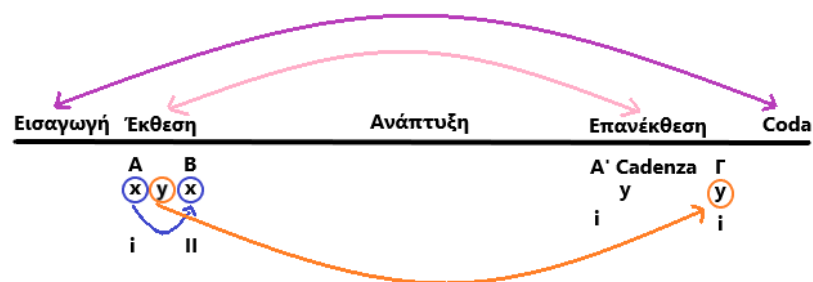
Εικόνα 17. Η αρχή της coda, που είναι ίδια με την εισαγωγή, και η συνοδεία των εγχόρδων στα μ. 99-101.

Όλη αυτή την ώρα κινούμαστε σε δυναμική *piano* μέχρι που φτάνουμε στο μέτρο 112, στο οποίο με ένα *crescendo* πάνω στο άρπισμα της VI βαθμίδας της σολ ελάσσονας φτάνουμε σε τρεις οκτάβες σε *fortissimo* και στα δύο χέρια. Με αυτόν τον τρόπο καταλήγουμε στην *codetta*, όπου μπαίνει η ορχήστρα με ένα εκκωφαντικό *tutti*. Απαντάει το σόλο πιάνο και, αφού γίνει αυτός ο διάλογος για μία ακόμα φορά, όλα τα όργανα μαζί κάνουν μια τέλεια αυθεντική πτώση σε δυναμική *fortissimo*, για να κλείσουν το πρώτο μέρος.

## Η κυκλικότητα στο πρώτο μέρος του κοντσέρτου

Πριν κλείσουμε τη μορφολογική-αρμονική ανάλυση χρειάζεται να τονίσουμε κάτι πολύ σημαντικό που παρατηρούμε στο πρώτο μέρος του συγκεκριμένου κοντσέρτου. Αυτό είναι η κυκλικότητα. Την κυκλικότητα την παρατηρούμε σε δύο μορφές, με την πρώτη να αφορά τη δομή. Πιο συγκεκριμένα, έχουμε την εισαγωγή της αρχής του μέρους που επαναλαμβάνεται, σχεδόν αυτούσια και με χωρισμό των μέτρων, στην *coda* και μετά την Έκθεση που αποτελείται από δύο θέματα που τα χωρίζει ένα μεταβατικό μέρος. Το ίδιο συμβαίνει και στην Επανάκθεση, με τη διαφορά ότι υπάρχει η *cadenza*, η οποία αποτελεί βασικό στοιχείο του συγκεκριμένου είδους σύνθεσης.

Η δεύτερη μορφή με την οποία βλέπουμε την κυκλικότητα αφορά τα θέματα. Έχουμε στην Έκθεση το Α θέμα που, όπως είδαμε στην ανάλυση, χωρίζεται σε δύο μοτίβα, το *x* και το *y*. Στη συνέχεια παρατηρούμε ότι το Β θέμα είναι στην ουσία το *x* του Α θέματος και το Γ θέμα είναι το *y* του. Ενώ φαίνεται δηλαδή ότι το θέμα Γ εισάγει κάτι καινούριο, στην ουσία ανακυκλώνει το υλικό που είχε εισαγάγει το Α θέμα.



Εικόνα 18. Οι διαφορετικές εκδοχές της κυκλικότητας στο πρώτο μέρος του κοντσέρτου.

### Κεφάλαιο 3: Ανάλυση ηχογραφήσεων

#### Γιατί επιλέχθηκαν οι συγκεκριμένες ηχογραφήσεις;

Πριν ξεκινήσει η αναζήτηση των ηχογραφήσεων χρειάστηκε να καθοριστούν κάποια κριτήρια για την επιλογή τους. Αυτό ήταν αναγκαίο, έτσι ώστε η ανάλυση των επιλεγμένων ηχογραφήσεων να μπορεί να δώσει μια ευρεία εικόνα για την ερμηνεία του συγκεκριμένου κοντσέρτου με δείγματα ερμηνευτικών χειρονομιών του προηγούμενου αιώνα, όπως επίσης και της σημερινής εποχής.

Πρώτα χρειαζόταν να αποφασιστεί ο τελικός αριθμός των ηχογραφήσεων προς ανάλυση. Έπειτα από συζήτηση, ο αριθμός των οκτώ ηχογραφήσεων θεωρήθηκε ικανοποιητικός, ώστε να υπάρχουν ηχογραφήσεις σχεδόν από όλη τη διάρκεια των εκατό χρόνων που υπάρχουν ηχογραφήσεις, αλλά και για να μην ξεπεράσει η εργασία το προκαθορισμένο μέγεθος της. Συγχρόνως, με αυτόν τον αριθμό, αναλύονται όσοι ερμηνευτές χρειάζονται, ώστε να μην επηρεαστεί η προσωπική μου ερμηνεία από κάποιον συγκεκριμένα.

Μετά από αυτήν την απόφαση ξεκίνησε η αναζήτηση των κατάλληλων ηχογραφήσεων. Ήταν δύσκολη η οριστικοποίηση της τελικής λίστας, διότι υπάρχουν αρκετές ηχογραφήσεις για το συγκεκριμένο κοντσέρτο, δεδομένου ότι θεωρείται ένα από τα πιο σημαντικά έργα για το συγκεκριμένο είδος πιανιστικού ρεπερτορίου. Εντέλει, οι ερμηνευτές που επιλέχθηκαν είχαν κάποια φήμη για την τεχνική τους και τη μουσικότητά τους. Κάποιοι μάλιστα είχαν και ιδιαίτερη σχέση με το κοντσέρτο είτε με το να έχουν κάνει κάποια μαθήματα με τον ίδιο τον Saint-Saëns, είτε με τον συνθέτη τους να έχει δώσει συμβουλές σχετικά με την ερμηνεία του έργου. Αυτά τα κριτήρια αφορούσαν τους ερμηνευτές από τις αρχές του προηγούμενου αιώνα που είχαν ζήσει την εποχή, κατά την οποία είχε δραστηριοποιηθεί και ο Saint-Saëns.

Για τις πιο πρόσφατες ηχογραφήσεις που επιλέχθηκαν τα κριτήρια προφανώς ήταν διαφορετικά. Πέρα από το ότι οι ερμηνευτές είναι γνωστοί για τη δεξιοτεχνία τους, δεν έχουν κάποια ιδιαίτερη σχέση με την εποχή που γράφτηκε το κοντσέρτο ή τον συνθέτη. Οπότε επιλέχθηκαν, είτε επειδή η ερμηνεία τους είναι γνωστή στο κλασικό κοινό είτε επειδή είχαν καλές κριτικές και τις πρότειναν γνωστές ιστοσελίδες κριτικής κλασικής μουσικής. Κάποιοι επιλέχθηκαν, επειδή θεωρούνταν «ειδικοί» πάνω στο γαλλικό ρομαντικό ρεπερτόριο και λόγω της εθνικότητάς τους.

Η τελευταία απόφαση που έπρεπε να ληφθεί σχετικά με τις ηχογραφήσεις ήταν σε ποια μορφή θα αγοράζονταν. Διαβάζοντας σχετική βιβλιογραφία πάνω στην ανάλυση των ηχογραφήσεων και με ποιον τρόπο γινόταν από άλλους αναλυτές,<sup>77</sup> αποφασίστηκε ότι η αγορά των ηχογραφήσεων σε μορφή mp3 από ηλεκτρονικό κατάστημα ήταν η πιο αποτελεσματική. Αυτό θα βοηθούσε στην πιο εύκολη και γρήγορη αγορά τους. Η ηλεκτρονική αγορά τους χαρακτηρίζεται από δύο ακόμη

---

<sup>77</sup> Daniel Leech-Wilkinson, *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performances* (London: Centre for the History and Analysis of Recorded Music, 2009), <https://charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/intro.html> και Robert Philip, *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900-1950* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992).

θετικά στοιχεία. Το πρώτο είναι ότι υπήρχε η επιλογή να αγοραστεί μόνο το πρώτο μέρος του κοντσέρτου και το δεύτερο ότι θα μπορούσε να γίνει η εισαγωγή τους σε οποιοδήποτε μουσικό πρόγραμμα για ανάλυση ηχητικών δεδομένων.

Έχοντας στο νου όλα όσα αναφέρθηκαν παραπάνω, παρουσιάζεται η τελική λίστα με τις ηχογραφήσεις που θα αναλυθούν. Η σειρά παρουσίασής τους είναι χρονολογική, από την πιο παλιά στην πιο πρόσφατη.

Η πρώτη ηχογράφηση που θα αναλυθεί είναι του Βέλγου πιανίστα και συνθέτη Arthur de Greef (1862-1940). Ο de Greef ήταν ένας σπουδαίος και αγαπητός πιανίστας του τέλους του δέκατου ένατου αιώνα και του πρώτου μισού του εικοστού. Για δύο χρόνια έκανε μαθήματα με τον Franz Liszt (1811-1886) στη Βαϊμάρη, ενώ στο Παρίσι συνεργάστηκε κι έκανε μαθήματα με τον Saint-Saëns.<sup>78</sup> Η ερμηνεία του έχει σημασία, καθώς ήταν από τους πρώτους που ηχογράφησαν το συγκεκριμένο κοντσέρτο και η ερμηνεία του είχε την αποδοχή του ίδιου του συνθέτη.<sup>79</sup> Ο de Greef έκανε δύο ηχογραφήσεις του έργου: μία το 1921, με την ακουστική μέθοδο ηχογράφησης, και μία το 1928, αφότου είχε ανακαλυφθεί ο ηλεκτρικός τρόπος ηχογράφησης.<sup>80</sup>

Η συγκεκριμένη ηχογράφηση προέρχεται από το CD “Arthur de Greef: Solo and Concerto Studio Recordings”. Κυκλοφόρησε στις 31 Μαρτίου του 2014 από την εταιρεία APR και πρόκειται για μια συλλογή από τέσσερα CD που περιέχει για πρώτη φορά όλες τις ηχογραφήσεις που είχε κάνει ο de Greef.<sup>81</sup>

Η επόμενη ηχογράφηση είναι από τον Βρετανό πιανίστα που γεννήθηκε στη Ρωσία, Benno Moiseiwitsch (1890-1963). Ήταν ένα ταλέντο από πολύ μικρή ηλικία και μαθήτευσε για δύο χρόνια δίπλα στον Theodor Leschetizky (1830-1915).<sup>82</sup> Ηχογράφησε πολλά έργα μετά το 1916, όταν κι έκανε την πρώτη του ηχογράφηση σε ηλικία είκοσι έξι χρονών. Η τεχνική του και η ερμηνεία του ήταν κάτι που θαύμαζαν πολλοί. Μάλιστα ο ίδιος ο Sergei Rachmaninoff έλεγε ότι προτιμούσε την ερμηνεία του Moiseiwitsch για το δεύτερο κοντσέρτο του για πιάνο παρά τη δική του.<sup>83</sup>

Από έργα του Saint-Saëns είχε ηχογραφήσει μόνο το 2<sup>ο</sup> του κοντσέρτο για πιάνο, το οποίο υπάρχει στο CD “Great Pianists – Moiseiwitsch 5” από την Naxos Historical.<sup>84</sup> Βάσει όσων ειπώθηκαν πιο πάνω, η συγκεκριμένη ηχογράφηση επιλέχθηκε, διότι θα ήταν πολύ ωφέλιμο να δούμε τι είδους εκφραστικές χειρονομίες επέλεξε ο

---

<sup>78</sup> “Arthur de Greef (1862-1940),” Naxos, προσπέλαση 12 Σεπτεμβρίου, 2023, [https://www.naxos.com/Bio/Person/Arthur\\_De\\_Greef/26080](https://www.naxos.com/Bio/Person/Arthur_De_Greef/26080).

<sup>79</sup> Ο.π.

<sup>80</sup> Ο.π.

<sup>81</sup> “Arthur de Greef: Solo and Concerto Studio Recordings,” Presto Music, προσπέλαση 13 Σεπτεμβρίου, 2023, <https://www.prestomusic.com/classical/products/8038855--arthur-de-greef-solo-and-concerto-studio-recordings>.

<sup>82</sup> “Benno Moiseiwitsch,” Naxos, προσπέλαση 13 Σεπτεμβρίου, 2023, [https://www.naxos.com/Bio/Person/Moiseiwitsch\\_Benno/1435](https://www.naxos.com/Bio/Person/Moiseiwitsch_Benno/1435).

<sup>83</sup> Ο.π.

<sup>84</sup> “Great Pianists – Moiseiwitsch 5,” Presto Music, προσπέλαση 13 Σεπτεμβρίου, 2023, <https://www.prestomusic.com/classical/products/7948444--great-pianists-moiseiwitsch-5>.

Moiseiwitsch στο συγκεκριμένο έργο, αφού θεωρούταν ένας από τους πολύ σημαντικούς πιανίστες της εποχής.

Η τρίτη ηχογράφιση είναι από τον εμβληματικό πιανίστα του προηγούμενου αιώνα Arthur Rubinstein (1887-1982).<sup>85</sup> Πέρα από τη φήμη και τις αποδείξεις που υπάρχουν για την άρτια τεχνική κι ερμηνεία του μέσω των άνω των διακοσίων ηχογραφήσεων που πραγματοποίησε από το 1927 μέχρι το 1976,<sup>86</sup> το συγκεκριμένο έργο του Saint-Saëns ανήκε στο ρεπερτόριο του από τα αρχικά του βήματα. Ήταν στο πρόγραμμα του όταν έκανε το ντεμπούτο του στο Βερολίνο τον Δεκέμβριο του 1900,<sup>87</sup> αλλά και στο ντεμπούτο του στο Παρίσι και στην Αμερική τα επόμενα χρόνια.<sup>88</sup>

Έχει κάνει αρκετές ηχογραφήσεις του συγκεκριμένου κοντσέρτου και μάλιστα υπάρχει και βίντεο με την ερμηνεία του στην Αγγλία το 1975 στο Fairfield Hall,<sup>89</sup> όταν ήταν ογδόντα εννιά ετών. Η ερμηνεία που επιλέχθηκε εντέλει είναι αυτή, όπου μαέστρος είναι ο Δημήτρης Μητρόπουλος (1896-1960). Βρέθηκε στο CD “Arthur Rubinstein and Dimitri Mitropoulos Live”, το οποίο κυκλοφόρησε από την Archipel Records και ηχογραφήθηκε το 1953 στο Carnegie Hall με τη New York Philharmonic.<sup>90</sup> Ο Rubinstein είναι εξήντα έξι χρονών, αλλά παίζει σαν νέος. Ακόμα, η συγκεκριμένη ηχογράφιση θεωρείται από τις καλύτερες που έχουν γίνει ζωντανά.<sup>91</sup>

Η επόμενη ηχογράφιση είναι από μια Γαλλίδα πιανίστρια, την Jeanne-Marie Darré (1905-1999). Είναι από τις πιο σημαντικές ηχογραφήσεις του κοντσέρτου, μιας και ο ίδιος ο συνθέτης της είχε δώσει συμβουλές και οδηγίες για το πώς να ερμηνεύσει τα κοντσέρτα του.<sup>92</sup> Μάλιστα σε μια συναυλία, όταν η Darré ήταν μόλις είκοσι ενός ετών, είχε ερμηνεύσει και τα πέντε κοντσέρτα του Saint-Saëns. Η συναυλία αυτή ήταν που τη βοήθησε να ξεκινήσει την καριέρα της.<sup>93</sup> Με το 2<sup>ο</sup> κοντσέρτο για πιάνο του Saint-Saëns έκανε το ντεμπούτο της στην Αμερική και γενικά ήταν γνωστή ως η

---

<sup>85</sup> “Arthur Rubinstein,” Steinway, προσπέλαση 14 Σεπτεμβρίου, 2023, <https://www.steinway.com/artists/arthur-rubinstein>.

<sup>86</sup> “Arthur Rubinstein (1887-1982),” Naxos, προσπέλαση 14 Σεπτεμβρίου, 2023, [https://www.naxos.com/Bio/Person/Arthur\\_Rubinstein/1055](https://www.naxos.com/Bio/Person/Arthur_Rubinstein/1055).

<sup>87</sup> Max Loppert, “Rubinstein, Artur [Arthur],” Grove Music Online, προσπέλαση 14 Σεπτεμβρίου, 2023, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024054?rskey=V3rZgW&result=2>.

<sup>88</sup> Naxos, “Arthur Rubinstein (1887-1982).”

<sup>89</sup> “Rubinstein in Concert,” Presto Music, προσπέλαση 14 Σεπτεμβρίου, 2023.

<sup>90</sup> “Artur Rubinstein and Dimitri Mitropoulos live,” Presto Music, προσπέλαση 14 Σεπτεμβρίου, 2023, <https://www.prestomusic.com/classical/products/9246926--artur-rubinstein-and-dimitri-mitropoulos-live>.

<sup>91</sup> Jeremy Nicholas, “Saint-Saëns’s Piano Concerto No 2 – which recording is best?,” Gramophone, προσπέλαση 14 Σεπτεμβρίου, 2023, <https://www.gramophone.co.uk/features/article/saint-saens-s-piano-concerto-no-2-which-recording-is-best>.

<sup>92</sup> “Jeanne-Marie Darré,” Naxos, προσπέλαση 15 Σεπτεμβρίου, 2023, [https://www.naxos.com/Bio/Person/JeanneMarie\\_Darre%C3%A9/12589](https://www.naxos.com/Bio/Person/JeanneMarie_Darre%C3%A9/12589).

<sup>93</sup> Ο.π.

“Madame Saint-Saëns”, αφού στο ρεπερτόριο της, πέρα από τα κοντσέρτα του, είχε και άλλα έργα του.<sup>94</sup>

Η συγκεκριμένη ηχογράφηση έγινε το 1955 με την Orchestre National de la Radiodiffusion Française υπό τη διεύθυνση του Louis Fourestier. Βρέθηκε στο CD “Saint-Saëns: Piano Concertos & Septet”, το οποίο κυκλοφόρησε στις 26 Νοεμβρίου 2021 από την Warner Classics.<sup>95</sup>

Συνεχίζουμε με μία ακόμα ηχογράφηση που έγινε πάλι το 1955, αλλά από την Gina Bachauer (1913-1976). Ήταν μια ελληνικής καταγωγής πιανίστρια, η οποία αφού ξεκίνησε τις σπουδές της στην Αθήνα στη νομική, λόγω του μεγάλου της ταλέντου, κατέληξε να κάνει μαθήματα στο Παρίσι με τον Alfred Cortot (1877-1962) και ύστερα σε διάφορα μέρη του κόσμου με τον Sergei Rachmaninoff (1873-1943).<sup>96</sup> Ήταν γνωστή για τη δεξιοτεχνία της και τις άρτιες ερμηνείες της. Είχε ένα ευρύ ρεπερτόριο, αλλά της άρεσαν περισσότερο τα πιο δεξιοτεχνικά έργα κι ένα από αυτά ήταν και το 2<sup>ο</sup> κοντσέρτο για πιάνο του Saint-Saëns.<sup>97</sup>

Η ηχογράφηση, όπως είπαμε και πιο πάνω, έγινε το 1955 με την London Orchestra, υπό τη διεύθυνση του Alec Sherman. Κυκλοφόρησε με τον τίτλο “Gina Bachauer: The Rare Recordings” από την Profil Medien στις 12 Οκτωβρίου του 2018.<sup>98</sup> Αυτή η ηχογράφηση επιλέχθηκε, επειδή θα ήταν ενδιαφέρον να αναλύσουμε τις ερμηνευτικές χειρονομίες της Bachauer. Πέρα από το ότι είχε αποδείξει πως ήταν μια ικανή ερμηνεύτρια, είχε για δασκάλους δύο πολύ εμβληματικούς δεξιοτέχνες στην ιστορία του πιάνου.

Σε αυτό το σημείο φτάνουμε στις τρεις τελευταίες ηχογραφήσεις που θα αναλύσουμε σε αυτήν την εργασία και είναι πιο κοντά στη δική μας εποχή. Η πρώτη είναι του Jean-Philippe Collard (1948), ενός Γάλλου πιανίστα, ο οποίος θεωρείται ότι είναι ειδικός στις ερμηνείες στα έργα του Gabriel Fauré και του Saint-Saëns.<sup>99</sup> Οι ερμηνείες του έχουν τις ιδιαιτερότητες της γαλλικής πιανιστικής ερμηνείας, κάτι που θα ήταν ενδιαφέρον να αναλύσουμε στη συνέχεια.

Η ηχογράφηση που θα μελετηθεί έγινε το 1985 με την Royal Philharmonic Orchestra, υπό τη διεύθυνση του Andre Previn. Βρίσκεται στο CD “Saint-Saëns: Piano Concertos”, το οποίο κυκλοφόρησε στις 4 Οκτωβρίου του 2004 από την Warner Classics.<sup>100</sup>

---

<sup>94</sup> Bryce Morrison, “Jeanne-Marie Darré obituary,” The Guardian, προσπέλαση 15 Σεπτεμβρίου, 2023, <https://www.theguardian.com/news/1999/feb/20/guardianobituaries1>.

<sup>95</sup> “Saint-Saëns: Piano Concertos & Septet,” Presto music, προσπέλαση 15 Σεπτεμβρίου, 2023, <https://www.prestomusic.com/classical/products/9265605--saint-saens-piano-concertos-septet>.

<sup>96</sup> “Gina Bachauer: Η ζωή και η τέχνη της,” Gina Bachauer, προσπέλαση 16 Σεπτεμβρίου, 2023, <https://bachauer.org/gina-bachauer/%ce%b7-%ce%b6%cf%89%ce%ae-%ce%ba%ce%b1%ce%b9-%ce%b7-%cf%84%ce%ad%cf%87%ce%bd%ce%b7-%cf%84%ce%b7%cf%82/>.

<sup>97</sup> Ο.π.

<sup>98</sup> “Gina Bachauer: The Rare Recordings,” Presto Music, προσπέλαση 16 Σεπτεμβρίου, 2023, <https://www.prestomusic.com/classical/products/8460836--gina-bachauer-the-rare-recordings>.

<sup>99</sup> James Manhein, “Jean-Philippe Collard Biography,” All Music, προσπέλαση 17 Σεπτεμβρίου, 2023, <https://www.allmusic.com/artist/jean-philippe-collard-mn0000762796#biography>.

<sup>100</sup> “Saint-Saëns: Piano Concertos,” Presto Music, προσπέλαση 17 Σεπτεμβρίου, 2023, <https://www.prestomusic.com/classical/products/7932603--saint-saens-piano-concertos>.

Η προτελευταία ηχογράφιση είναι από τον Jean-Yves Thibaudet (1961). Είναι και αυτός Γάλλος πιανίστας, ο οποίος ξεκίνησε να φοιτά στο Ωδείο του Παρισιού, όταν ήταν δώδεκα ετών.<sup>101</sup> Ένας από τους δασκάλους του ήταν η Lucette Descaves (1906-1993), φίλη και συνεργάτιδα του Maurice Ravel (1875-1937).<sup>102</sup> Η προσωπική πινακίδα που δίνει στις ερμηνείες του λένε ότι ταιριάζει πολύ στα ρομαντικά έργα και συγκεκριμένα σε αυτά των Γάλλων συνθετών, αν και το ρεπερτόριο του βρίσκεται έξω από αυτό της κλασικής μουσικής ή των συνθετών της Γαλλίας.<sup>103</sup>

Ένας επιπλέον λόγος που επιλέχθηκε η συγκεκριμένη ηχογράφιση είναι ότι έχει αποσπάσει πέντε αστέρια από το BBC Music Magazine.<sup>104</sup> Πλέον έχουμε απομακρυνθεί αρκετά από οτιδήποτε μπορεί να έχει σχέση με την εποχή που έζησε και δραστηριοποιήθηκε ο συνθέτης. Συνεπώς, για να επιλέξουμε μια ερμηνεία, οι κριτικές της μπορούν να βοηθήσουν.

Η ηχογράφιση του Thibaudet έγινε στις 3 Φεβρουαρίου του 2007 και βρίσκεται στο CD με τίτλο “Saint-Saëns – Piano Concertos Nos 2 & 5” που κυκλοφόρησε από την εταιρεία Decca στις 15 Οκτωβρίου του 2007.<sup>105</sup>

Η τελευταία ηχογράφιση που θα αναλύσουμε είναι του Βρετανού πιανίστα Benjamin Grosvenor (1992). Είναι ο πιο νέος σε ηλικία πιανίστας της συγκεκριμένης λίστας, αλλά έχει αποδείξει τη μουσικότητα και τη δεξιοτεχνία του αρκετές φορές από πολύ μικρή ηλικία.<sup>106</sup> Θεωρείται μάλιστα από το μουσικό περιοδικό Gramophone ένας από τους πενήντα πιο καλούς πιανίστες, από τους οποίους έχουμε ηχογραφήσεις.<sup>107</sup> Το 2011 υπέγραψε συμβόλαιο με την εταιρεία Decca Classics κι έγινε ο πιο νέος Βρετανός μουσικός και ο πρώτος Βρετανός πιανίστας σε σχεδόν εξήντα χρόνια που έχει υπογράψει με τη συγκεκριμένη δισκογραφική.<sup>108</sup>

Οι λόγοι που επιλέχθηκε η συγκεκριμένη ηχογράφιση είναι δύο. Πρώτον, είναι από τις πιο πρόσφατες ηχογραφήσεις του κοντσέρτου, και δεύτερον, έχει καλές κριτικές, μιας και το συγκεκριμένο CD που περιέχει την ηχογράφιση του κοντσέρτου έχει αποσπάσει πέντε αστέρια σε κριτική από το BBC Music

---

<sup>101</sup> James Manhein, “Jean-Yves Thibaudet Biography,” All Music, προσπέλαση 18 Σεπτεμβρίου, 2023, <https://www.allmusic.com/artist/jean-yves-thibaudet-mn0000377538#biography>.

<sup>102</sup> Bryce Morrison, “Thibaudet, Jean-Yves,” Grove Music Online, προσπέλαση 18 Σεπτεμβρίου, 2023, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/0-mo-9781561592630-e-0000041693?rsk=Ojzsb&result=1>.

<sup>103</sup> Ο.π.

<sup>104</sup> Jeremy Pound, “Who is Jean-Yves Thibaudet? A guide to the pianist and his best recordings,” Classical Music, προσπέλαση 18 Σεπτεμβρίου, 2023, <https://www.classical-music.com/features/artists/who-is-jean-yves-thibaudet>.

<sup>105</sup> “Saint-Saëns – Piano Concertos Nos. 2 & 5,” Presto Music, προσπέλαση 18 Σεπτεμβρίου 2023, <https://www.prestomusic.com/classical/products/7959873--saint-saens-piano-concertos-nos-2-5#reviews>.

<sup>106</sup> “Biography,” Benjamin Grosvenor, προσπέλαση 19 Σεπτεμβρίου, 2023, <https://www.benjamin-grosvenor.co.uk/biography>.

<sup>107</sup> Ο.π.

<sup>108</sup> “Benjamin Grosvenor Biography,” Decca, προσπέλαση 19 Σεπτεμβρίου, 2023, <https://www.deccaclassics.com/en/artists/benjamin-grosvenor/biography>.

Magazine.<sup>109</sup> Όπως είπαμε για τον Thibaudet, έτσι και ο Grosvenor δεν έχει κάποια σύνδεση με τον συνθέτη ή το έργο ούτε ως προς την εποχή ούτε ως προς την εθνικότητα, σε αντίθεση με τους υπόλοιπους ερμηνευτές της λίστας μας. Επομένως, μπορούμε να αντλήσουμε από την ανάλυση της συγκεκριμένης ηχογράφησης τις ερμηνευτικές χειρονομίες που επιλέγει ο Grosvenor και να παρατηρήσουμε το πώς έχει αλλάξει η ερμηνεία από τον προηγούμενο αιώνα μέχρι σήμερα.

Η ηχογράφηση βρέθηκε στο διπλό CD με τίτλο “Benjamin Grosvenor plays Rhapsody in Blue” και κυκλοφόρησε στις 13 Αυγούστου του 2012. Η ηχογράφηση του κοντσέρτου έγινε στις 19 Απριλίου του 2012 από την εταιρεία Decca.<sup>110</sup>

### Η ηχογράφηση του πρώτου μέρους του κοντσέρτου από τον ίδιο τον συνθέτη

Ένα πολύ ιδιαίτερο ντοκουμέντο που έχουμε για το συγκεκριμένο κοντσέρτο είναι η ηχογράφηση του πρώτου μέρους από τον ίδιο τον συνθέτη. Στις 26 Ιουνίου του 1904 ο Saint-Saëns ηχογράφησε στο στούντιο της Gramophone & Typewriter (G&T) στο Παρίσι πέντε πλευρές με μόνο δικές του συνθέσεις. Το παίξιμο του ήταν πολύ εντυπωσιακό, αν ληφθεί υπόψη ότι ήταν περίπου εβδομήντα χρονών, όταν πραγματοποίησε τις συγκεκριμένες ηχογραφήσεις.<sup>111</sup>

Από το 2<sup>ο</sup> κοντσέρτο έπαιξε μόνο κάποια αποσπάσματα του πρώτου μέρους. Δηλαδή έπαιξε από την εισαγωγή μόνο το μέρος του πιάνου και από εκεί πέρασε κατευθείαν στο Α θέμα. Ύστερα πήγε στο δεύτερο μεταβατικό τμήμα, στην επανέκθεση, μέσω του μ. 73 και 74 που ανήκουν στην *cadenza*. Έπαιξε την πρώτη φράση του Γ θέματος και από εκεί πέρασε στην *coda*, όπου έκοψε τα δύο μέτρα πριν την *codetta*. Με λίγα λόγια, ενώ η ηχογράφηση του πρώτου μέρους κρατάει κατά μέσο όρο πάνω από δέκα λεπτά, η ηχογράφηση του Saint-Saëns κρατάει λίγο λιγότερο από τέσσερα λεπτά.<sup>112</sup>

Κάτι που μας κάνει εντύπωση στη συγκεκριμένη ηχογράφηση, πέρα του ότι παίζει χωρίς τη συνοδεία ορχήστρας, είναι το ότι πήρε ένα αρκετά γρήγορο τέμπο (τέταρτο 71 bpm). Το συγκεκριμένο τέμπο δεν το ακούμε σε καμία άλλη ηχογράφηση κάποιου άλλου ερμηνευτή. Αν συνεχίσουμε την ανάλυση της ηχογράφησης του Saint-Saëns, ακούμε ότι στην εισαγωγή τα δέκατα έκτα τα ερμηνεύει αρκετά σταθερά ρυθμικά, πέρα από κάποιες καθυστερήσεις που κάνει πριν τα τέταρτα (βλ. κεφ. 2, μορφολογική ανάλυση). Την τρίτη οκτάβα στο σολ του αριστερού χεριού την παίζει μετά το τέταρτο (λα καθαρό). Κάνει το *accelerando* στο σημείο που το έχει σημειώσει στην παρτιτούρα και μετά κάνει ένα *ritenuto*, όταν πλησιάζει στις ψηλές νότες. Τις *fortissimo* συγχορδίες, οι οποίες υπάρχουν μετά το άρπισμα της

<sup>109</sup> “Benjamin Grosvenor plays Rhapsody in Blue,” Presto Music, προσπέλαση 19 Σεπτεμβρίου, 2023, <https://www.prestomusic.com/classical/products/8007672--benjamin-grosvenor-plays-rhapsody-in-blue>.

<sup>110</sup> Presto Music, “Benjamin Grosvenor plays Rhapsody in Blue.”

<sup>111</sup> “Legendary Piano Recordings, The Complete Grieg, Saint-Saëns, Pugno, and Diémer,” Marston Records, προσπέλαση 21 Σεπτεμβρίου, 2023, <https://www.marstonrecords.com/products/legendary-piano>.

<sup>112</sup> Camille Saint-Saëns, “Piano Concerto No. 2 in G minor, Op. 22, R. 190 (Excerpt),” Naxos, <https://www.youtube.com/watch?v=B4kgSW7aZF4>.

ντιμινουίτας, τις παίζει χωρίς αρπάζ. Στη συνέχεια όλα τα αρπίσματα στην τονική είναι ερμηνευμένα σταθερά και τονίζει τις νότες του αριστερού χεριού. Όταν φτάνει στις ψηλές νότες του αρπίσματος κάνει πάλι *ritenuto*. Στις συγχορδίες με το χρωματικό μπάσο ακούμε ότι παίζει λάθος νότα στο μπάσο της δεύτερης συγχορδίας. *Accelerando* κάνει μετά την τέταρτη συγχορδία και το *ritenuto* γίνεται στις τελευταίες τρεις.

Όταν μπαίνει το Α θέμα στο μ. 12 παίζει πρώτα τη νότα του μπάσου και μετά το σολ της μελωδίας (ερμηνευτική πρακτική της εποχής). Στα μ. 13 και 14 κάνει αρπάζ σε κάθε χρόνο που αλλάζει μπάσο (δεύτερη ερμηνευτική πρακτική της εποχής). Στο μεταβατικό τμήμα, ενώ έχει ένα ήδη γρήγορο τέμπο, κάνει *accelerando* στο μ. 77. Στην επέκταση της *cadenza* δεν ακολουθεί σχεδόν καμία από τις ερμηνευτικές οδηγίες που δίνει στην παρτιτούρα, εκτός από το *ritenuto* στο μ. 86, και κάνει *diminuendo* στο μ. 88. Στο Γ θέμα παίζει τις οκτάβες στο ρε στο μπάσο κάθε φορά αρπάζ, ενώ στα μ. 90 και 91 παίζει την ψηλή νότα της μελωδίας μετά τη συνοδεία και τέλος στα μ. 92 και 93 παίζει αρπάζ όλες τις συγχορδίες του αριστερού χεριού. Στην *coda* προσθέτει πάλι τα μπάσα στο σολ, αν και δεν υπάρχουν στην παρτιτούρα. Παίζει χωρίς *ritenuto* τις οκτάβες στο μ. 112 και στα μ. 116 και 117 κρατάει πιο πολύ τις συγχορδίες της πτώσης.

Γενικά βλέπουμε ότι δεν κάνει ιδιαίτερες αυξομειώσεις στο τέμπο και το κρατάει γρήγορο. Αν κάνει κάποια αλλαγή, είναι είτε σε κάποιο άρπισμα είτε σε κάποιο σημείο που έχει κάποια πτώση και κάνει *ritenuto*. Από θέμα δυναμικής δεν βλέπουμε επίσης ιδιαίτερες αλλαγές. Κρατάει ένα σταθερό *forte* και σπάνια για λίγο κάνει κάποια *diminuendo*. Βέβαια σε αυτό μπορούμε να πούμε ότι παίζει ρόλο ο ακουστικός τρόπος της ηχογράφησης, ο οποίος δεν είχε την ικανότητα να καταγράψει όλο το εύρος των δυναμικών. Για το λόγο αυτό, οι ερμηνευτές αναγκάζονταν να παίζουν την περισσότερη ώρα σε δυναμική *forte*.<sup>113</sup>

### Μια σημείωση για τα γραφήματα

Πριν ξεκινήσουμε την ανάλυση των ηχογραφήσεων είναι καλό να κάνουμε μια διευκρίνιση για τα γραφήματα και συγκεκριμένα για τα γραφήματα του τέμπο. Όπως είπαμε και σε άλλο κεφάλαιο (βλ. μεθοδολογία), ο τρόπος που δημιουργήθηκαν τα γραφήματα ήταν μέσω του προγράμματος *Sonic Visualizer*. Τα βήματα που έπρεπε να γίνουν, για να δημιουργηθούν τα διαγράμματα του τέμπο ήταν τα εξής: πρώτα χωρίστηκε η κυματομορφή χρονικά, σύμφωνα με το πού άλλαζαν τα μέτρα του έργου, κι έπειτα, δίνοντας μια εντολή που υπήρχε στο πρόγραμμα, δημιουργήθηκε ένα γράφημα που ήταν το αποτέλεσμα της ένωσης αυτών των χωρισμάτων.

Γνωρίζοντας τη διαδικασία, καταλαβαίνουμε ότι δημιουργείται ένα πρόβλημα. Όπως είδαμε και στη μορφολογική ανάλυση, η εισαγωγή δε χωρίζεται σε μέτρα λόγω του αυτοσχεδιαστικού της χαρακτήρα. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να μην

---

<sup>113</sup> Daniel Leech-Wilkinson, “3. Understanding the Sources: Performance and Recordings” στο *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performances* (London: Centre for the History and Analysis of Recorded Music, 2009).

έχουμε κανένα στοιχείο για τις μεταβολές του τέμπο στην εισαγωγή. Στα διαγράμματα θα δούμε να υπάρχει μια ανοδική πορεία της γραμμής μέχρι τη στιγμή που ξεκινάει ο χωρισμός των μέτρων, δύο μέτρα πριν κάνει την είσοδό της η ορχήστρα, αλλά αυτό δεν απεικονίζει την πραγματικότητα σε κάθε ερμηνεία. Έχοντας αυτό στο νου, οι μόνες πληροφορίες που έχουμε για τις μεταβολές του τέμπο στην εισαγωγή, είναι μέσω της περιγραφής που γίνεται στο πρώτο μέρος της ανάλυσης.

Αυτό το πρόβλημα δεν το αντιμετωπίζουμε με τα διαγράμματα των μεταβολών των δυναμικών, επειδή δημιουργήθηκαν με τη χρήση ειδικών plug in, που φτιάχτηκαν από τον Craig Sapp για την ανάλυση της CHARM πάνω στις Μαζούρκες του Chopin.<sup>114</sup> Περισσότερες πληροφορίες για όλη τη διαδικασία της εξαγωγής των γραφημάτων υπάρχουν στην ιστοσελίδα της CHARM.<sup>115</sup>

## Ανάλυση ηχογραφήσεων

### 1. Arthur de Greef και New Symphony Orchestra, διεύθυνση: Landon Ronald (χρονιά ηχογράφησης: 1928)

#### Arthur de Greef (1862 – 1940)

Ήταν Βέλγος συνθέτης και πιανίστας που γεννήθηκε το 1862. Έκανε μαθήματα πιάνου στο Brussels Conservatory με τον Louis Brassin (1840-1884) και σύνθεση με τον François Auguste Gevaert (1828-1908).<sup>116</sup> Στη συνέχεια, έπειτα από την προτροπή του Gevaert, πήγε στη Βαϊμάρη για να συνεχίσει τις σπουδές του δίπλα στον Franz Liszt.<sup>117</sup> Μαζί του έκανε μαθήματα για δύο χρόνια και ήρθε σε επαφή με τον αυθεντικό ρομαντικό τρόπο ερμηνείας.<sup>118</sup>

Η ηχογράφηση, της οποίας την ανάλυση θα κάνουμε, έγινε το 1928, όταν ο de Greef ήταν εξήντα έξι χρονών. Ήταν η δεύτερη φορά που ηχογραφούσε το συγκεκριμένο έργο, ενώ η πρώτη ήταν το 1921 με τον ακουστικό τρόπο ηχογράφησης που δε δημοσιεύτηκε ποτέ.<sup>119</sup> Άρα σε αυτή την ερμηνεία θα δούμε το

---

<sup>114</sup> "Sonic Visualizer," CHARM, προσπέλαση 20 Οκτωβρίου, 2023,

[https://charm.kcl.ac.uk/analysing/p9\\_0\\_1.html](https://charm.kcl.ac.uk/analysing/p9_0_1.html).

<sup>115</sup> Nicholas Cook and Daniel Leech-Wilkinson, "A musicologist's guide to Sonic Visualizer," CHARM, προσπέλαση 20 Οκτωβρίου, 2023, [https://charm.kcl.ac.uk/analysing/p9\\_1.html](https://charm.kcl.ac.uk/analysing/p9_1.html).

<sup>116</sup> Naxos, "Arthur de Greef (1862-1940)."

<sup>117</sup> Henry Vanhulst, "De Greef, Arthur," Grove Music Online, προσπέλαση 12 Σεπτεμβρίου, 2023, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/0-mo-9781561592630-e-0000007409?rskey=N LZw1n&result=1>.

<sup>118</sup> "Arthur De Greef (1862-1940), Piano Concertos Nos. 1 & 2," Naxos, προσπέλαση 12 Σεπτεμβρίου, 2023, <https://www.naxos.com/MainSite/BlurbsReviews/?itemcode=8.223810&catnum=223810&filetype=AboutThisRecording&language=English>.

<sup>119</sup> "Arthur de Greef: Discography," Web Archive, προσπέλαση 12 Σεπτεμβρίου, 2023, <https://web.archive.org/web/20111211151518/http://home.earthlink.net/~marnest/discgreef.html>.

ερμηνευτικό στυλ που είχε αποκτήσει ο de Greef μετά από αρκετά χρόνια εμπειρίας.

## Διάρκεια – 10:51

### Εισαγωγή

*Andante sostenuto* (σόλο): τέταρτο 60 bpm

Ξεκινάει δίνοντας έμφαση στην πρώτη οκτάβα του αριστερού χεριού. Αφού κρατήσει λίγο παραπάνω την παύση του δέκατου έκτου, συνεχίζει ερμηνεύοντας τα δέκατα έκτα σταθερά και non legato. Στη συνέχεια, ξεκινάει το *accelerando* από τη στιγμή που παίζει την τελευταία οκτάβα στη σολ στο αριστερό χέρι, λίγο πριν το ζητήσει ο συνθέτης στην παρτιτούρα. Κάνει *ritenuto*, καθώς φτάνει στις ψηλές νότες, πριν το σπαστό κατηφορικό αρπίσμα της ντιμινουίτας, και τονίζει έντονα την πιο χαμηλή νότα του αρπίσματος. Τις τρεις *fortissimo* συγχορδίες τις ερμηνεύει αρπάζ. Όπως αναφέραμε και σε άλλο κεφάλαιο (βλ. κεφ. 2, «Γιατί επιλέχθηκαν οι συγκεκριμένες παρτιτούρες;») είναι ένα σημείο, όπου υπάρχει διαφοροποίηση στη σημειογραφία ανάμεσα στις δύο εκδόσεις που χρησιμοποιούνται για τις αναλύσεις.



Εικόνα 19. Το σημείο που επιλέγει να κάνει *ritenuto* ο Arthur de Greef.

Ύστερα, όλα τα αρπίσματα της τονικής ερμηνεύονται ανάλαφρα και ρυθμικά, ενώ οι νότες που υπάρχουν στο αριστερό χέρι είναι τονισμένες. Κάνει πάλι *ritenuto* στις ψηλές νότες του αρπίσματος της τονικής. Στις συγχορδίες με το χρωματικό μπάσο δεν κάνει σχεδόν καθόλου *accelerando*, παρόλο που υπάρχει σημειωμένο στην παρτιτούρα, αλλά κάνει το *ritenuto* στις τρεις τελευταίες συγχορδίες. Ακούμε επίσης ότι στις τελευταίες αυτές τρεις συγχορδίες υπάρχουν κάποια λάθη στις νότες.

*Andante sostenuto* (ορχήστρα): τέταρτο 55 bpm

Στο μ. 3, που αποτελεί το τελευταίο μέτρο του σόλο, κάνει *ritenuto*, με αποτέλεσμα να καταλαβαίνουμε ότι η ορχήστρα θα μπει σε ένα λίγο πιο αργό τέμπο. Στο μ. 8, που μπαίνει πάλι το πιάνο, υπάρχει μια αύξηση του τέμπο, η οποία δε διατηρείται στην Έκθεση.

## Έκθεση

Α θέμα: τέταρτο 45 bpm

Το τέμπο του Α θέματος δεν είναι σε καμία περίπτωση σταθερό και γίνεται πιο αργό όσο προχωράει η ερμηνεία. Στο μ. 12, στον πρώτο χρόνο, παίζει πρώτα το μπάσο και μετά τονίζει τη σολ της μελωδίας. Κάτι άλλο που παρατηρούμε είναι ότι κάνει *ritenuto* κάθε φορά που υπάρχουν νότες με μικρές αξίες. Από θέμα δυναμικών ακολουθεί όλες τις οδηγίες που δίνει ο συνθέτης στα μ. 12-15.



Εικόνα 20. Μ. 12 που κάνει την ερμηνευτική πρακτική της εποχής.

Τη δεύτερη φορά που μπαίνει το Α θέμα διανθισμένο με την ορχήστρα κρατάει ένα πιο σταθερό τέμπο, με μοναδικές διαφοροποιήσεις να αποτελούν το *ritenuto* που κάνει στο μ. 17 στον δεύτερο χρόνο κι ένα πολύ διακριτικό *accelerando* στο μ. 18.



Εικόνα 21. Οι μεταβολές στο τέμπο που επιλέγει να κάνει στα μ. 17-18.

Στο μεταβατικό τμήμα είναι αρκετά αισθητές οι μεταβολές στη δυναμική με τα *crescendo* και τα *diminuendo* που χρησιμοποιεί στα μ. 19 και 20, αλλά δεν τονίζει τις οκτάβες που έχουν αυτή την οδηγία στην παρτιτούρα. Αντίθετα, στο μ. 21 παίζει στακάτο την οκτάβα που είναι σημειωμένη ως τονισμένη και στο μ. 22 τονίζει τη δεύτερη οκτάβα και όχι την πρώτη. Επίσης, στο μ. 22 ακούμε και κάποια λάθη που υπάρχουν στις νότες. Στα μ. 23-24 τονίζει το πρώτο δέκατο έκτο σε κάθε χρόνο και κάνει και *ritenuto* στον τρίτο χρόνο του μ. 24. Γενικά, αυτό το σημείο ακούγεται πολύ «βαρύ» λόγω του τέμπο που επέλεξε και λόγω του ότι ο συνθέτης έχει ζητήσει *fortissimo*, ενώ ο de Greef παίζει σταθερά ένα *mezzo forte*. Μια ερμηνευτική χειρονομία που παρατηρούμε είναι ότι στο μ. 25 στον δεύτερο χρόνο στην άρση παίζει πρώτα την οκτάβα στο μι στο μπάσο και μετά τη συγχορδία στο δεξί χέρι. Στο μ. 28 κάνει το *ritenuto* στον τελευταίο χρόνο.

Β θέμα: τέταρτο 43 bpm

Το δεύτερο θέμα το ερμηνεύει ακολουθώντας ακριβώς τις οδηγίες που έχει δώσει ο συνθέτης στην παρτιτούρα από θέμα δυναμικής. Η μόνη ξεχωριστή ερμηνευτική χειρονομία που κάνει είναι μια μικρή καθυστέρηση από τον τελευταίο στον πρώτο χρόνο στις αλλαγές κάθε μέτρου στα μ. 29-32. Στα μ. 33-35 παρατηρούμε ότι παίζει αρπές κάποιες συγχορδίες του αριστερού χεριού, μία ερμηνευτική πρακτική που ήταν αρκετά συχνή εκείνη την εποχή.



Εικόνα 22. Οι συγχορδίες του αριστερού χεριού που επιλέγει να παίζει αρπές στα μ. 33-35.

Στο καταληκτικό τμήμα, στο μ. 38, παρατηρούμε μια μικρή αύξηση του τέμπο, η οποία δε διατηρείται με το *ritenuto* που γίνεται από την ορχήστρα στο μ. 40.

### Ανάπτυξη

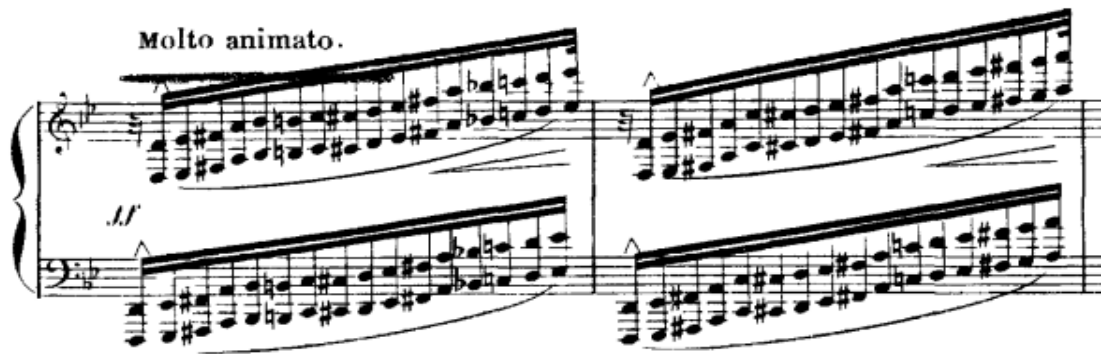
Α τμήμα (*un poco animato*): τέταρτο 50 bpm

Έχοντας την οδηγία του συνθέτη που θέλει το Α τμήμα της ανάπτυξης *un poco animato*, ακούμε τον de Greef να κάνει μια μικρή επιτάχυνση του τέμπο. Στην πρώτη φράση το τέμπο του είναι σταθερό και κάνει *ritenuto* μόνο στον τελευταίο χρόνο του μ. 44. Στη δεύτερη φράση, στα μ. 45-48, κάνει *accelerando* και *crescendo*, σύμφωνα με τις οδηγίες του συνθέτη.

Β θέμα (*sempre più animato*): τέταρτο 56 bpm

Εδώ ο ερμηνευτής αυξάνει λίγο παραπάνω το τέμπο, ενώ από θέμα δυναμικής είναι σταθερά *forte*, με την ορχήστρα να υποστηρίζει τα *crescendo* που υπάρχουν στην παρτιτούρα στα μ. 50, 52, 54 και 56.

Στο αναμεταβατικό τμήμα, στα μ. 57 και 58, κάνει μια παύση πριν πάει στο επόμενο μέτρο, η οποία δεν υπάρχει, και παίζει αυτά τα περάσματα με μία ανάσα χωρίς να κάνει κάποιο τονισμό. Στο μ. 60 κάνει *ritenuto* στον τελευταίο χρόνο, ενώ κάνει πάλι μια μικρή παύση πριν μπει στην Επανεκθεση.



Εικόνα 23. Τα μ. 57-58, όπου κάνει μια παύση στην αρχή τους, ενώ δεν υπάρχει στην παρτιτούρα.

### Επανάθεση

Α' θέμα: τέταρτο 40 bpm

Σε αυτό το σημείο το θέμα είναι σε σταθερό τέμπο, αφού το έχει η ορχήστρα, ενώ το σόλο, αν κι έχει εδώ συνοδευτικό χαρακτήρα, ουσιαστικά επισκιάζει την ορχήστρα παίζοντας αρκετά forte. Στο μ. 64 κάνει ένα αρκετά αισθητό ritenuato στον τελευταίο χρόνο. Τη δεύτερη φορά που το σόλο παίρνει το θέμα κάνει πάλι ritenuato στα δέκατα έκτα στον τρίτο και τον τέταρτο χρόνο του μ. 65. Στο μ. 68 παίζει οκτάβα την πρώτη νότα των αρπισμάτων και πολύ τονισμένη. Πρόκειται για δύο ερμηνευτικές χειρονομίες, για τις οποίες δεν υπάρχει ένδειξη στην παρτιτούρα. Στο σημείο αυτό ακούμε πάλι κάποια λάθη στις νότες.

Cadenza: τέταρτο 45bpm

Στην αρχή της cadenza τονίζει πάρα πολύ την πρώτη νότα των αρπισμάτων του δεξιού χεριού και όλες οι νότες ακούγονται non legato και σκληρές. Στα μ. 70-72 αλλάζει τις δυναμικές και ακολουθεί αυτές που έχει σημειώσει ο συνθέτης στην παρτιτούρα (βλ. έκδοση Schirmer's). Στο μ. 74 κάνει ritenuato, όταν φτάνει στις ψηλές νότες του αρπίσματος, αλλά αυτή τη φορά κρατάει το αργό τέμπο καθ' όλη την κατάβαση του αρπίσματος.

Cadenza ad lib  
Piu mosso

Εικόνα 24. Οι διαφορετικές δυναμικές στα μ. 70-72 (βλ. έκδοση Schirmer's).

Στο μεταβατικό τμήμα κάνει κάποιες ακραίες αντιθέσεις στις δυναμικές στα μ. 75-76, όπου τις χαμηλές οκτάβες του πιάνου τις ερμηνεύει forte και τις ψηλές piano. Επίσης, δεν τονίζει τις ψηλές οκτάβες. Στο μ. 77 κάνει crescendo, ενώ πριν παίξει τους τελευταίους χρόνους στα μ. 77-78, κάνει μία παύση που δεν υπάρχει. Στις οκτάβες στα μ. 79-80 αλλάζει λίγο την αξία τους. Τονίζει το πρώτο δέκατο έκτο, το οποίο ερμηνεύει ως παρεστιγμένο και το δεύτερο ως τριακοστό, για να υπάρχει συνολικά η ίδια ρυθμική αξία. Το ritenuto, το οποίο έχει γράψει ο συνθέτης στο μ. 81, ο de Greef το κάνει στο μ. 82. Στα μ. 84-85, όπου βρισκόμαστε στην επέκταση της cadenza, αποφασίζει να κάνει ένα accelerando πριν κάνει το ritenuto. Ritenuto κάνει μόνο στους δύο πρώτους χρόνους του μ. 86 και μετά στον τρίτο χρόνο κάνει accelerando. Στο μ. 88 κάνει το ritenuto στους τελευταίους δύο χρόνους του μέτρου, αλλά μπαίνει χωρίς καμία καθυστέρηση στο μπάσο του μ. 89.

Εικόνα 25. Πώς είναι γραμμένο το μ. 79 και πώς επιλέγει να το ερμηνεύσει ο de Greef.

Γ θέμα: τέταρτο 55 bpm

Στην ερμηνεία του Γ θέματος υπάρχει μια αίσθηση μη σταθερότητας. Αυτό συμβαίνει, γιατί ερμηνεύει το πρώτο δέκατο έκτο της μελωδίας ως παρεστιγμένο, ενώ το δεύτερο ως τριακοστό δεύτερο. Κάτι άλλο που παρατηρούμε είναι ότι στο μ. 90 πρώτα παίζει το μπάσο και μετά το σολ της μελωδίας. Κάνει crescendo στο μ. 91, ενώ στο μ. 92 κρατάει σταθερά ένα mezzo forte, ακόμα και αν υπάρχουν οδηγίες για διαφοροποίηση της δυναμικής. Στο μ. 93 στον δεύτερο χρόνο ακούμε να παίζει πρώτα το μπάσο και μετά την υπόλοιπη συγχορδία, ενώ στον τρίτο και τον τέταρτο χρόνο παίζει αρπάζ τις νότες. Αυτές οι ερμηνευτικές χειρονομίες φαίνεται να τονίζουν το ritenuto που ζητάει ο συνθέτης. Τη δεύτερη φορά που μπαίνει το Γ θέμα με την ορχήστρα επαναλαμβάνει τις ίδιες ερμηνευτικές χειρονομίες.

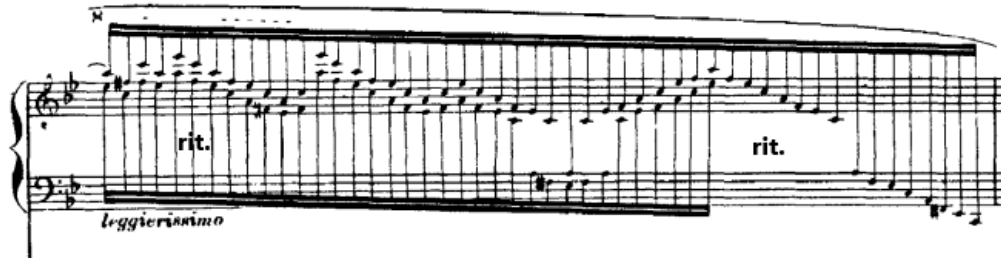


Εικόνα 26. Ερμηνεύει στον δεύτερο χρόνο πρώτα το μπάσο (κόκκινο) και μετά όλες τις άλλες νότες μαζί (πορτοκαλί), ενώ παίζει αρπάζ τη συγχορδία του τρίτου και του τέταρτου χρόνου (μωβ).

## Coda

Εισαγωγή: τέταρτο 58 bpm

Τα δέκατα έκτα είναι ερμηνευμένα πολύ σταθερά από την αρχή μέχρι βέβαια το μ. 103 που ξεκινάει ένα accelerando. Κάνει πάλι ritenuto, καθώς φτάνει στις ψηλές νότες του αρπίσματος στο μ. 105, αλλά αυτή τη φορά κάνει και προς το τέλος του ίδιου μέτρου. Το αρπάζ της συγχορδίας της τονικής του μ. 107 γίνεται αρκετά πλατύ, αλλά από εκεί και πέρα ερμηνεύει τα αρπίσματα ακριβώς όπως και στην εισαγωγή. Στο μ. 112 κάνει ritenuto, καθώς πάει προς την πιο χαμηλή νότα του αρπίσματος, αλλά στο ανέβασμα επιστρέφει στο προηγούμενο τέμπο. Στο ίδιο μέτρο ακούμε που του «φεύγει» λίγο η οκτάβα στο μι.



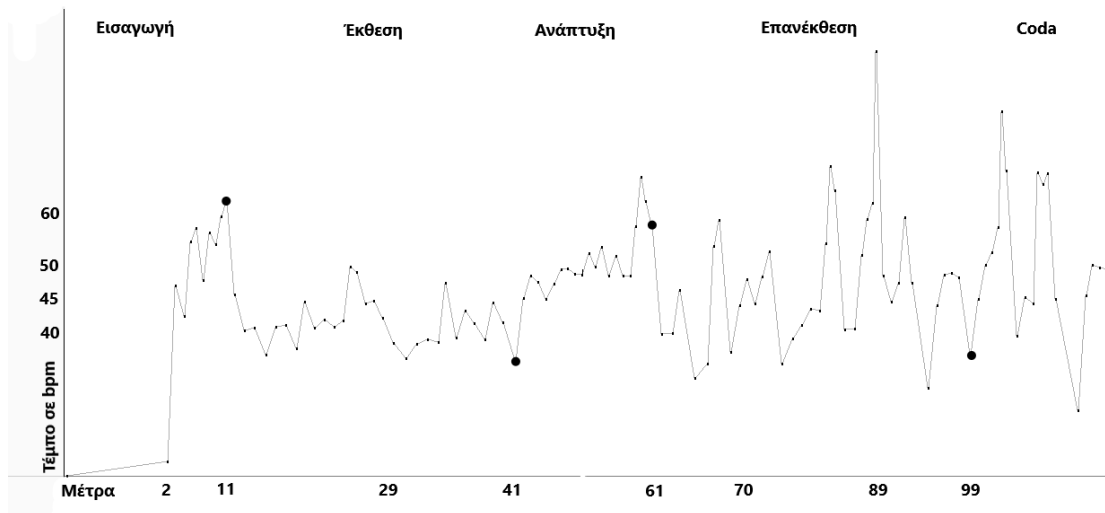
Εικόνα 27. Το διπλό ritenuto που επιλέγει να κάνει στο μ. 105.

Στην codetta, στα μ. 113-114, δεν τονίζει τις κορυφώσεις των αρπισμάτων και αυτός ο μη τονισμός μεταφέρεται και στο παίξιμο της ορχήστρας δίνοντας μια πιο αδύναμη αίσθηση του τέλους. Στα μ. 115-117 οι νότες είναι κοφτά ερμηνευμένες, με τους τονισμούς που υπάρχουν στην παρτιτούρα και forte να δίνουν εντέλει το επιβλητικό φινάλε του πρώτου μέρους του κοντσέρτου.

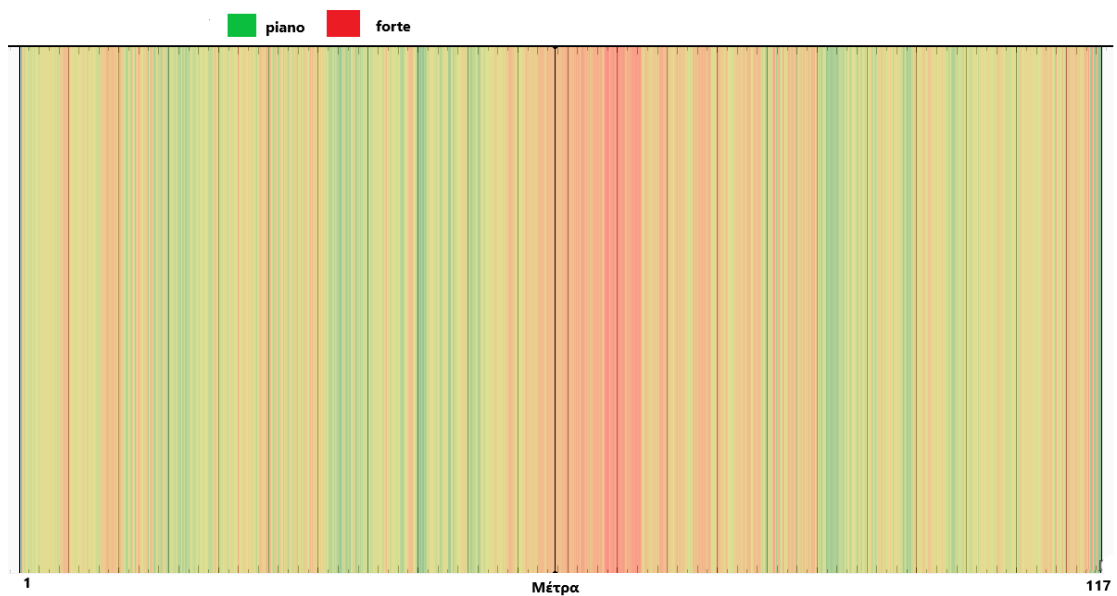
**Πίνακας με όλα τα σημαντικά tempo του Arthur de Greef κατά τη διάρκεια του πρώτου μέρους του κοντσέρτου.**

Δομικό μέρος	Θέμα	Tempo σε bpm
Εισαγωγή	Andante sostenuto (solo)	60
	Andante sostenuto (ορχ.)	55
Έκθεση	A θέμα	45
	B θέμα	43
Ανάπτυξη	Un poco animato	50
	Sempre più animato	56
Επανάκθεση	A' θέμα	40
	Cadenza	45
	Γ θέμα	55
Coda	(=Εισαγωγή)	58

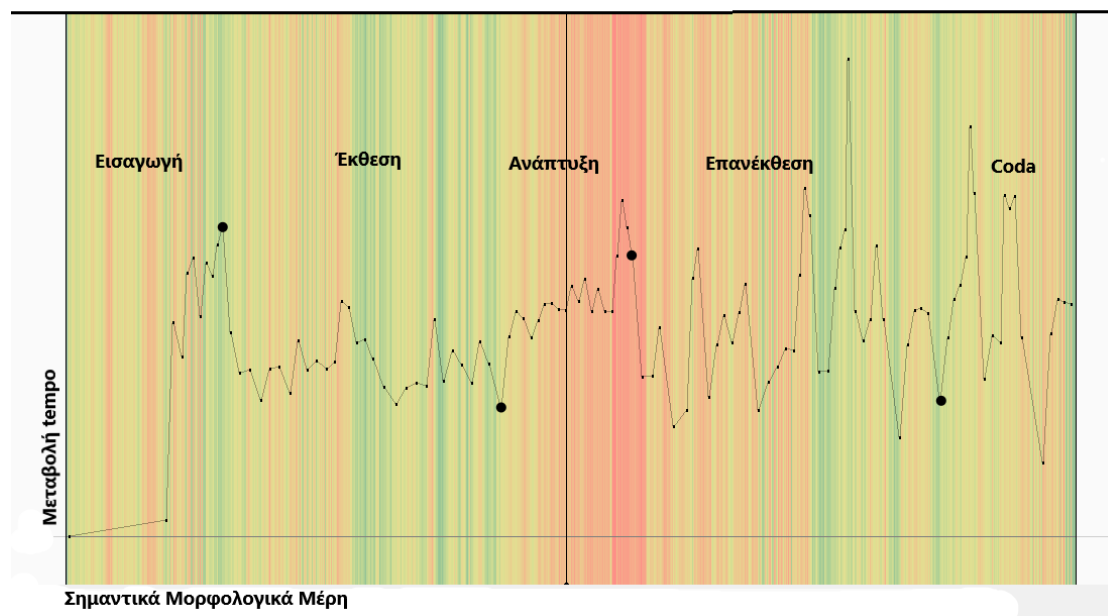
**Γράφημα 1. Το εύρος των μεταβολών του τέμπο κατά τη διάρκεια της ερμηνείας του Arthur de Greef.**



**Γράφημα 2. Το εύρος των δυναμικών κατά τη διάρκεια της ερμηνείας του Arthur de Greef.**



### Γράφημα 3. Συσχέτιση των μεταβολών του τέμπο και των δυναμικών κατά τη διάρκεια της ερμηνείας του Arthur de Greef.



#### Παρατηρήσεις από τα γραφήματα

Ξεκινώντας από το γράφημα των μεταβολών του τέμπο, κατά τη διάρκεια της ερμηνείας του de Greef, παρατηρούμε ότι στην Έκθεση υπάρχουν οι πιο ομαλές αλλαγές στο τέμπο, σε σχέση με όλο το υπόλοιπο πρώτο μέρος του κοντσέρτου. Η μόνη εξαίρεση βρίσκεται στο μ. 23, στο μεταβατικό τμήμα, όπου κάνει μια λίγο πιο απότομη αύξηση του τέμπο, και στο Β θέμα της Έκθεσης, όπου καταλήγει σε ένα αρκετά πιο αργό τέμπο. Στην Ανάπτυξη παρατηρούμε μια σταδιακή επιτάχυνση, που είναι και λογικό, καθώς αυτό επιθυμεί ο ίδιος ο συνθέτης με τις οδηγίες που δίνει στα δύο τμήματα της. Στην Επανάκθεση, πέρα από το ότι βλέπουμε να ρίχνει αρκετά το τέμπο, παρατηρούμε γρήγορες και απότομες μεταβολές του. Η κορύφωση γίνεται στο μ. 88, όπου δομικά είμαστε πριν μπει το Γ θέμα. Πρόκειται για ένα σημείο, στο οποίο ο de Greef επέλεξε να κάνει *accelerando*. Στην coda παρατηρούμε δύο ακραίες μεταβολές του τέμπο: μία στα μ. 103-104, όπου ο de Greef επιλέγει να κάνει *accelerando*, και μία στο μ. 112, όπου κάνει ένα μεγάλο *ritenuto* πριν μπει στην *codetta*.

Από θέμα δυναμικής κάνει συχνές εναλλαγές μεταξύ *forte* και *piano*, αλλά η δυναμική *forte* δεν έχει πολύ ένταση, ειδικά στην Έκθεση. Η μεγαλύτερη αλλαγή στη δυναμική λαμβάνει χώρα στην Ανάπτυξη, η οποία είναι σταδιακή με το συνεχές *crescendo* που υπάρχει ανάμεσα στα δύο τμήματά, ενώ συγχρόνως φτάνουμε στην κορύφωση του μέρους. Συνεχίζεται η δυναμική *forte* στην Επανάκθεση, αλλά με λιγότερη ένταση πάλι. Από τη στιγμή που μπαίνει στην επέκταση της *cadenza* κρατάει πιο ήπιες δυναμικές και αυτό αλλάζει μόνο στην *codetta*.

Στο τελευταίο γράφημα, στο οποίο έχουμε τον συνδυασμό αυτών των δύο παραμέτρων, παρατηρούμε ότι στην Έκθεση δεν υπάρχει συνεχώς συσχέτιση αυτών

των δύο. Μόνο κάποιες φορές, όταν ανεβάζει το τέμπο και ανεβάζει και τη δυναμική και το αντίστροφο. Στην Ανάπτυξη έχουμε αυτή τη σύνδεση τέμπο και δυναμικής. Στην Επανεκθεση, μέχρι τη μέση της, επιλέγει να είναι πιο πολύ στη δυναμική του forte, ασχέτως των αλλαγών στο τέμπο που κάνει, ενώ λίγο μετά, όπως είπαμε και πιο πάνω, από την επέκταση της cadenza παίζει σε δυναμική piano. Συσχέτιση αυτών των δύο παραμέτρων δεν υπάρχει ούτε στην coda λόγω των επιλογών του de Greef, για τις οποίες μιλήσαμε πιο πάνω.

## **2. Benno Moiseiwitsch και London Philharmonic Orchestra, διεύθυνση: Basil Cameron (χρονιά ηχογράφησης: 1947)**

### **Benno Moiseiwitsch (1890 – 1963)**

Γεννήθηκε στην Οδησό το 1890. Σε ηλικία επτά χρονών ξεκίνησε μαθήματα πιάνου με τον Dmitri Klimov στο Imperial School of Music στην Οδησό. Μέχρι την ηλικία των δεκαπέντε ο Moiseiwitsch ήταν ήδη ένας πολύ καλός πιανίστας.<sup>120</sup> Ταξίδεψε στη Βιέννη, για να γίνει μαθητής του παιδαγωγού Theodor Leschetizky (1830-1915). Ο Leschetizky στην αρχή τον απέρριψε, λέγοντας του να μελετήσει περισσότερο και να γυρίσει ξανά σε λίγους μήνες. Ο Moiseiwitsch το έκανε και ο Leschetizky τον δέχτηκε τελικά ως μαθητή του μέχρι την ηλικία των δεκαοχτώ χρονών. Στη διάρκεια αυτής της μαθητείας ανέπτυξε τον ατομικό του τρόπο να ερμηνεύει τη μουσική.<sup>121</sup>

Η συγκεκριμένη ηχογράφηση του κοντσέρτου έγινε το 1947, όταν ο Moiseiwitsch ήταν σε ηλικία πενήντα επτά χρονών. Έγινε στο Στούντιο 1 στο Abbey Road με την London Philharmonic Orchestra υπό τη διεύθυνση του Basil Cameron.<sup>122</sup> Σε αυτήν την ηχογράφηση θα ακούσουμε την ερμηνεία ενός ερμηνευτή με πολλά χρόνια εμπειρίας στη σκηνή και τις αίθουσες ηχογραφήσεων.

### **Διάρκεια – 10:22**

#### **Εισαγωγή**

*Andante sostenuto* (σόλο): τέταρτο 54 bpm

Ο Moiseiwitsch ερμηνεύει την οκτάβα στην τονική, με την οποία ξεκινάει το έργο, με αρπέζ. Στη συνέχεια, κάνει ένα μικρό *ritenuto* στα πρώτα τρία δέκατα έκτα, ενώ τα υπόλοιπα ακολουθούν σε σταθερό ρυθμό. Καθώς προχωράει η εισαγωγή, οι οκτάβες στο αριστερό χέρι ακούγονται όλο και πιο piano, με την τρίτη οκτάβα να ακούγεται οριακά. Κάνει το *accelerando* και, όταν ξεκινάει το κατηφορικό πέρασμα πάνω στη συγχορδία της έβδομης ελαττωμένης, κάνει ένα *ritenuto*. Όταν φτάνει

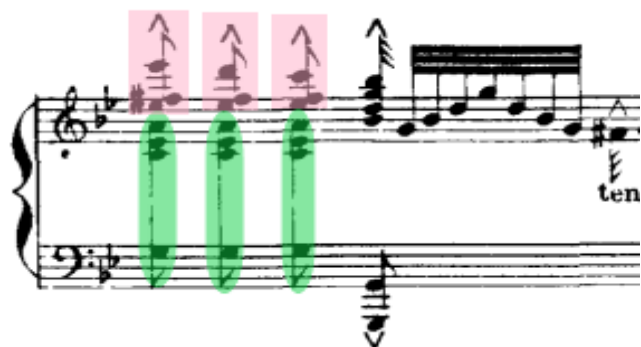
---

<sup>120</sup> Naxos, “Benno Moiseiwitsch.”

<sup>121</sup> Ο.π.

<sup>122</sup> Presto Music, “Great Pianists – Moiseiwitsch 5.”

στην πιο χαμηλή νότα του αρπίσματος, κάνει το σημειωμένο *sforzando* και την τονίζει ρυθμικά λίγο παραπάνω, πριν ξεκινήσει την ανοδική πορεία του αρπίσματος. Στις *fortissimo* συγχορδίες παίζει αρπάζ τη συγχορδία του αριστερού χεριού και ολόκληρη τη συγχορδία του δεξιού χεριού. Όλο αυτό γίνεται τόσο γρήγορα που στην αρχή δεν μπορεί κάποιος/α να καταλάβει τι κάνει, ενώ η τελική αίσθηση που δημιουργεί είναι όπως όταν ένα βιολί παίζει μια συγχορδία σπαστά.



Εικόνα 28. Τη συγχορδία του αριστερού χεριού (πράσινο) επιλέγει να την ερμηνεύσει αρπάζ, ενώ τη συγχορδία του δεξιού χεριού (ροζ) ολόκληρη.

Στα μετέπειτα αρπίσματα της τονικής δίνει περισσότερη έμφαση στις τονισμένες νότες, τις οποίες κρατάει παραπάνω, και μετά παίζει πολύ γρήγορα το άρπισμα, για να ισοροπήσει χρονικά όλο το πέρασμα. Στις συγχορδίες με το χρωματικό μπάσο ακολουθεί τη διαβάθμιση του τέμπο που προτείνει ο Saint-Saëns, ενώ σε αυτή την ηχογράφηση ακούμε κάποια ερμηνευτικά λάθη στις νότες πάνω σε αυτές τις συγχορδίες.

*Andante sostenuto* (ορχήστρα): τέταρτο 45 bpm

Η ορχήστρα μπαίνει δυναμικά και γίνεται ιδιαίτερα αντιληπτή λόγω και της διαφοράς στο τέμπο με αυτό που είχε πριν από λίγο το σόλο πιάνο. Από θέμα δυναμικών, επιτυγχάνεται η διαφορά ανάμεσα στο *fortissimo* που υπάρχει στην είσοδο της ορχήστρας και το *pianissimo* που θέλει ο συνθέτης λίγο πριν την είσοδο του Α θέματος.

## Έκθεση

Α θέμα: τέταρτο 40 bpm

Στην αρχή της Έκθεσης το τέμπο έχει πέσει ακόμη περισσότερο. Δε γίνεται κάποιο *ritenuto* στις νότες με τις μικρότερες αξίες και γενικά το τέμπο είναι σταθερό. Ωστόσο, στο μ. 18, μαζί με το *crescendo*, γίνεται κι ένα *accelerando*, κάτι που δεν υπάρχει σαν οδηγία στην παρτιτούρα. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα το μεταβατικό τμήμα να έχει ένα αρκετά ανεβασμένο τέμπο, χωρίς να υπάρχει κάποια οδηγία από

τον συνθέτη για κάτι τέτοιο (τέταρτο 55 bpm). Στη συνέχεια το τέμπο αυτό πάλι μειώνεται.



Εικόνα 29. Το μ. 18, όπου ξεκινάει ένα crescendo από δική του επιλογή, ώστε να φτάσει σε ένα πιο γρήγορο τέμπο στο μεταβατικό μέρος.

Από θέμα δυναμικών, στα μ. 19-22, ο Moiseiwitsch δεν κάνει τα crescendo και τα diminuendo, τα οποία έχει σημειώσει ο συνθέτης, και κρατάει σταθερά μια δυναμική forte, ενώ τονίζει τις δεύτερες οκτάβες στην ψηλή έκταση του πιάνο. Στα μ. 23-25 κάνει ένα μικρό ritenuito στην αρχή και στο τέλος του περάσματος με τις οκτάβες. Στο μ. 28 κάνει το ritenuito και στο τελευταίο τέταρτο του μέτρου στο δεύτερο δέκατο έκτο παίζει πρώτα το μπάσο και μετά τη μελωδία.



Εικόνα 30. Χρησιμοποιεί την ερμηνευτική πρακτική της εποχής παίζοντας πρώτα το μπάσο (πορτοκαλί) και μετά το δεξί χέρι.

Β θέμα: τέταρτο 40 bpm

Στα μ. 29-31 κάνει ένα σταδιακό crescendo, για να κάνει το diminuendo στο μ. 32. Κατά τη διάρκεια των μ. 31-32 και μ. 34-35 επιλέγει να παίζει συχνά τις συγχορδίες του αριστερού χεριού αρπέζ. Στο καταληκτικό τμήμα ξεκινάει με ένα αρκετά πιο γρήγορο τέμπο, το οποίο γίνεται αρκετά αργό μέχρι το μ. 40, όταν είναι πλέον μόνο η ορχήστρα.



Εικόνα 31. Τα μ. 31-32 και μ. 34-35, όπου επιλέγει τις σημειωμένες συγχορδίες να τις ερμηνεύσει αρπέζ. Στην πρώτη νότα του μ. 31 προσθέτει και συγχορδία που δεν υπάρχει στην παρτιτούρα.

## Ανάπτυξη

Α τμήμα (*un poco animato*): τέταρτο 50 bpm

Ο Moiseiwitsch έχει ανεβάσει το τέμπο σε αυτό το σημείο, όπως το ζητάει και η οδηγία στην παρτιτούρα. Παίζει ανάλαφρα το δεξιότεχνικό μέρος του δεξιού χεριού και σε δυναμική *piano*. Στο μ. 44, μαζί με το σημειωμένο *diminuendo*, κάνει κι ένα μικρό -μη σημειωμένο- *ritenuto* προς το τέλος του μέτρου, για να δείξει το τέλος της πρώτης φράσης. Στην επόμενη φράση κάνει *crescendo*, για να φτάσει με ένα πιο γρήγορο τέμπο στο Β τμήμα της Ανάπτυξης.

Β τμήμα (*sempre più animato*): τέταρτο 58 bpm

Παίζοντας με τρομερό δυναμισμό αυτό το μέρος κάνει τα *crescendo* που υπάρχουν στα μ. 50, 52, 54 και 56. Το τμήμα αυτό είναι γενικά σε δυναμική *forte*, αλλά υπάρχει διαφορά στη δυναμική σε αυτά τα *crescendo*, τα οποία στηρίζει και η ορχήστρα.

Στο Αναμεταβατικό τμήμα όλες οι οκτάβες παίζονται χωρίς καμία παύση ανάμεσα τους και χωρίς να κάνει τα *crescendo* που δίνουν αυτή την ένταση της κορύφωσης. Στο μ. 60 ακολουθεί το σημειωμένο *ritenuto* στον τελευταίο χρόνο του μέτρου.

## Επανεκθεση

Α' θέμα: τέταρτο 45 bpm

Ξεκινάει η Επανεκθεση και το θέμα είναι σε πιο γρήγορο τέμπο από αυτό που είχε στην Έκθεση. Συνεχίζεται αυτή η δυναμικότητα του μέρους μέχρι το μ. 64, όπου γίνεται ένα μη σημειωμένο *ritenuto* στο τέλος του μέτρου, για να μπει το θέμα σε ένα λίγο πιο αργό τέμπο (τέταρτο 42bpm) τη δεύτερη φορά που το παίρνει ο σολίστ διανθισμένο. Βέβαια αυτή η διαφορά στο τέμπο φαίνεται μεγαλύτερη τη στιγμή που μπαίνει ξανά η ορχήστρα στο μ. 68.

Cadenza: τέταρτο 48 bpm

Στην αρχή της cadenza ο Moiseiwitsch τονίζει έντονα το πρώτο τριακοστό δεύτερο, αλλά σταματά να το κάνει όταν μπαίνει η μελωδία. Δεν τονίζει ιδιαίτερα την αρπάζ οκτάβα στη ρε και κάνει κι ένα μικρό *diminuendo* στο μ. 71. Τα μ. 73 και 74 τα ερμηνεύει με ιλιγγιώδη ταχύτητα τονίζοντας τις πιο χαμηλές νότες, ενώ κάνει και το *ritenuto* στον τελευταίο χρόνο του μ. 74.

Στο δεύτερο μεταβατικό τμήμα βλέπουμε ότι πάλι ανεβάζει αρκετά το τέμπο (τέταρτο 57 bpm). Δεν κάνει ιδιαίτερα τις μεταβολές στη δυναμική που έχει σημειώσει ο συνθέτης στην παρτιτούρα σε κάθε μέτρο, αλλά τονίζει τις νότες που χρειάζεται για να κάνει ένα μεγάλο *crescendo* από το μ. 75 έως το μ. 78, μαζί με ένα *ritenuto* στις τελευταίες δύο οκτάβες του μ. 78, παρόλο που δεν είναι σημειωμένο στην παρτιτούρα. Αυτό το *ritenuto* κρατάει μέχρι και τις δύο πρώτες οκτάβες του μ. 79 και μετά επιστρέφει το τέμπο που είχε πριν το *ritenuto*. Καθ' όλη τη διάρκεια της επέκτασης της cadenza παρατηρούμε ότι ακολουθεί τις οδηγίες που έχει δώσει σε κάθε μέτρο ο συνθέτης.

Γ θέμα: τέταρτο 43 bpm

Σε αυτό το θέμα δεν μπορούμε να πούμε ότι κρατάει σταθερό τέμπο, γιατί στην αρχή του κάθε μέτρου που υπάρχουν τα όγδοα στο αριστερό χέρι κάνει μια μικρή επιτάχυνση, ενώ στα δέκατα έκτα μια επιβράδυνση, σαν να τα τραγουδάει μία σοπράνο. Αυτή η ερμηνευτική χειρονομία υποστηρίζεται από την οδηγία *molto espressivo* που δίνει ο συνθέτης στο μ. 89. Στο μ. 92 στον τελευταίο χρόνο, μαζί με το δεξί χέρι, προσθέτει και μια αρπάζ συγχορδία που δεν υπάρχει γραμμένη, ενώ στον δεύτερο χρόνο του μ. 93 παίζει αρπάζ τη συγχορδία του αριστερού χεριού και στον τρίτο χρόνο του μέτρου παίζει πρώτα το μπάσο και μετά τη μελωδία του δεξιού χεριού.



Εικόνα 32. Στο μ. 92 ακούμε ότι προσθέτει μια συγχορδία στον τέταρτο χρόνο του μέτρου (πορτοκαλί), ενώ στο μ. 93 παρατηρούμε την ερμηνευτική πρακτική της εποχής.

Στην επανάληψη του θέματος στα μ. 94-98, όπου μπαίνει και η ορχήστρα, παρατηρείται μια μεταβολή του τέμπο (τέταρτο 53 bpm) και μια πιο σταθερή ερμηνεία του Moiseiwitsch, με εξαίρεση το ότι κρατάει λίγο παραπάνω το πρώτο δέκατο έκτο και λιγότερο το δεύτερο. Στο μ. 98 κάνει ακριβώς τις ίδιες ερμηνευτικές χειρονομίες που έκανε και στο μ. 93.

## Coda

Εισαγωγή: τέταρτο 52 bpm

Μπαίνοντας στο θέμα της εισαγωγής έχουμε αυτή την αίσθηση του *pianissimo e tranquillo* που ζητάει και ο συνθέτης. Στο μ. 104 κάνει ένα *accelerando* και φτάνει στο μ. 107 με τα αρπίσματα στην τονική, τα οποία ερμηνεύει με τον ίδιο τρόπο, όπως και στην εισαγωγή, αλλά σε δυναμική *riano*. Στο μ. 110, μαζί με το *crescendo* που ζητάει ο συνθέτης, κάνει κι ένα *accelerando*. Στο μ. 112 ερμηνεύει τις οκτάβες λίγο πιο γρήγορα. Στην *codetta*, στα μ. 116 και 117, αφήνει τις τελευταίες συγχορδίες να ακουστούν και λίγο αφότου έχει σταματήσει να παίζει η ορχήστρα.

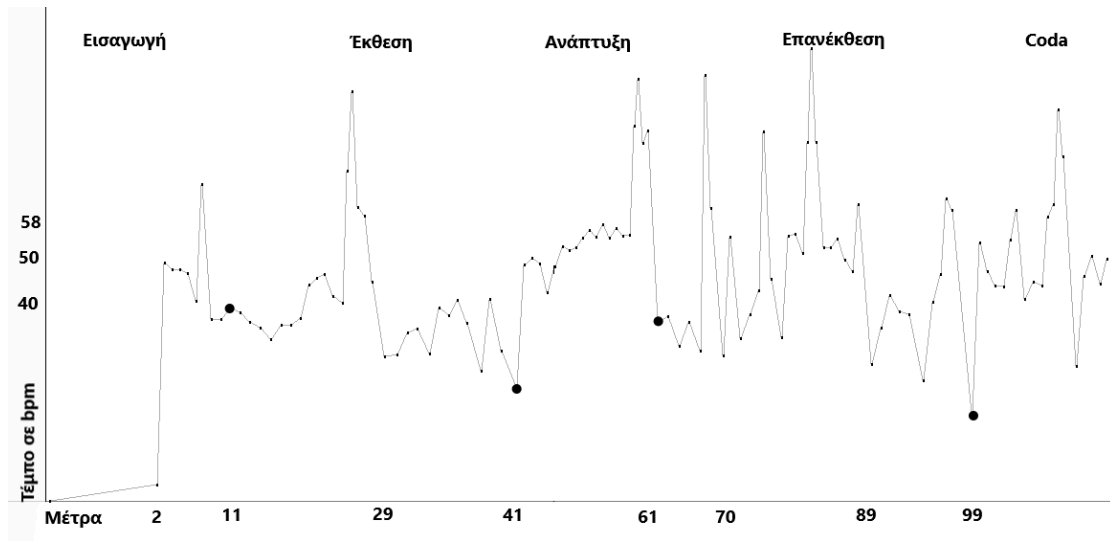


Εικόνα 33. Το μ. 110, όπου επιλέγει μαζί με το *crescendo* που σημειώνει ο συνθέτης να κάνει και *accelerando*, για να φτάσει πιο επεισοδιακά στο φινάλε του πρώτου μέρους.

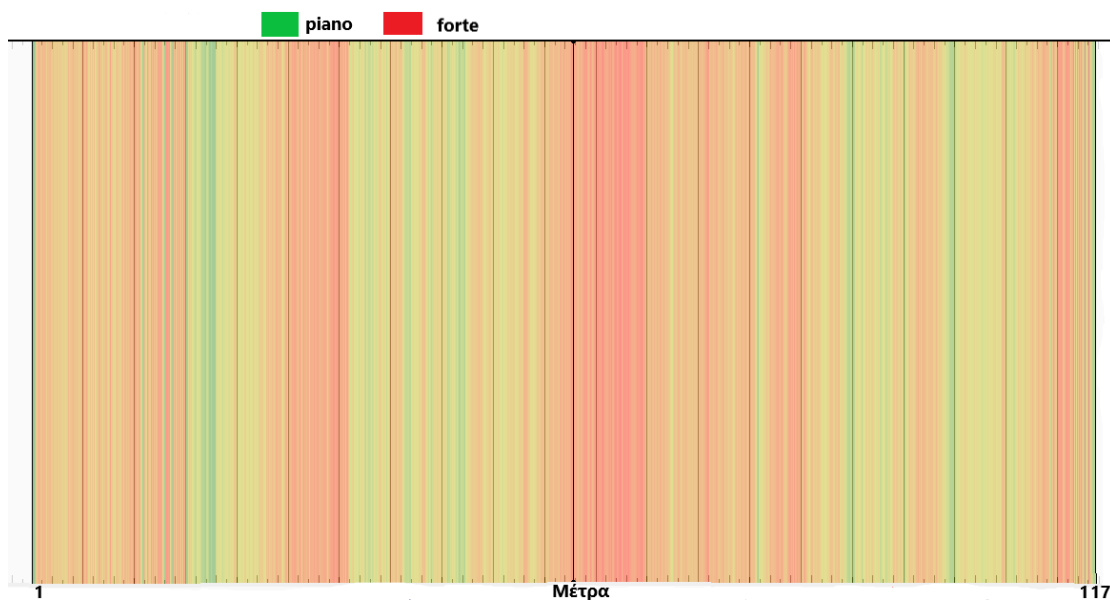
**Πίνακας με όλα τα σημαντικά tempo του Benno Moiseiwitsch κατά τη διάρκεια του πρώτου μέρους του κοντσέρτου.**

Δομικό μέρος	Θέμα	Tempo σε bpm
Εισαγωγή	Andante sostenuto (solo)	54
	Andante sostenuto (ορχ.)	45
Έκθεση	A θέμα	40
	B θέμα	40
Ανάπτυξη	Un poco animato	50
	Sempre più animato	58
Επανάκθεση	A' θέμα	45
	Cadenza	48
	Γ θέμα	43
Coda	(=Εισαγωγή)	52

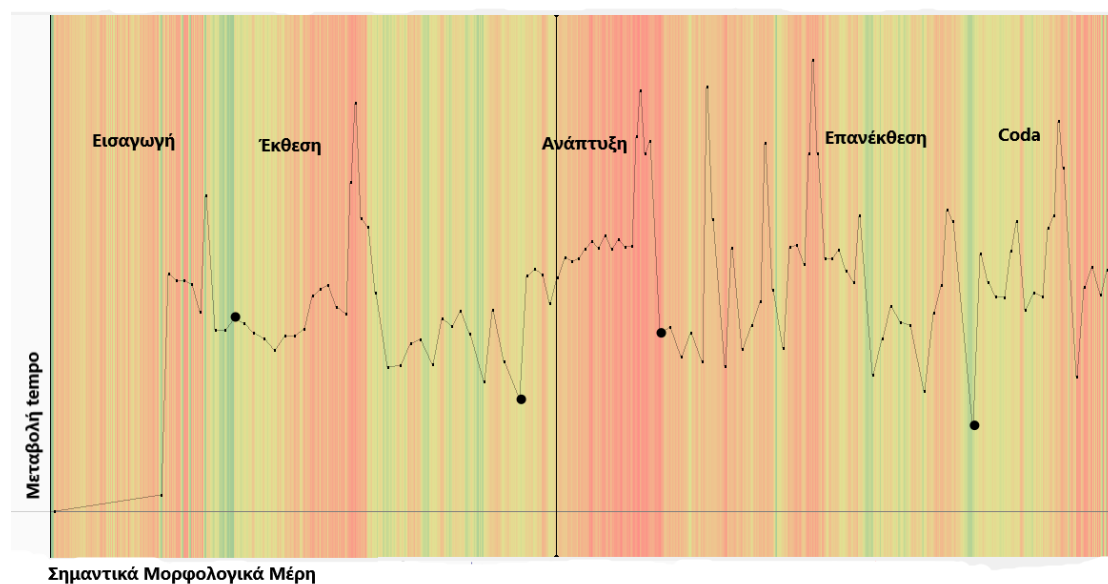
**Γράφημα 4. Το εύρος των μεταβολών τέμπο κατά τη διάρκεια της ερμηνείας του Benno Moiseiwitsch.**



**Γράφημα 5. Το εύρος των δυναμικών κατά τη διάρκεια της ερμηνείας του Benno Moiseiwitsch.**



**Γράφημα 6. Συσχέτιση των μεταβολών του τέμπο και των δυναμικών κατά τη διάρκεια της ερμηνείας του Benno Moiseiwitsch.**



### Παρατηρήσεις από τα γραφήματα

Στην ερμηνεία του Moiseiwitsch βλέπουμε πιο ξαφνικές αλλαγές του τέμπο. Αυτό το βλέπουμε από την Εισαγωγή που ανεβάζει ξαφνικά το τέμπο, όταν μπαίνει ξανά το σόλο πιάνο, ενώ μετά υπάρχει μια γρήγορη επιβράδυνση, όταν είναι η ορχήστρα μόνη της. Στην Έκθεση, ενώ υπάρχει ένα ομαλό crescendo, γίνεται μια απότομη αύξηση του τέμπο στα μ. 23-25. Η εξισορρόπηση έρχεται στο Β θέμα. Η Ανάπτυξη, ενώ ξεκινάει απότομα με ένα πιο γρήγορο τέμπο, το crescendo που γίνεται καθ' όλη τη διάρκεια της είναι πολύ ομαλό, ώσπου έρχεται το αναμεταβατικό μέρος και γίνεται πάλι μια απότομη μεταβολή. Στην Επανέκθεση παρατηρούμε μια αστάθεια με συνεχή accelerando και ritenuto. Γενικά, όπου υπάρχουν αρπίσματα, ο Moiseiwitsch τα ερμηνεύει με μεγάλη ταχύτητα. Η αστάθεια στο τέμπο συνεχίζεται και στην coda, όπου κάνει την πιο μεγάλη του επιβράδυνση πριν μπει σε αυτήν. Όπως και στην ερμηνεία του de Greef, έτσι και στην ερμηνεία του Moiseiwitsch έχουμε μια επιτάχυνση και μια επιβράδυνση του τέμπο πριν την codetta, αλλά εδώ γίνεται με μεγαλύτερη έμφαση στο accelerando πριν από αυτήν.

Από θέμα δυναμικών, κυμαίνεται την περισσότερη ώρα σε δυναμική forte για μεγάλα διαστήματα συνεχόμενα και με μεγάλη ένταση. Οι στιγμές που επιλέγει να παίξει σε δυναμική piano είναι: όταν μπαίνει η ορχήστρα στην Εισαγωγή, όπως επίσης και η αρχή και το τέλος της Έκθεσης, μετά το μεταβατικό τμήμα που κρατάει και την περισσότερη ώρα. Η δυναμική piano επανέρχεται στο Γ θέμα, και ειδικότερα στην Επανέκθεση και στην αρχή της coda.

Όσον αφορά τον συνδυασμό αυτών των δύο παραμέτρων, παρατηρούμε στο αντίστοιχο διάγραμμα ότι κάθε φορά που γίνεται accelerando έχουμε και μια αύξηση στη δυναμική και το αντίθετο. Οι μόνες εξαιρέσεις είναι στην αρχή της Επανέκθεσης, όπου γίνονται συνεχείς εναλλαγές στο τέμπο αλλά σε σταθερή

δυναμική forte, και στην αρχή της coda, όπου η δυναμική παραμένει σταθερή σε *piano*, παρά το γεγονός ότι παρατηρούνται κάποια *accelerando*.

### 3. Arthur Rubinstein και New York Philharmonic, διεύθυνση: Δημήτρης Μητρόπουλος (χρονιά ηχογράφησης: 1953)

#### Arthur Rubinstein (1887 – 1982)

Ήταν Αμερικανός πιανίστας που γεννήθηκε στην Πολωνία. Η πρώτη του εμφάνιση στο κοινό έγινε στο Lodz, όταν ήταν επτά χρονών. Το 1897 πήγε στο Βερολίνο, ώστε να συνεχίσει τη μουσική του εκπαίδευση με το Heinrich Barth (1847-1922) στο πιάνο και τους Max Bruch (1838-1920) και Robert Kahn (1865-1951) στα θεωρητικά.<sup>123</sup> Τον Δεκέμβριο του 1900 έκανε το ντεμπούτο του στο Βερολίνο και το πρόγραμμα του αποτελούνταν από το κοντσέρτο του Mozart K 488, σόλο κομμάτια του Schumann, του Chopin και το 2<sup>ο</sup> κοντσέρτο για πιάνο του Saint-Saëns. Το τελευταίο ήταν ένα από τα έργα που διάλεγε, για να δείχνει τη δεξιοτεχνία του.<sup>124</sup>

Ο Rubinstein έχει κάνει αρκετές ηχογραφήσεις του συγκεκριμένου κοντσέρτου, αλλά για την ανάλυση επιλέχθηκε η ερμηνεία του 1953 με τον Δημήτρη Μητρόπουλο στο Carnegie Hall.<sup>125</sup> Η συγκεκριμένη θεωρείται μία από τις καλύτερες ζωντανές ηχογραφήσεις του συγκεκριμένου κοντσέρτου, ενώ, αν και ο Rubinstein είναι εξήντα έξι χρονών, παίζει με απίστευτη ενέργεια. Αυτά είναι τα χαρακτηριστικά που θέλουμε να δούμε και να αναλύσουμε σε αυτή την ερμηνεία: την ένωση της εμπειρίας και της ζωντάνιας.<sup>126</sup>

#### Διάρκεια – 10:55

#### Εισαγωγή

*Andante sostenuto* (σόλο): τέταρτο 52 bpm

Ο Rubinstein ξεκινάει την Εισαγωγή με ένα τέμπο γύρω στα 52 bpm. Αυτό το τέμπο δεν το κρατάει σταθερό, ενώ κάνει ένα *ritenuto* από δική του επιλογή μέχρι να υπάρξει η ένδειξη του *accelerando* στην παρτιτούρα. Κάτι άλλο που παρατηρούμε είναι ότι τονίζει παραπάνω τα τέταρτα και συγχρόνως κρατάει και παραπάνω χρονικά το δέκατο έκτο που έχει τη σύζευξη διάρκειας σε κάποια από αυτά. Αυτό το παρατηρούμε μετά τη δεύτερη οκτάβα που υπάρχει στο αριστερό χέρι.

<sup>123</sup> Loppert, “Rubinstein, Artur [Arthur].”

<sup>124</sup> Ο.π.

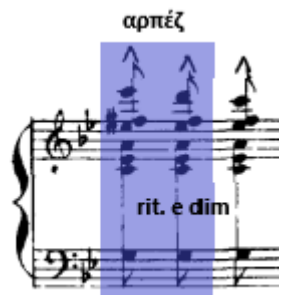
<sup>125</sup> Presto Music, “Artur Rubinstein and Dimitri Mitropoulos live.”

<sup>126</sup> Gramophone, “Saints-Saëns Piano Concerto No 2 – which recording is best?”



Εικόνα 34. Το σημείο, όπου ο Rubinstein επιλέγει να κάνει το ritenuto, και οι νότες που τονίζει (μπλε).

Στη συνέχεια κάνει το *accelerando*, δίνει έμφαση στη χαμηλότερη νότα από το άρπισμα της ντιμινουίτας και, μόλις φτάσει στις *fortissimo* συγχορδίες, παίζει τις δύο πρώτες με αρπέζ, την τελευταία με όλες τις νότες μαζί και συγχρόνως κάνει και *ritenuto* και *diminuendo*. Όλες αυτές οι ερμηνευτικές χειρονομίες είναι προσωπικές επιλογές του Rubinstein και δεν υπάρχουν σε καμία από τις δύο εκδόσεις του έργου.



Εικόνα 35. Όλες οι ερμηνευτικές χειρονομίες που επιλέγει να κάνει σε αυτές τις τρεις *fortissimo* συγχορδίες της Εισαγωγής.

Στη συνέχεια είμαστε στο μέρος, όπου το δεξί χέρι παίζει το άρπισμα στη σολ και το αριστερό τονίζει τις νότες, κρατώντας τες και με μεγαλύτερη διάρκεια και δίνοντας έμφαση στην παραγόμενη από αυτές μελωδία. Για να ισοσταθμίσει αυτή την αύξηση στις ρυθμικές αξίες, παίζει πιο γρήγορα τα αρπίσματα στο δεξί χέρι. Τις τελευταίες συγχορδίες, πριν μπει η ορχήστρα, τις ερμηνεύει με δυναμική *forte* και κάνει και το *accelerando*. Ωστόσο, επειδή δεν έκανε κάποια ακραία αλλαγή στο τέμπο, δεν κάνει μετά το *ritenuto* (στην έκδοση της Durand and Cie δεν έχουμε μάλιστα την οδηγία του *ritenuto* στην παρτιτούρα).

*Andante sostenuto* (ορχήστρα): τέταρτο 57 bpm

Έχουμε τη δυναμική είσοδο της ορχήστρας με ένα πιο γρήγορο τέμπο από ό,τι στην Εισαγωγή. Βέβαια αυτό το τέμπο δεν είναι σταθερό, μιας και μέχρι το μ. 10 έχουμε ένα σταδιακό *ritenuto* και φτάνουμε πάλι περίπου στα 42 bpm.

## Έκθεση

A θέμα τέταρτο: 50 bpm

Έχοντας μπει στην Έκθεση καταλαβαίνουμε αμέσως ότι το τέμπο έχει ανέβει σε σχέση με αυτό που είχε η ορχήστρα. Ο Rubinstein ερμηνεύει το A θέμα σύμφωνα με τις οδηγίες και τις δυναμικές του συνθέτη. Η μόνη δική του ερμηνευτική χειρονομία είναι να κάνει ένα μικρό *ritenuto*, όταν υπάρχουν τρίχη ή δέκατα έκτα. Τη δεύτερη φορά που μπαίνει το θέμα διανθισμένο δεν κάνει αυτό το *ritenuto* στις μικρές αξίες.

Φτάνει στο μεταβατικό τμήμα έχοντας ανεβάσει λίγο το τέμπο (τέταρτο 56 bpm) και τα μ. 19-22 τα ερμηνεύει σύμφωνα με τις οδηγίες του συνθέτη. Όταν φτάνει στα μ. 23-24, δεν τονίζει ιδιαίτερα τα πρώτα δέκατα έκτα, αλλά στον πρώτο και τον τρίτο χρόνο κρατάει παραπάνω το πρώτο δέκατο έκτο. Στο μ. 28 κάνει το *ritenuto* στον τελευταίο χρόνο.



Εικόνα 36. Ο τρόπος που επιλέγει να ερμηνεύσει ο Rubinstein τα μ. 23-24.

B θέμα τέταρτο: 37 bpm

Στο B θέμα ρίχνει ακόμα περισσότερο το τέμπο, για να δώσει την αίσθηση του *dolce cantabile*. Γενικότερα κρατάει τη δυναμική *piano* και κάνει και το *diminuendo* στο μ. 32. Στα μ. 33-34, ενώ στις δύο προηγούμενες ερμηνείες ακούγαμε να κάνουν κάποια ερμηνευτική χειρονομία της εποχής (συγχορδία στο αριστερό χέρι αρπάζ κ.α.), ο Rubinstein δεν κάνει κάτι ανάλογο κι ερμηνεύει τις συγχορδίες, όπως είναι γραμμένες. Επίσης, στο μ. 37 ακούμε ότι δεν κάνει το σημειωμένο αρπάζ στη συγχορδία στον τρίτο χρόνο του μέτρου.



Εικόνα 37. Δεν κάνει το αρπάζ στον τρίτο χρόνο του μ. 37.

## Ανάπτυξη

Α τμήμα (*un poco animato*): τέταρτο 65 bpm

Ο Rubinstein ξεκινάει την Ανάπτυξη με ένα αρκετά γρήγορο τέμπο, το οποίο κρατάει σταθερό για τα μ. 41-44 έχοντας μια δυναμική *mezzo forte*. Στο μ. 44 κάνει ένα μικρό *ritenuto* στον τελευταίο χρόνο, ώστε μετά να μπει στην επόμενη φράση και να ξεκινήσει να κάνει *crescendo* και *accelerando* για τα μ. 45-48.

Β θέμα (*sempre più animato*): τέταρτο 70 bpm

Στο τμήμα αυτό έχει ανεβάσει ακόμη περισσότερο το τέμπο. Είναι ο ερμηνευτής που παίζει πιο γρήγορα το συγκεκριμένο σημείο και το ερμηνεύει χωρίς να χάσει ούτε νότα. Παίζει σε δυναμική *forte* και η ορχήστρα βοηθάει, για να γίνει το *crescendo* που ζητάει ο συνθέτης στα μ. 50, 53, 54 και 56. Στο Αναμεταβατικό τμήμα κάνει το *ritenuto* που ζητάει ο συνθέτης στα τελευταία τέσσερα δέκατα έκτα του μ. 60.

## Επανάκθεση

Α θέμα: τέταρτο 46 bpm

Έχουμε φτάσει στην κορύφωση του πρώτου μέρους και βλέπουμε ότι έχει πέσει αρκετά το τέμπο. Ωστόσο, το Α θέμα, που το έχουν πάρει τα έγχορδα, κυλάει ομαλά κι έχει την *espressivo* πινελιά που θέλει ο συνθέτης. Στο μ. 65, όπου το θέμα το παίρνει, διανθισμένο πια, το σόλο πιάνο, ο Rubinstein ρίχνει λίγο ακόμα το τέμπο (τέταρτο 36 bpm), αλλά από το μ. 67 ξεκινάει να κάνει ένα *accelerando*, για να φτάσει με νέο τέμπο στην *cadenza*.



Εικόνα 38. Το μ. 65.

*Cadenza*: τέταρτο 42 bpm

Μπορεί να γράφουμε αυτό το τέμπο ως σημείο αναφοράς, διότι με αυτό ο Rubinstein ξεκινάει την *cadenza*. Ωστόσο, σε κάθε μέτρο έχει διαφορετικό τέμπο. Στο μ. 71 κάνει *ritenuto* και *decrecendo*, ενώ στο μ. 72 κάνει *accelerando* και *crescendo*. Αυτές οι ερμηνευτικές επιλογές του Rubinstein δε χρειάζεται να μας κάνουν εντύπωση, διότι υπάρχει η οδηγία *a piacere*, όταν ξεκινάει το μέρος της *cadenza*.



Εικόνα 39. Το μ. 71 και το μ. 72 είναι ακριβώς το ίδιο, αλλά αλλάζει τον τρόπο ερμηνείας τους.

Στο μεταβατικό τμήμα παρατηρούμε ότι ο Rubinstein κάνει πολύ έντονο *ritenuto* και *decrescendo* στα μ. 75 και 77, ενώ κάνει *accelerando* και *crescendo* στα μ. 76 και 78. Στα μ. 79-81 τονίζει και κρατάει λίγο παραπάνω χρονικά το πρώτο από κάθε τέσσερα δέκατα έκτα. Στο μ. 80 ακούμε πολύ οριακά το αριστερό χέρι. Στο μ. 80 κάνει κι ένα αρκετά αισθητό *ritenuto*. Από τα μ. 82-88 ακολουθεί τις οδηγίες που έχει δώσει ο συνθέτης στην παρτιτούρα.



Εικόνα 40. Τα μ. 75-76 και οι ερμηνευτικές επιλογές του Rubinstein.



Εικόνα 41. Τα μ. 77-78 και οι ερμηνευτικές επιλογές του Rubinstein.

Γ θέμα: τέταρτο 42 bpm

Θέλοντας να δώσει την αίσθηση του *espressivo* σε αυτό το τελευταίο θέμα, ο Rubinstein επιλέγει ένα αργό τέμπο. Στα μ. 89 και 90 καθυστερεί αρκετά να παίξει το δέκατο έκτο στον τελευταίο χρόνο αυτών των μέτρων, ενώ από το μ. 91 μέχρι το μ. 93 κάνει ένα σταδιακό *ritenuto*. Αυτό που προκαλεί εντύπωση σε αυτή την ερμηνεία, σε σχέση με τις προηγούμενες δύο που μελετήσαμε, είναι ότι δε γίνεται καμία ερμηνευτική χειρονομία της εποχής στο μ. 93. Όταν μπαίνει για δεύτερη

φορά το θέμα με την ορχήστρα, ο Rubinstein το ερμηνεύει πιο «στρωτά», κρατώντας σταθερά τις αξίες, ενώ κάνει μόνο ένα οριακά αισθητό *ritenuto* στο μ. 98.

## Coda

Εισαγωγή: τέταρτο 46 bpm

Ξεκινάει το θέμα της Εισαγωγής σε πιο αργό τέμπο από ό,τι είχε επιλέξει στην αρχή. Κρατάει σταθερά μια δυναμική *piano* κι ερμηνεύει τις νότες αρκετά *non legato*. Συνεχίζει μέχρι το μ. 106 χωρίς καμία μεταβολή στη δυναμική. Τα μ. 107-111 τα ερμηνεύει με τον ίδιο τρόπο, όπως και στην Εισαγωγή. Η μόνη πρωτοβουλία που παίρνει σε αυτά τα μέτρα είναι, όταν από τον δεύτερο χρόνο του μ. 108 ξεκινάει να κάνει ένα *accelerando* μαζί με *crescendo*. Από το μ. 113 μέχρι το μ. 117 έχουμε ένα εκκωφαντικό *fortissimo* για το φινάλε.

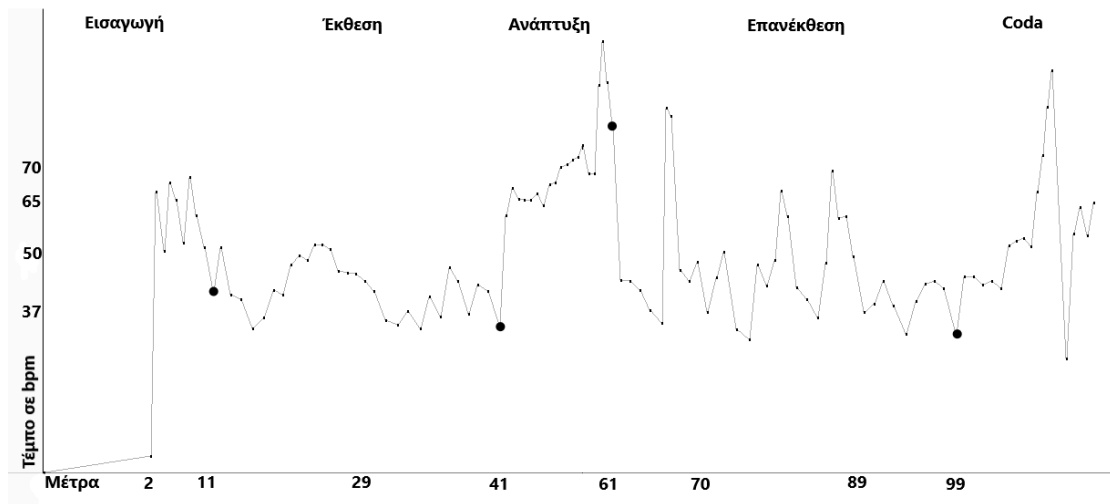


Εικόνα 42. Οι ερμηνευτικές επιλογές του Rubinstein στο μ. 108.

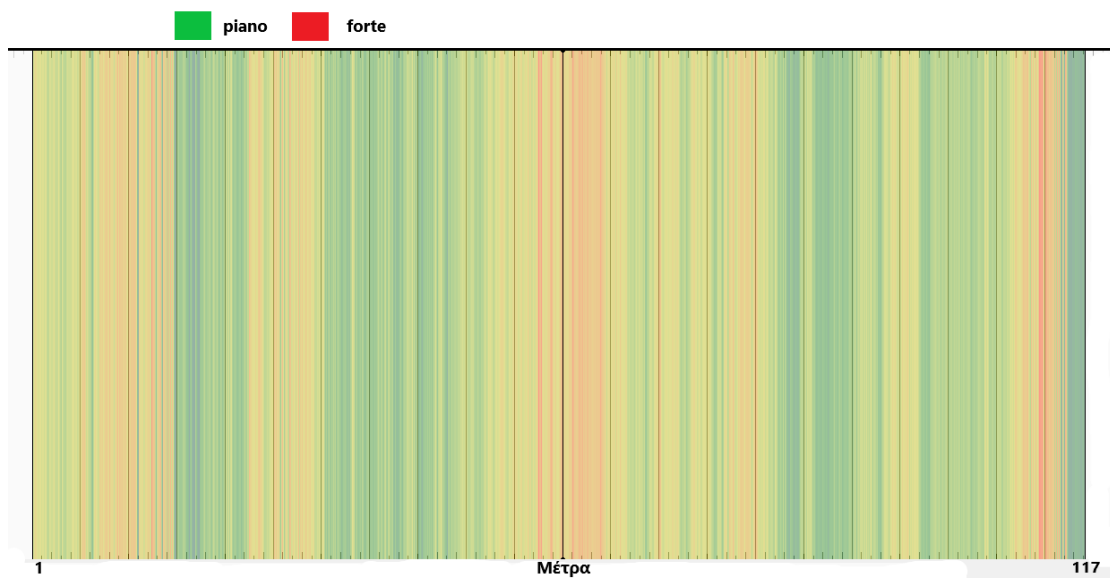
**Πίνακας με όλα τα σημαντικά tempo του Arthur Rubinstein κατά τη διάρκεια του πρώτου μέρους του κοντσέρτου.**

Δομικό μέρος	Θέμα	Tempo σε bpm
Εισαγωγή	Andante sostenuto (solo)	52
	Andante sostenuto (ορχ.)	57
Έκθεση	A θέμα	50
	B θέμα	37
Ανάπτυξη	Un poco animato	65
	Sempre più animato	70
Επανάκθεση	A' θέμα	46
	Cadenza	42
	Γ θέμα	42
Coda	(=Εισαγωγή)	46

**Γράφημα 7. Το εύρος των μεταβολών του τέμπο κατά τη διάρκεια της ερμηνείας του Arthur Rubinstein.**



**Γράφημα 8. Το εύρος των δυναμικών κατά τη διάρκεια της ερμηνείας του Arthur Rubinstein.**



## Γράφημα 9. Συσχέτιση των μεταβολών του τέμπο και των δυναμικών κατά τη διάρκεια της ερμηνείας του Arthur Rubinstein.



### Παρατηρήσεις από τα γραφήματα

Από άποψη τέμπο, βλέπουμε ότι ο Rubinstein παίρνει το Α θέμα πιο γρήγορα σε σχέση με τους προηγούμενους ερμηνευτές μας. Στην Έκθεση γενικά βλέπουμε να κάνει πολύ ομαλές μεταβάσεις στο τέμπο. Στην Ανάπτυξη ανεβάζει απότομα το τέμπο, ενώ έχει επιλέξει το πιο γρήγορο τέμπο σε αυτό το μέρος σε σχέση με τους προηγούμενους δύο ερμηνευτές. Στην Επανάκθεση κάνει γρήγορες εναλλαγές του τέμπο και κατά βάση θέλει να πάει πιο γρήγορα. Στην coda ξεκινάει με ένα αργό τέμπο που το ανεβάζει σιγά σιγά και βρίσκει την κορύφωσή του στο μ. 112, ένα μέτρο πριν το φινάλε του μέρους.

Όσον αφορά τις δυναμικές, υπάρχουν εναλλαγές ανάμεσα σε *piano* και *forte*, αλλά κατά κύριο λόγο επικρατεί η *piano* περιοχή. Ο Rubinstein δε χρησιμοποιεί *forte* για μεγάλο χρονικό διάστημα. Το κάνει μόνο στο Β τμήμα της Ανάπτυξης και στο Αναμεταβατικό τμήμα, καθώς και στην κορύφωση του μέρους. Ένα άλλο σημείο που βρίσκεται για πολλή ώρα στη δυναμική *forte* είναι η coda.

Αν δούμε το συνδυαστικό διάγραμμα μεταξύ τέμπο και δυναμικών, θα παρατηρήσουμε ότι συνήθως, όταν κάνει αύξηση του τέμπο, κάνει αύξηση και στη δυναμική και το αντίθετο. Εξαιρέση θα μπορούσε να θεωρηθεί η coda στο μ. 112, όπου, ενώ γίνεται ένα *ritenuto*, επικρατεί η δυναμική *forte*. Αυτό βέβαια γίνεται, γιατί οδηγούμαστε στο φινάλε.

#### 4. Jeanne – Marie Darré και Orchestre national de la Radiodiffusion française, διεύθυνση: Louis Fourestier (χρονιά ηχογράφησης: 1955)

##### Jeanne - Marie Darré (1905 – 1999)

Γαλλίδα πιανίστρια, η οποία ξεκίνησε μαθήματα πιάνου σε ηλικία πέντε ετών με τη μητέρα της. Στη συνέχεια, φοίτησε στο Ωδείο του Παρισιού, όπου καθηγητές της ήταν ο Isidor Philipp (1863-1958) και η Marguerite Long (1874-1966). Το 1919 κέρδισε ένα Premier Prix, ενώ έκανε το ντεμπούτο της την επόμενη χρονιά στην αίθουσα Salle Erard στο Παρίσι. Είχε συνεργαστεί με αρκετούς συνθέτες της εποχής (Ravel, Faure, Saint-Saëns), οι οποίοι της έδιναν οδηγίες για το πώς να ερμηνεύσει τα έργα τους.<sup>127</sup>

Η γνωστή και ως “Madame Saint-Saëns”,<sup>128</sup> έκανε την ηχογράφηση που επιλέχθηκε προς ανάλυση το 1955,<sup>129</sup> υπό τη διεύθυνση του Louis Fourestier, όταν ήταν πενήντα ετών. Και σε αυτή την περίπτωση θα παρακολουθήσουμε τις επιλογές μιας ώριμης πιανίστριας, η οποία έχει ερμηνεύσει πολλές φορές το συγκεκριμένο κοντσέρτο.

##### Διάρκεια – 10:38

##### Εισαγωγή

*Andante sostenuto* (σόλο): τέταρτο 60 bpm

Η Darré ξεκινάει την Εισαγωγή του κοντσέρτου παίζοντας πολύ σταθερά, καθαρά και non legato τα δέκατα έκτα. Όταν παίζει τις οκτάβες στο σολ στο αριστερό χέρι, κάνει ένα μικρό *ritenuto*. *Accelerando* κάνει μόνο στο σημείο που το ζητάει ο συνθέτης στην παρτιτούρα. Στη συνέχεια, κάνει *ritenuto* λίγο πριν φτάσει στην κατιούσα κίνηση του σπαστού αρπίσματος της ντιμινουίτας, ενώ στην κατιούσα κίνηση κάνει πάλι *accelerando*.



Εικόνα 43. Το σημείο που επιλέγει η Darré να κάνει το *ritenuto* και μετά το *accelerando*.

Τις forte συγχορδίες τις παίζει χωρίς αρπέζ, κάνοντας ένα μικρό *ritenuto*. Τα αρπίσματα τα ερμηνεύει και αυτά σταθερά. Τις τονισμένες νότες τις τονίζει, ώστε να ξεχωρίσουν από το άρπισμα, αλλά όχι πάρα πολύ. Αυτό που κάνει εντύπωση σε αυτό το σημείο είναι ότι την ψηλή οκτάβα στο ρε την ερμηνεύει με αρπέζ, ενώ

<sup>127</sup> Naxos, “Jeanne-Marie Darré.”

<sup>128</sup> Morrison, “Jeanne-Marie Darré obituary.”

<sup>129</sup> Presto Music, “Saint-Saëns: Piano Concertos & Septet.”

τονίζει πολύ παραπάνω το ψηλότερο ρε, το οποίο αργεί αρκετά να το παίξει, έτσι ώστε κάποιες φορές να ακούγεται σχεδόν ταυτόχρονα με την αρχή του αρπίσματος που ακολουθεί.



Εικόνα 44. Η οκτάβα στο ρε που παίζει αρπέζ τονίζοντας την ψηλότερη νότα.

Στο τελευταίο άρπισμα, το οποίο φτάνει σε πολύ ψηλή περιοχή, κάνει ένα αρκετά μεγάλο *ritenuto*. Συνεχίζει το *ritenuto* και στις πρώτες τέσσερις νότες της κατιούσας κίνησης και μετά κάνει πάλι *accelerando*. Στις *forte* συγχορδίες ακολουθεί τις οδηγίες του συνθέτη και δίνει αρκετή έμφαση στις τελευταίες τρεις συγχορδίες που κάνει το *ritenuto*. Τα δύο μέτρα του σόλο πιάνου πριν μπει η ορχήστρα, ενώ ο συνθέτης τα θέλει ακόμα πιο πολύ *forte*, η Darré τα μετριάζει σε δυναμική σε σχέση με τις προηγούμενες συγχορδίες, προκαλώντας μία αντίθεση με αυτό που ακολουθεί.



Εικόνα 45. Το άρπισμα στην τονική, όπου στην ψηλή περιοχή κάνει *ritenuto*, ενώ, όσο κατεβαίνει, ξεκινάει να κάνει *accelerando*.

*Andante sostenuto* (ορχήστρα): τέταρτο 47 bpm

Το τέμπο, με το οποίο ξεκινάει το σόλο η ορχήστρα, είναι αρκετά πιο αργό από το τέμπο του σόλο πιάνο. Η ορχήστρα ακούγεται ξεκούρδιστη. Η Darré βάζει πεντάλ στις αρπέζ συγχορδίες που παίζει, αλλά το αφήνει σχεδόν αμέσως.

## Έκθεση

Α θέμα: τέταρτο 45 bpm

Από τον πρώτο χρόνο του μ. 12 εντοπίζουμε την ερμηνευτική χειρονομία της εποχής, να παίζεται δηλαδή πρώτα το μπάσο και μετά η μελωδία του δεξιού χεριού. Ταυτόχρονα η Darré παίζει ρυθμικά σταθερά και δεν κάνει κανένα *ritenuto* στα

διακοσμητικά δέκατα έκτα, όπως έκαναν οι προηγούμενοι ερμηνευτές. Την ίδια ερμηνευτική χειρονομία την κάνει και στα μ. 13 και 14.



Εικόνα 46. Τα σημεία, όπου στα μ. 12 και 13 επιλέγει να κάνει την ερμηνευτική πρακτική της εποχής.

Στο μ. 14 μάλιστα κάνει ένα *ritenuto* στα τρίχα δέκατων έκτων που υπάρχουν στον τελευταίο χρόνο του μέτρου, αφού μετά ξεκινάει η επόμενη φράση. Τη δεύτερη φράση, η οποία είναι το ίδιο θέμα διανθισμένο, την ερμηνεύει με τον ίδιο τρόπο. Κάνει μόνο ένα *ritenuto* της στο τέλος του δεύτερου χρόνου του μ. 17. Επίσης, δεν κάνει καμία ιδιαίτερη αλλαγή στο τέμπο, αλλά το ανεβάζει μόνο δύο μονάδες (47 bpm).

Στο μεταβατικό τμήμα η Darré ανεβάζει το τέμπο πάλι δύο μονάδες (49 bpm). Η σταδιακή αυτή αύξηση του τέμπο δε γίνεται έντονα αντιληπτή. Στα μ. 19 και 20 δεν κάνει τα *crescendo* και τα *diminuendo* που έχει ζητήσει ο συνθέτης, αλλά κάνει ένα *diminuendo* σε όλο το μ. 19 κι ένα *crescendo* σε όλο το μ. 20. Στα μ. 21 και 22, αντί για *crescendo*, κάνει *diminuendo*. Στα μ. 23-25 τονίζει στον πρώτο και τρίτο χρόνο τα πρώτα από κάθε τέσσερα δέκατα έκτα και την πρώτη φορά ερμηνεύει το δέκατο έκτο ως παρεστιγμένο. Κάνει *diminuendo* στο μ. 25, ένα μέτρο πριν το ζητήσει ο συνθέτης, και στο μ. 28 κάνει ένα αρκετά ευδιάκριτο *ritenuto* από τον δεύτερο χρόνο του μέτρου.



Εικόνα 47. Ο τρόπος που ερμηνεύει τα μ. 23-24.

B θέμα: τέταρτο 45 bpm

Ξεκινάει την πρώτη συγχορδία του B θέματος χωρίς να παίζει αρπάζ. Στον πρώτο και τον τρίτο χρόνο των μ. 33 και 34 παίζει της συγχορδίες του αριστερού χεριού αρπάζ.



Εικόνα 48. Οι συγχορδίες που επιλέγει να παίζει αρπέζ στα μ. 33-34.

Χρειάστηκε να ακούσω αυτό το μέρος αρκετές φορές, γιατί κάνει πολύ γρήγορα το αρπέζ και παίζει αρκετά πιο σιγά το αριστερό χέρι. Κατά συνέπεια, ενώ καταλαβαίνεις ότι κάνει κάτι διαφορετικό, δεν μπορείς να καταλάβεις τι ακριβώς είναι. Στο μ. 36 κάνει *ritenuto* στο καταβατικό πέρασμα του τελευταίου χρόνου. Τα αρπίσματα στα μ. 26 και 27 τα παίζει αρκετά απλωτά. Όλη αυτή την ώρα έχει αρκετά σταθερό τέμπο.

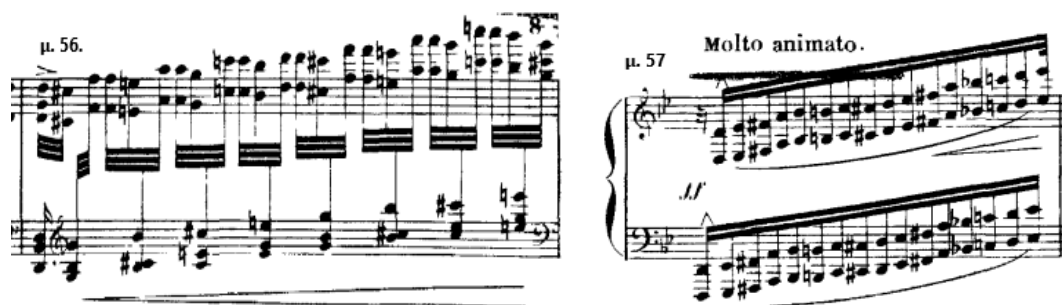
### Ανάπτυξη

Α τμήμα (*un poco animato*): τέταρτο 58 bpm

Ξεκινάει την Ανάπτυξη κατευθείαν με ένα αρκετά πιο γρήγορο τέμπο. Η ερμηνεία της, αν και γρήγορη, έχει μια ανάλαφρη αίσθηση στο δεξιότεχνικό κομμάτι στο δεξί χέρι. Σε αυτό το τμήμα διατηρεί κατά κύριο λόγο τη δυναμική *piano* και κάνει το *crescendo* και το *decrescendo* που ζητάει ο συνθέτης στο μ. 44. Όσο αφορά το tempo, στους τελευταίους χρόνους των μ. 42 και 44 κάνει ένα μικρό *ritenuto*. Από το μ. 45 μέχρι το μ. 48 ακούμε να κάνει και *accelerando*, ακολουθώντας την οδηγία *animando poco a poco* του μ. 45.

Β τμήμα (*sempre più animato*): τέταρτο 68 bpm

Σε αυτό το τμήμα η Darré ανεβάζει το τέμπο, σύμφωνα με την οδηγία *sempre più animato*. Ύστερα, κρατάει για όλο αυτό το μέρος σταθερό το τέμπο. Ενώ κάνει τα *crescendo* μαζί με την ορχήστρα στα μ. 50, 52, 54 και 56, νιώθουμε ότι υπάρχει και μια γενικότερη αύξηση στη δυναμική καθ' όλη τη διάρκεια αυτού του τμήματος, η οποία οδηγεί στην κορύφωση. Στο μ. 56 δεν κάνει το *ritenuto* που υπάρχει σαν οδηγία στον τελευταίο χρόνο του μέτρου, αλλά κάνει μια παύση, για την οποία δεν υπάρχει ένδειξη, ανάμεσα στα μ. 56 και 57.



Εικόνα 49. Τα μ. 56 και 57, όπου η Darré επιλέγει να κάνει παύση ανάμεσα της, ενώ δεν υπάρχει κάτι τέτοιο στην παρτιτούρα.

Στο Αναμεταβατικό τμήμα οι οκτάβες της είναι χρονικά μετρημένες και τονίζει το πρώτο δέκατο έκτο του κάθε χρόνου. Στο τέλος του μ. 60 κάνει το *ritenuto*, για να μπει στην Επανεκθεση.

### Επανεκθεση

Α θέμα: τέταρτο 40 bpm

Βλέπουμε ότι στην Επανεκθεση επιλέγει να πάρει ένα πιο αργό τέμπο, μιας και αυτή συνεχίζει να έχει το δεξιότεχνικό κομμάτι, ενώ η ορχήστρα το θέμα. Επίσης, παρατηρούμε ότι σε αυτή την ηχογράφιση δεν καλύπτεται το μέρος της ορχήστρας από το σόλο πιάνο και ακούγεται καθαρά το θέμα. Όταν παίρνει η ίδια το θέμα διανθισμένο, ρίχνει πολύ λίγο το τέμπο (38 bpm) και γίνεται το *crescendo* που ζητάει ο συνθέτης από τον δεύτερο χρόνο του μ. 68 μέχρι τον πρώτο χρόνο του μ. 69.

Cadenza: τέταρτο 62 bpm

Στο σημείο αυτό η Darré παίρνει ξανά ένα αρκετά γρήγορο τέμπο. Τα τριακοστά δεύτερα του δεξιού χεριού είναι σε δυναμική *piano* και είναι πολύ διακριτικά. Τη μελωδία του αριστερού χεριού την ερμηνεύει *non legato* και με την ίδια δυναμική και της τρεις φορές. Στο μ. 72 στο τελευταίο ρε κάνει ένα μικρό *ritenuto*, για να μπει με το προηγούμενο τέμπο στο μ. 73. Στο μ. 74 δεν κάνει στα τελευταία δέκατα έκτα *rallentando*.

Στο μεταβατικό τμήμα δεν κάνει της δυναμικές αλλαγές που έχει σημειώσει ο συνθέτης στην παρτιτούρα, αλλά κρατάει στα μ. 75 και 76 τη δυναμική *piano*, ενώ ερμηνεύει της σημειωμένες τονισμένες νότες με μικρότερη αξία (ως τριακοστό δεύτερο). Στα μ. 77 και 78 κάνει ένα *crescendo* καθ' όλη τη διάρκεια αυτών των δύο μέτρων και τονίζει και της νότες κανονικά. Της δύο τελευταίες οκτάβες του μ. 78 κάνει *ritenuto*. Στα μ. 79 έως 81 έχει πάλι ένα γρήγορο τέμπο, τονίζει της πρώτες οκτάβες του κάθε χρόνου και κάποιες της κρατάει και λίγο παραπάνω χρονικά. Στα τελευταία δέκατα έκτα του μ. 81 κάνει *ritenuto*. Στον πρώτο χρόνο του μ. 83 κάνει την ερμηνευτική πρακτική της εποχής, όπου παίζει πρώτα το αριστερό χέρι και μετά

το δεξί. Το ίδιο συμβαίνει και στο μ. 84. Στα υπόλοιπα μέτρα, μέχρι να μπει στο Γ θέμα, ακολουθεί της οδηγίες της παρτιτούρας.

Εικόνα 50. Τα μ. 83 και 84, όπου στον πρώτο χρόνο επιλέγει να παίξει πρώτα το αριστερό χέρι και μετά το δεξί.

Γ θέμα: τέταρτο 46 bpm

Στο συγκεκριμένο θέμα η Darré κάνει αρκετές διακυμάνσεις στο τέμπο. Στα μ. 89 και 90 παρατηρούμε ότι κάνει ένα μικρό *ritenuto* στον τελευταίο χρόνο των μέτρων και κρατάει ακόμη λιγότερο το δέκατο έκτο. Στα μ. 90 και 91 παίζει πρώτα το αριστερό χέρι και μετά την ψηλή νότα στη μελωδία. Στον τελευταίο χρόνο του μ. 92 κάνει ένα *accelerando* μέχρι τον δεύτερο χρόνο του μ. 93, όπου μετά ξεκινάει ένα *ritenuto*. Τέλος, στο μ. 93 παίζει αρπές τις συγχορδίες του αριστερού χεριού.

Εικόνα 51. Οι ερμηνευτικές επιλογές για τα μ. 91-93.

Στα μ. 94-98, όπου μπαίνει και η ορχήστρα, έχουμε μια πιο σταθερή ερμηνεία που στηρίζεται σε σταθερό τέμπο. Η μόνη εξαίρεση είναι το μ. 98, όπου πάλι παίζει με αρπές τις συγχορδίες του αριστερού χεριού.

## Coda

Εισαγωγή: τέταρτο 58 bpm

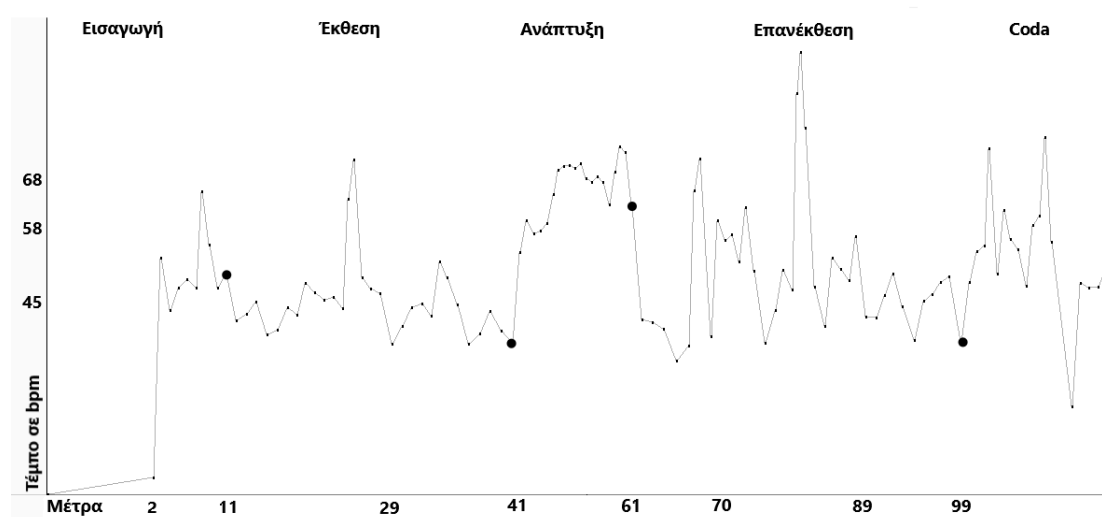
Η επανάληψη της Εισαγωγής ξεκινάει με ένα τέμπο που είναι κοντά στο αρχικό (60 bpm). Τα δέκατα έκτα τα παίζει τόσο σταθερά, σαν να υπάρχει μετρονόμος, και αρκετά non legato, ακολουθώντας πιθανόν την οδηγία *tranquillo*. Η δυναμική που κυριαρχεί είναι *piano*. Στο μ. 106 τονίζει αρκετά την ψηλή νότα των αρπές. Ερμηνεύει με τον ίδιο τρόπο τα αρπίσματα, αλλά αυτή τη φορά ακούγονται οριακά,

επειδή είναι σε δυναμική *riano* οι τονισμένες νότες. Πάλι κάνει εντύπωση η οκτάβα στο ρε, στην οποία τονίζει παραπάνω τη ψηλή νότα. Φτάνοντας στο φινάλε δεν κάνει ιδιαίτερο *ritenuto* στις τρεις τελευταίες οκτάβες του μ. 112, αλλά τα μ. 115-117 είναι πιο αργά σε σχέση με τις προηγούμενες ηχογραφήσεις που έχουμε αναλύσει.

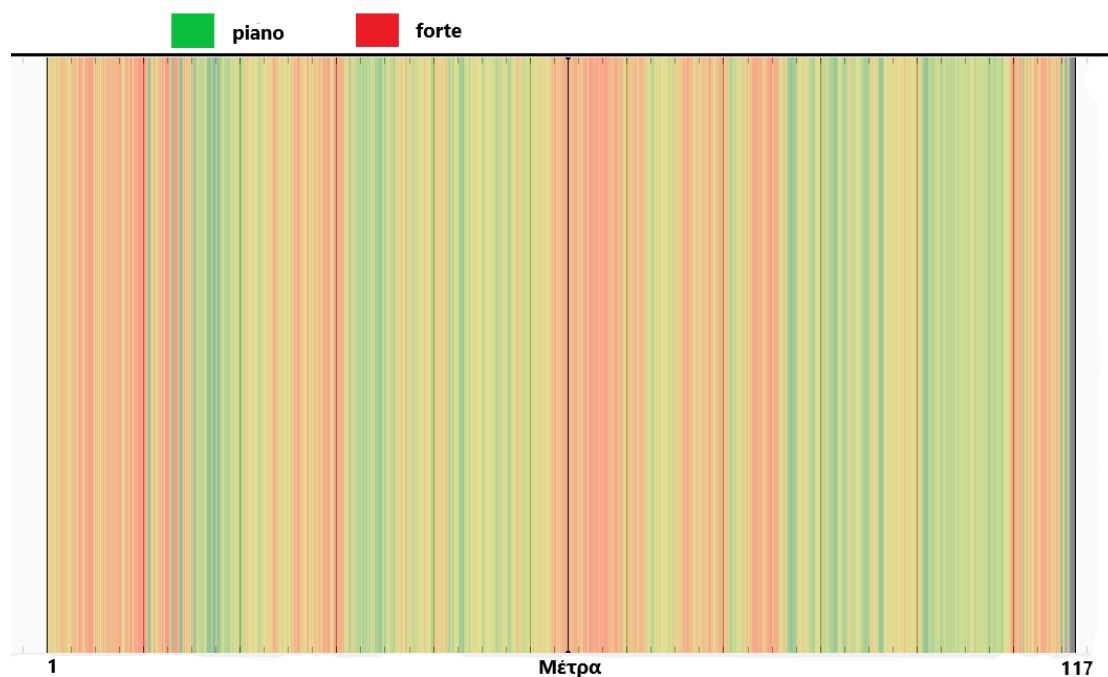
**Πίνακας με όλα τα σημαντικά tempo της Jeanne – Marie Darré κατά τη διάρκεια του πρώτου μέρους του κοντσέρτου.**

Δομικό μέρος	Θέμα	Tempo σε bpm
Εισαγωγή	Andante sostenuto (solo)	60
	Andante sostenuto (ορχ.)	47
Έκθεση	A θέμα	45
	B θέμα	45
Ανάπτυξη	Un poco animato	58
	Sempre più animato	68
Επανάκθεση	A' θέμα	40
	Cadenza	62
	Γ θέμα	46
Coda	(=Εισαγωγή)	58

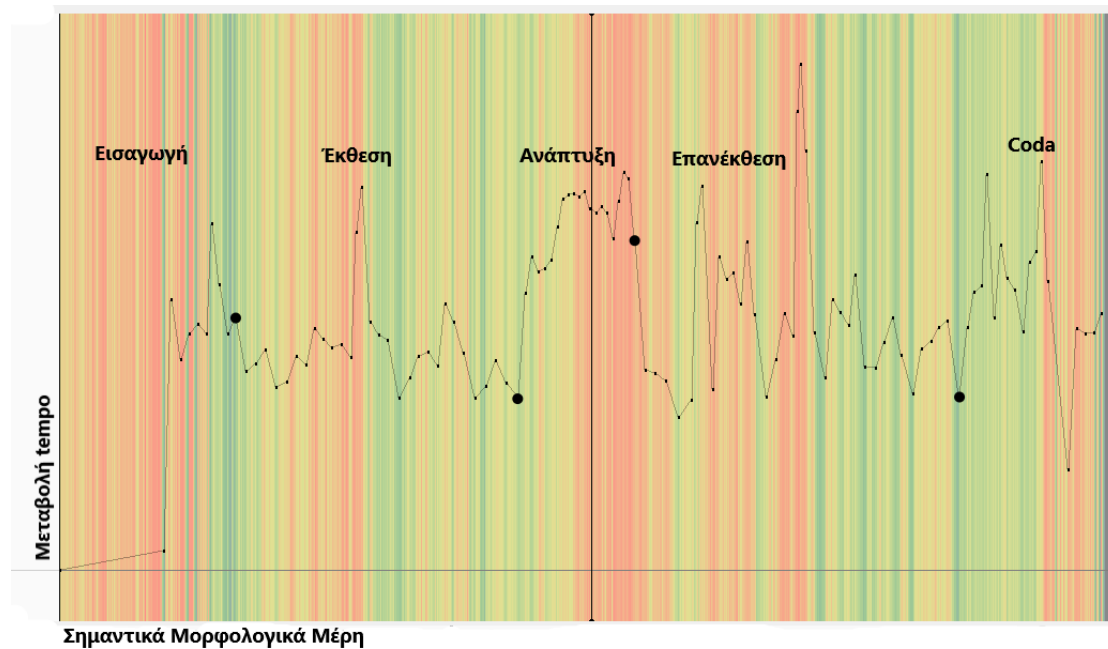
**Γράφημα 10. Το εύρος των μεταβολών του τέμπο κατά τη διάρκεια της ερμηνείας της Jeanne - Marie Darré.**



Γράφημα 11. Το εύρος των δυναμικών κατά τη διάρκεια της ερμηνείας της Jeanne - Marie Darré.



Γράφημα 12. Συσχέτιση των μεταβολών του τέμπος και των δυναμικών κατά τη διάρκεια της ερμηνείας της Jeanne - Marie Darré.



## Παρατηρήσεις από τα γραφήματα

Η Darré στην Έκθεση κρατάει αρκετά σταθερό το τέμπο στα δύο θέματα. Το μόνο λίγο πιο ακραίο που κάνει είναι ένα *accelerando* στα μ. 23-25 στις οκτάβες του μεταβατικού τμήματος. Στην Ανάπτυξη αυξάνει απότομα το τέμπο και το ανεβάζει λίγο στο Β τμήμα (*sempre più animato*). Πιο περίπλοκη είναι η προσέγγισή της στο τέμπο στην Επανεκθεση, όπου σχεδόν συνέχεια το μειώνει απότομα και σχεδόν αμέσως το αυξάνει. Η πιο μεγάλη αύξηση του τέμπο γίνεται πάλι στο μεταβατικό τμήμα, στο σημείο όπου υπάρχουν οι οκτάβες. Στην coda βλέπουμε παρόμοιες ερμηνευτικές επιλογές με τους προηγούμενους ερμηνευτές. Η πιο χαρακτηριστική είναι η αύξηση του τέμπο λίγο πριν το μ. 112, ώστε να ακολουθεί ένα *ritenuto* για το φινάλε.

Από θέμα δυναμικών, βλέπουμε ότι επιλέγει αρκετά τη δυναμική *forte* και σε μεγάλη διάρκεια και σε μεγάλη ένταση. Αυτό συμβαίνει στην Εισαγωγή, στο μεταβατικό τμήμα της Έκθεσης, στη μισή Ανάπτυξη, στην αρχή και τη μέση της Επανεκθεσης και στο φινάλε. Πέραν αυτών των σημείων, διατηρεί τη δυναμική *piano* με κάποιες διαβαθμίσεις.

Συνδυαστικά μπορούμε να πούμε ότι, όταν υπάρχει κάποια αύξηση της δυναμικής, βλέπουμε και αύξηση του τέμπο, ενώ παρατηρείται και το αντίθετο. Βλέπουμε περιπτώσεις που, ενώ αυξάνεται το τέμπο, η δυναμική παραμένει σε *piano*, όπως συμβαίνει σε κάποια σημεία προς το τέλος της Επανεκθεσης και στην αρχή της coda.

### 5. Gina Bachauer και The London Orchestra, διεύθυνση: Alec Sherman (χρονιά ηχογράφησης: 1955)

#### Gina Bachauer (1913 – 1976)

Γεννημένη στην Αθήνα από Αυστριακό πατέρα και Ιταλίδα μητέρα.<sup>130</sup> Τα πρώτα της βήματα τα ξεκίνησε με την Αριάδνη Καζάζη, συνέχισε τα μαθήματα με τον Ludwig Wassenhoven και μετά τον θάνατο του δάσκαλός της έγινε ο Woldemar Freeman.<sup>131</sup> Η πρόοδος της με τα χρόνια ήταν τόσο μεγάλη, ώστε κέρδισε το χρυσό μετάλλιο του Ωδείου Αθηνών και, όταν ήταν φοιτήτρια, παράτησε τις σπουδές της και πήγε να φοιτήσει στο Παρίσι στην Ecole Normale με τον Alfred Cortot (1877-1962) για 3 χρόνια.<sup>132</sup> Αφού τελείωσε από εκεί, ο Freeman την συνέστησε στον Sergei

<sup>130</sup> Graham Wade, "Bahauer, Gina," Grove Music Online, προσπέλαση 15 Σεπτεμβρίου, 2023, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/0-mo-9781561592630-e-0000001694>.

<sup>131</sup> Gina Bachauer, "Gina Bachauer: Η ζωή και η τέχνη της."

<sup>132</sup> "Gina Bachauer," Naxos, προσπέλαση 15 Σεπτεμβρίου, 2023, [https://www.naxos.com/Bio/Person/Gina\\_Bachauer/103786](https://www.naxos.com/Bio/Person/Gina_Bachauer/103786).

Rachmaninon (1873-1943). Ο δεύτερος, αφού την άκουσε, εντυπωσιασμένος την δέχτηκε ως μαθήτριά του.<sup>133</sup>

Η ηχογράφιση που επιλέχθηκε έγινε το 1955, όταν η Bachauer ήταν σαράντα δύο ετών. Συνεχίζουμε με τις ερμηνείες ώριμων ερμηνευτών. Η Bachauer είχε και για δασκάλους σημαντικούς πιανίστες της εποχής, οπότε ίσως δούμε και κάποια χαρακτηριστικά που έχει πάρει από αυτούς.

## Διάρκεια – 11:21

### Εισαγωγή

*Andante Sostenuto* (σόλο): 51 τέταρτο

Η Bachauer ξεκινάει το κοντσέρτο με μια πολύ ήρεμη διάθεση. Την πρώτη οκτάβα στο σολ την ερμηνεύει *piano*, σε αντίθεση με την παρτιτούρα που υποδεικνύει να ερμηνευτεί *forte*. Κάνει κι ένα μικρό *ritenuto* στα τρία πρώτα δέκατα έκτα του δεξιού χεριού. Κάνει το *accelerando* τη στιγμή που το ζητάει ο συνθέτης, αλλά δεν κάνει κάποιο *crescendo* και απλά παραμένει σε δυναμική *piano*. Δεν ερμηνεύει το *sforzando* στην χαμηλότερη νότα του σπασμένου αρπίσματος της ντιμινουίτας κι εκτελεί όλες τις νότες σταθερά με την ίδια αξία. Όταν φτάνει στις *forte* συγχορδίες, τις ερμηνεύει *piano* και όχι αρπάζ και κάνει ένα *ritenuto* πριν παίξει την τελευταία συγχορδία σολ ελάσσονα.



Εικόνα 52. Ο τρόπος που επιλέγει να ερμηνεύσει τις συγκεκριμένες συγχορδίες στην Εισαγωγή.

Στη συνέχεια, τονίζει αρκετά τις νότες του αριστερού χεριού, τα αρπίσματα στο δεξί χέρι ίσα που ακούγονται και παίζει τις ψηλές οκτάβες στο ρε ταυτόχρονα. Κάνει το *accelerando* τρεις χρόνους πιο νωρίς από το σημείο που το ζητάει ο συνθέτης. Στις συγχορδίες, πριν ξεκινήσουν να υπάρχουν οι διαστολές, κάνει το *accelerando* εκεί που το ζητάει ο συνθέτης, αλλά το *ritenuto* το κάνει μόνο στην τελευταία συγχορδία.

<sup>133</sup> Gina Bachauer, "Gina Bachauer: Η ζωή και η τέχνη της."



Εικόνα 53. Το σημείο που επιλέγει να κάνει πιο μπροστά το *accelerando* στην Εισαγωγή.

#### *Andante Sostenuto* (ορχήστρα): 57 τέταρτο

Η ορχήστρα κάνει την είσοδο της με ένα εκκωφαντικό *forte* και μια αισθητή αύξηση του τέμπο. Αυτό το τέμπο πέφτει βέβαια κατευθείαν, όταν στο μ. 8 μπαίνει ξανά το σόλο πιάνο με το όμποε (43 bpm).

#### Έκθεση

Α θέμα: τέταρτο 37 bpm

Ξεκινάει το Α θέμα με ένα πάρα πολύ αργό τέμπο. Ακολουθεί τις οδηγίες του συνθέτη, όσον αφορά τις μικρές αλλαγές στη δυναμική. Πέρα από αυτό δεν κάνει κάποια άλλη χαρακτηριστική ερμηνευτική χειρονομία. Όλα είναι ερμηνευμένα σταθερά και ρυθμικά. Τη δεύτερη φορά που παίζει το θέμα με την ορχήστρα ανεβάζει πολύ λίγο το τέμπο και, μετά από τον τελευταίο χρόνο του μ. 17, ξεκινάει ένα *accelerando* μαζί με το *crescendo* που ζητάει ο συνθέτης.

Στο μεταβατικό τμήμα, στα μ. 19 και 20, η Bachauer δεν κάνει τις διαβαθμίσεις στη δυναμική που έχει σημειωμένες ο συνθέτης και στα δύο μέτρα. Στο μ. 21 δεν ξεκινάει να κάνει το *crescendo* και απλά παίζει συνέχεια σε μια δυναμική *forte*. Στα μ. 23 και 24 τονίζει κάθε φορά το πρώτο δέκατο έκτο σε κάθε τετράδα και μόνο στην πρώτη τετράδα κρατάει πολύ παραπάνω το δέκατο έκτο μέχρι να παίζει το επόμενο. Κάνει το *diminuendo* στο μ. 26, ενώ το *ritenuto* του μ. 28 μόνο στο τελευταίο δέκατο έκτο του τελευταίου χρόνου του μέτρου.



Εικόνα 54. Ο τρόπος που επιλέγει να ερμηνεύσει η Bachauer τα μ. 23-24, όπου κρατάει παραπάνω το πρώτο δέκατο έκτο (μπλε) και τονίζει το πρώτο δέκατο έκτο κάθε χρόνου.

Β θέμα: τέταρτο 43 bpm

Η Bachauer αυξάνει λίγο το τέμπο στο Β θέμα της Έκθεσης, ενώ συγχρόνως διατηρεί τη δυναμική *riano* καθ' όλη τη διάρκεια του θέματος. Το μόνο ιδιαίτερο που κάνει είναι ένα μικρό *ritenuto* στις αλλαγές των μ. 29 με μ. 30. Τα μ. 33 και 34 τα ερμηνεύει ακριβώς όπως είναι γραμμένα και δε χρησιμοποιεί καμία ερμηνευτική πρακτική της εποχής, όπως επέλεξαν να κάνουν άλλοι ερμηνευτές που μελετήσαμε σε αυτό το σημείο. Στο μ. 34 επιλέγει ξανά να κάνει το *ritenuto* στο τελευταίο δέκατο έκτο του τελευταίου χρόνου του μέτρου. Κατά τη διάρκεια του καταληκτικού τμήματος ακούμε να κάνει ένα *accelerando*, για να ετοιμάσει την αλλαγή του τέμπο στην Ανάπτυξη.

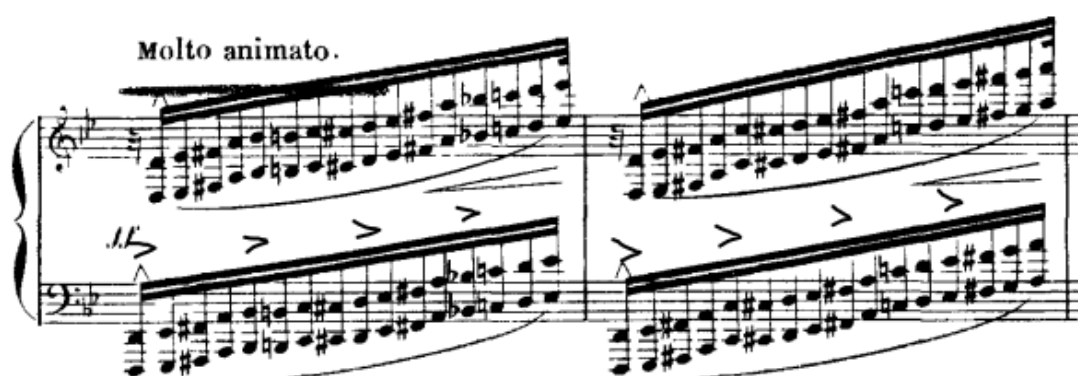
### Ανάπτυξη

Α τμήμα (*un poco animato*): τέταρτο 53 bpm

Σε όλα τα μέτρα του Α τμήματος της Ανάπτυξης η Bachauer διατηρεί μια δυναμική *riano* και προβάλλει πιο πολύ το δεξιότεχνικό κομμάτι του δεξιού χεριού. Ο συνθέτης έχει βάλει στο μ. 45 την οδηγία *crescendo ed animato poco a poco*, την οποία η Bachauer επιλέγει να την εφαρμόσει δύο μέτρα μετά, δηλαδή στο μ. 47. Επίσης, επιλέγει ανά δύο μέτρα που τελειώνει η φράση να κάνει ένα μικρό *ritenuto* στο τελευταίο δέκατο έκτο.

Β τμήμα (*sempre più animato*): τέταρτο 62 bpm

Εδώ η Bachauer έχει ανεβάσει το τέμπο, το οποίο έχει προετοιμάσει με το *accelerando* από τα προηγούμενα μέτρα. Ακολουθεί τις οδηγίες του συνθέτη και κάνει τα *crescendo* όπου υπάρχουν, τα οποία υποστηρίζει και η ορχήστρα. Στο αναμεταβατικό τμήμα παίζει τις οκτάβες τονίζοντας την πρώτη από κάθε χρόνο, χωρίς να βάλει καθόλου πεντάλ σε αυτό το μέρος και χωρίς να κάνει *ritenuto* στο τέλος του μ. 60.



Εικόνα 55. Τα σημεία που τονίζει στα μ. 57-58. Ο τονισμός διακρίνεται στο αριστερό χέρι που προηγείται.

## Επανεκθεση

Α' θέμα: τέταρτο 48 bpm

Είμαστε στην Επανεκθεση με το Α θέμα να είναι στην ορχήστρα αυτή τη φορά και με ένα πιο γρήγορο τέμπο. Καθώς η Bachauer δείχνει την δεξιοτεχνία της, δεν χρησιμοποιεί πεντάλ. Προς το τέλος του μ. 64 κάνει *ritenuto*, παίρνοντας το θέμα διανθισμένο σε ένα πιο αργό τέμπο. Αυτή η διαφορά στο τέμπο φαίνεται έντονα, όταν μπαίνει στο μ. 67 πάλι η ορχήστρα.

Cadenza: τέταρτο 48 bpm

Στην *cadenza* η Bachauer ανεβάζει λίγο το τέμπο έχοντας δυναμική *riano*. Όσον αφορά τη χαμηλή οκτάβα στο ρε που έχει το αριστερό χέρι, την πρώτη φορά ακούγεται πολύ σιγά, ενώ τη δεύτερη σχεδόν καθόλου.

Στο μεταβατικό τμήμα τονίζει λίγο τις νότες που είναι σημειωμένες από τον συνθέτη, ενώ παίρνει την πρωτοβουλία να κάνει ένα *crescendo* καθ' όλη τη διάρκεια του περάσματος από το μ. 75 έως και το μ. 78. Στο μ. 78 κάνει επίσης ένα *ritenuto* στις τελευταίες δύο οκτάβες, το οποίο κρατάει και στην αρχή του μ. 79. Στα μ. 79-81 τονίζει πάλι την πρώτη οκτάβα από κάθε χρόνο, απλά αυτή τη φορά την εκτελεί ως δέκατο έκτο παρεστιγμένο. Στα υπόλοιπα μέτρα, μέχρι να μπει το Γ θέμα, ακολουθεί τις οδηγίες της παρτιτούρας.



Εικόνα 56. Η στιγμή που επιλέγει να κάνει *ritenuto* στο μ. 78.

Γ θέμα: τέταρτο 39 bpm

Σε αυτό το τμήμα δεν μπορούμε να πούμε ότι υπάρχει σταθερό τέμπο. Στην αρχή του Γ θέματος, στο οποίο μπαίνει με την οκτάβα στο ρε στο αριστερό χέρι, κρατάει παραπάνω την παύση ογδόου, μέχρι να ξεκινήσει να παίζει τη συνοδεία της μελωδίας. Αλλά και μετά καθυστερεί πάλι να παίζει νότες και στη μελωδία και στη συνοδεία. Μαζί με τις καθυστερήσεις που κάνει παρατηρούμε ότι στον δεύτερο χρόνο των μ. 90 και 91 παίζει τη νότα της μελωδίας μετά τη συνοδεία.

Εικόνα 57. Βλέπουμε τα μ. 88-93, όπου υπάρχουν κουκίδες που υποδεικνύουν τα σημεία που έκανε μια στάση, πριν συνεχίσει να παίζει την επόμενη νότα.

Το τέμπο γίνεται πιο σταθερό από τον τρίτο χρόνο του μ. 92, ενώ από τον δεύτερο χρόνο του μ. 93 ακολουθεί ένα *ritenuto*. Τη δεύτερη φορά που μπαίνει το θέμα στο μ. 94 με την ορχήστρα η Bachauer το ερμηνεύει ρυθμικά σταθερά. Κρατάει σταθερά δυναμική *piano* και τις δύο φορές.

### Coda

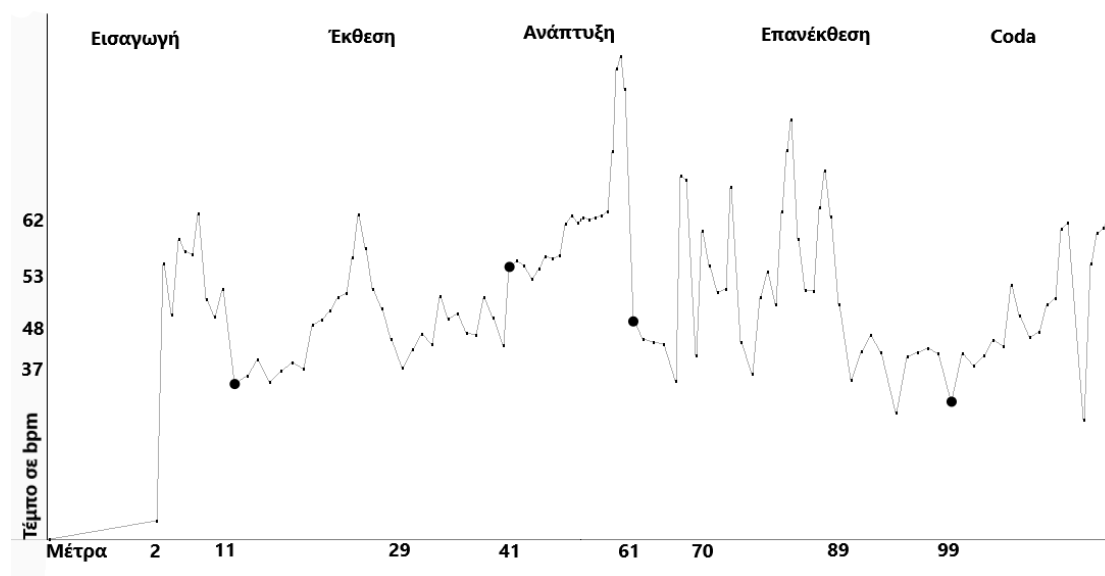
Εισαγωγή: τέταρτο 40 bpm

Το θέμα της εισαγωγής η Bachauer το ερμηνεύει ακόμη πιο αργά αυτή τη φορά, αλλά με τον ίδιο τρόπο, όπως και στην Εισαγωγή. Κάνει με πολύ γρήγορο αρπάζ και στακάτο τις συγχορδίες του μ. 106. Στη συνέχεια, ερμηνεύει τα αρπίσματα με τον ίδιο τρόπο, αλλά σε πιο αργό τέμπο. Στο μ. 110 κάνει ένα μικρό *accelerando* με λίγο *crescendo*. Τα μ. 115-117 ερμηνεύονται σε ένα πιο γρήγορο τέμπο, το οποίο φαίνεται λίγο ξένο σε σχέση με το τέμπο που κυριαρχούσε πιο πριν.

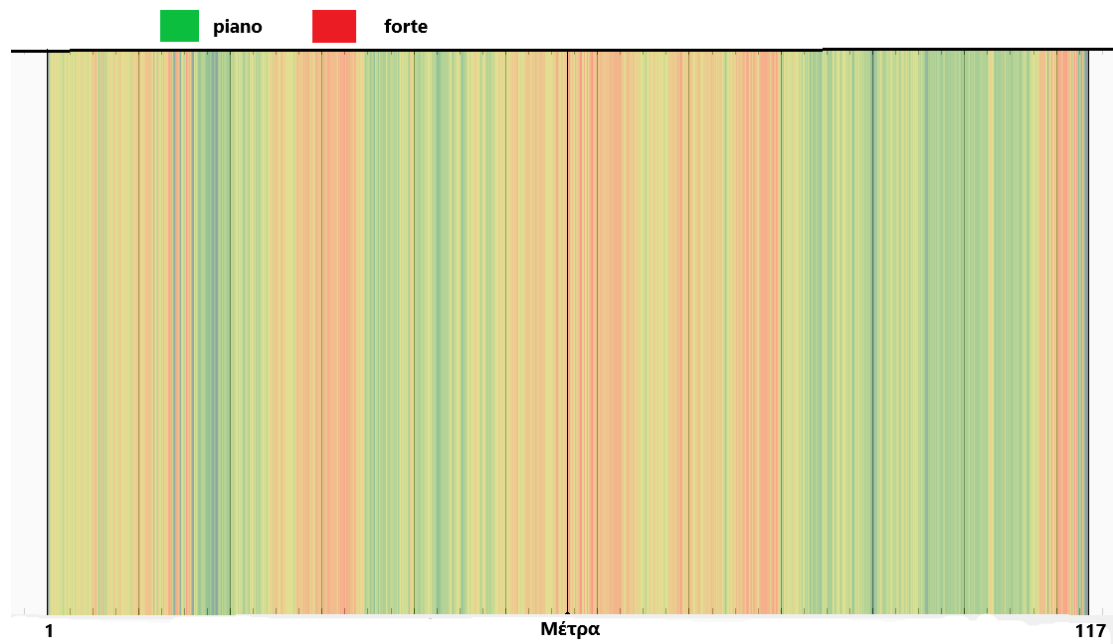
Πίνακας με όλα τα tempi της Gina Bachauer κατά τη διάρκεια του πρώτου μέρους του κοντσέρτου.

Δομικό μέρος	Θέμα	Tempo σε bpm
Εισαγωγή	Andante sostenuto (solo)	51
	Andante sostenuto (ορχ.)	57
Έκθεση	A θέμα	37
	B θέμα	43
Ανάπτυξη	Un poco animato	53
	Sempre più animato	62
Επανάκθεση	A' θέμα	48
	Cadenza	48
	Γ θέμα	39
Coda	(=Εισαγωγή)	40

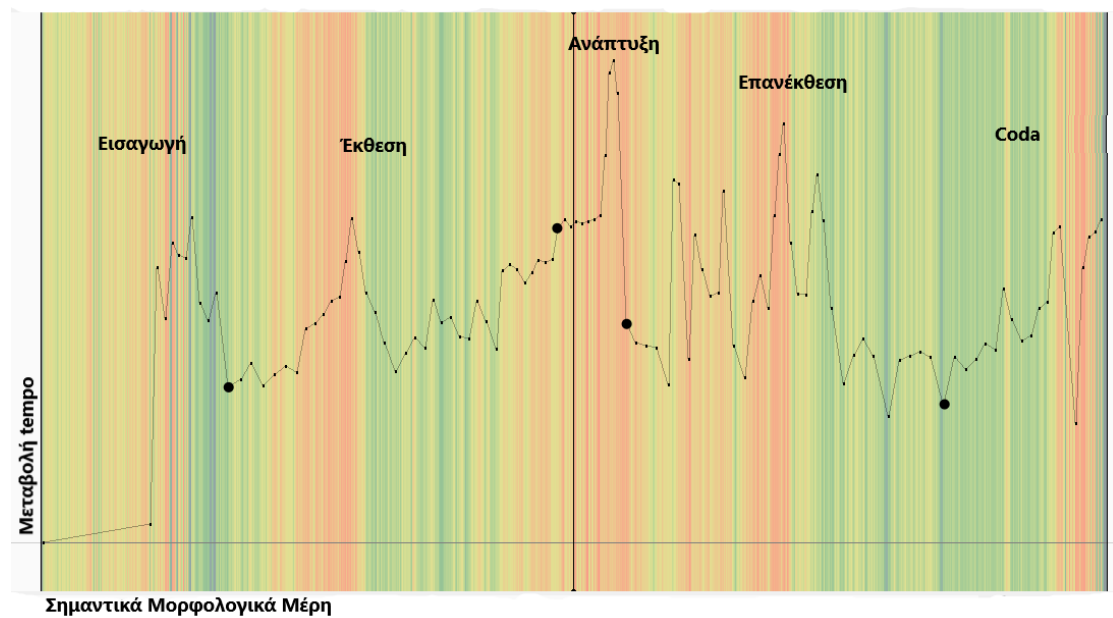
Γράφημα 13. Το εύρος όλων των τέμπο που χρησιμοποίησε η Gina Bachauer κατά τη διάρκεια του πρώτου μέρους του κοντσέρτου.



Γράφημα 14. Το εύρος όλων των δυναμικών που χρησιμοποίησε η Gina Bachauer κατά τη διάρκεια του πρώτου μέρους του κοντσέρτου.



Γράφημα 15. Συσχέτιση του τέμπο και των δυναμικών που χρησιμοποίησε η Gina Bachauer κατά τη διάρκεια του πρώτου μέρους του κοντσέρτου.



## Παρατηρήσεις από τα γραφήματα

Από το γράφημα των τέμπο της Bachauer μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι στην Έκθεση, ενώ συνήθως οι ερμηνευτές έχουν παραπλήσιο ή πιο χαμηλό τέμπο για το Β θέμα, η Bachauer διαφοροποιείται. Πιο συγκεκριμένα, ανεβάζει το τέμπο και μετά το κατεβάζει αρκετά πάλι, για να ανέβει σταδιακά στο πιο γρήγορο τέμπο που θα αποκτήσει σε όλο το μέρος, που είναι στην Ανάπτυξη στο Β τμήμα (*sempre più animato*). Στην Επανεκθεση κάνει αρκετές διαβαθμίσεις στο τέμπο, μέχρι να φτάσει στο Γ θέμα, όπου και ηρεμεί πάλι. Μπαίνει στην coda με αυτόν τον ήρεμο χαρακτήρα που τον κλιμακώνει σιγά σιγά, αλλά όχι τόσο επεισοδιακά όσο οι προηγούμενοι ερμηνευτές που αναλύσαμε.

Από θέμα δυναμικής, βλέπουμε ότι επικρατεί μια ηρεμία, όχι από την άποψη ότι δεν υπάρχουν τμήματα σε δυναμική *forte*, αλλά από το ότι τα *forte* της Bachauer δεν έχουν μεγάλη εκρηκτικότητα. Επίσης, υπάρχει ένα μεγάλο τμήμα στο έργο, από το Γ θέμα της Επανεκθεσης μέχρι το μ. 111, όπου επικρατεί η δυναμική *piano*.

Από τον συνδυασμό των δύο παραμέτρων (τέμπο και δυναμικής), παρατηρούμε ότι η Bachauer, όποτε επιλέγει να αυξήσει την ένταση, συνήθως αυξάνει και το τέμπο. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν οι μικρές επιταχύνσεις που εντοπίζονται στο μεταβατικό τμήμα της Έκθεσης και στην Ανάπτυξη, από το Α προς το Β τμήμα. Εξαιρέσεις αυτής της παρατήρησης αποτελούν δύο σημεία. Πρώτον, στο καταληκτικό τμήμα της Έκθεσης, όπου, ενώ γίνεται μια μικρή επιτάχυνση του τέμπο για να μπει η Ανάπτυξη, η δυναμική διατηρείται σε *piano*. Δεύτερον, στην coda, όπου, ενώ γίνεται μια σταδιακή επιτάχυνση, η δυναμική διατηρείται σταθερά σε *piano*.

## 6. Jean-Philippe Collard και Royal Philharmonic Orchestra, διεύθυνση: Andre Previn (χρονιά ηχογράφησης: 1985)

### Jean-Philippe Collard (1948)

Πρόκειται για Γάλλο πιανίστα που ξεκίνησε να μαθαίνει πιάνο σε ηλικία πέντε ετών στο Epernay της Γαλλίας.<sup>134</sup> Σε ηλικία έντεκα ετών γράφτηκε στο Ωδείο του Παρισιού, με δασκάλα στο πιάνο την Aline van Berentzen (1897-1981). Ενώ είχε νικήσει ένα *premier prix* σε ηλικία δεκαέξι ετών, ο Collard δεν ένωθε ότι ήταν σε θέση να ξεκινήσει την καριέρα του ως σολίστ. Για το λόγο αυτό, αποφάσισε να ξεκινήσει μαθήματα ιδιωτικά με τον Pierre Sancan (1916-2008), ο οποίος κατάφερε να κάνει τον Collard να απομακρυνθεί από το τεχνικό κομμάτι του πιάνου και να συγκεντρωθεί στα πιο μουσικά χαρακτηριστικά της ερμηνείας.<sup>135</sup>

<sup>134</sup> Manhein, "Jean-Philippe Collard Biography."

<sup>135</sup> "Jean-Philippe Collard," Naxos, προσπέλαση 17 Σεπτεμβρίου, 2023, [https://www.naxos.com/Bio/Person/JeanPhilippe\\_Collard/12433](https://www.naxos.com/Bio/Person/JeanPhilippe_Collard/12433).

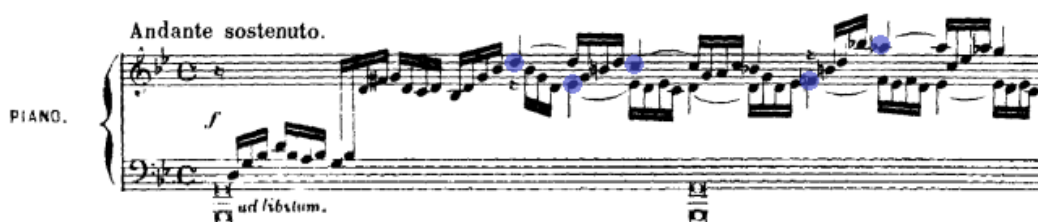
Ο Collard ήταν σε ηλικία 37 ετών, όταν έκανε την ηχογράφιση του συγκεκριμένου κοντσέρτου το 1985.<sup>136</sup> Ήταν σε πιο μικρή ηλικία σε σχέση με τους προηγούμενους εκτελεστές, όταν έκαναν τις δικές τους ηχογραφήσεις του κοντσέρτου. Αλλά και πάλι ο Collard σε αυτή την ηλικία είχε αποκτήσει αρκετή εμπειρία ως ερμηνευτής και φήμη ως ειδικός στη μουσική του Fauré και του Saint-Saëns.<sup>137</sup>

## Διάρκεια – 11:13

### Εισαγωγή

*Andante Sostenuto* (σόλο): τέταρτο 57 bpm

Ο Collard παίζει τους πέντε πρώτους χρόνους στο τέμπο που αναγράφεται πάνω στην παρτιτούρα και σταθερά χρονικά. Από εκεί και πέρα κάνει μια μικρή καθυστέρηση, πριν παίξει τις κύριες νότες της μελωδίας, ρίχνοντας επίσης απειροελάχιστα το τέμπο. Ταυτόχρονα, κάνει ένα όχι πολύ αισθητό *crescendo*, όταν το ζητάει ο συνθέτης στην παρτιτούρα, κι ένα μικρό *ritenuto*, όταν φτάνει στις ψηλές νότες, πριν ξεκινήσει το κατιόν πέρασμα της ντιμινουίτας.



Εικόνα 58. Οι νότες της μελωδίας που, για να τις αναδείξει, κάνει πιο πριν μια μικρή καθυστέρηση.

Στη συνέχεια, ο Collard δεν τονίζει ιδιαίτερα τη χαμηλή νότα του αρπίσματος. Όσον αφορά τις *fortissimo* συγχορδίες, ερμηνεύει τις δύο πρώτες σαν να παίζει πρώτα το αριστερό χέρι και με μια μικρή καθυστέρηση το δεξί, ενώ την τελευταία όπως είναι γραμμένη. Το τέμπο των συγχορδιών είναι γρήγορο, ενώ ένα μικρό *ritenuto* γίνεται στη συγχορδία της τονικής.

<sup>136</sup> Presto music, "Saint-Saëns: Piano Concertos."

<sup>137</sup> Manhein, "Jean-Philippe Collard Biography."



Εικόνα 59. Οι πρώτες δύο συγχορδίες (μπλε), όπου δεν είναι συγχρονισμένα στην ερμηνεία τα δύο χέρια, και η επιλογή να κάνει *ritenuto*.

Στη συνέχεια, τα αρπίσματα στο δεξί χέρι ο Collard τα ερμηνεύει σταθερά και τονίζει τις νότες του αριστερού χεριού. Κάποιες στιγμές κάνει μικρές καθυστερήσεις, πριν παίξει το άρπισμα ή μικρά *diminuendo*, για να τονίσει κι ερμηνευτικά ακόμη περισσότερο τις τονισμένες νότες. Όσον αφορά την ψηλή οκτάβα στο ρε, κρατάει λίγο παραπάνω το χαμηλό ρε και τονίζει το ψηλό ρε. Όταν φτάνει στις συγχορδίες με το χρωματικό μπάσο πριν μπει η ορχήστρα, κρατάει λιγότερο την παύση στο δεξί χέρι και παίζει πιο νωρίς τις αρχικές συγχορδίες. Αυτή η απόφαση προσδίδει μία αίσθηση παραπατήματος. Η χειρονομία αυτή σταματάει όταν ξεκινάει το *accelerando*.



Εικόνα 60. Οι παύσεις που κρατάει λιγότερο και υπάρχει η αίσθηση του παραπατήματος.

*Andante Sostenuto* (ορχήστρα): τέταρτο 46 bpm

Η ορχήστρα μπαίνει σε αρκετά πιο χαμηλό τέμπο από ό,τι το σόλο πιάνο. Βέβαια, αυτό φαίνεται να συνδέεται με το τέμπο που επέλεξε να ερμηνεύσει ο Collard στο Α θέμα της Έκθεσης.

## Έκθεση

Α θέμα: τέταρτο 40 bpm

Ο Collard ξεκινάει με ένα χαμηλό τέμπο το πρώτο θέμα. Στο μ. 12, όταν δηλαδή ξεκινάει το θέμα, στον πρώτο χρόνο παρατηρούμε ότι παίζει απειροελάχιστα πιο πριν το μπάσο και μετά το σολ της μελωδίας. Το τέμπο είναι σταθερό και κάνει μόνο κάποια μικρά *ritenuto* στις νότες με τις μικρότερες αξίες. Το πιο ευδιάκριτο *ritenuto* είναι αυτό που κάνει στον τελευταίο χρόνο του μ. 14, όταν τελειώνει η πρώτη φράση. Τη δεύτερη φορά που ερμηνεύει το θέμα ανεβάζει λίγο το τέμπο, όπως και τη δυναμική. Αυτό που κάνει εντύπωση είναι το *accelerando* που επιλέγει να κάνει στο μ. 18.



Εικόνα 61. Το μ. 18, όπου επιλέγει να κάνει *accelerando*, ώστε να μπει με άλλο τέμπο στο μεταβατικό τμήμα.

Στο μεταβατικό τμήμα, στα μ. 19 και 20, επιλέγει να κάνει *crescendo* και *diminuendo* σε όλη την έκταση του μέτρου και όχι μόνο στην αρχή, όπως έχει σημειώσει ο συνθέτης. Στις οκτάβες των μ. 23-25 τονίζει την πρώτη οκτάβα κάθε χρόνου και συγχρόνως από το μ. 24 κάνει και *ritenuto*.



Εικόνα 62. Οι δυναμικές που επέλεξε να κάνει ο Collard στα μ. 19-20.

Στο μ. 28, πέρα από το *ritenuto* που έχει σημειωμένο ο συνθέτης στον τελευταίο χρόνο στο δεύτερο δέκατο έκτο, ο Collard παίζει αρπάζ τις νότες. Πρόκειται για μια

ερμηνευτική πρακτική του προηγούμενου αιώνα, την οποία έχουμε δει και σε προηγούμενες ερμηνείες.



Εικόνα 63. Η συγχορδία που επιλέγει να ερμηνεύσει με την ερμηνευτική χειρονομία της εποχής.

Β θέμα: τέταρτο 47 bpm

Ο Collard ερμηνεύει το Β θέμα σε ένα πιο γρήγορο τέμπο από ό, τι το Α θέμα. Από τα μ. 29-32 παρατηρούμε ότι σε κάθε τελευταίο χρόνο του μέτρου κάνει ένα μικρό *accelerando*. Εξαιρέση αποτελεί το μ. 32, όπου κάνει *ritenuto*. Στα μ. 33 και 34 βλέπουμε πάλι να παίζει αρπές κάποιες συγχορδίες του αριστερού χεριού. Στο καταληκτικό τμήμα δεν κάνει καμιά αλλαγή στο τέμπο, για να μπει στην Ανάπτυξη.



Εικόνα 64. Οι συγχορδίες που παίζει αρπές στα μ. 33-34.

## Ανάπτυξη

Α τμήμα (*un poco animato*): τέταρτο 50 bpm

Θα λέγαμε πως ο Collard ξεκινάει με ένα μέτριο τέμπο γι' αυτό το μέρος. Δίνει μεγαλύτερη βάση στον δεξιότεχνικό χαρακτήρα του δεξιού χεριού, το οποίο τονίζει περισσότερο, ενώ ακούμε πολύ λίγο το άρπισμα στο αριστερό χέρι. *Accelerando* κάνει από τη στιγμή που ξεκινάει η Ανάπτυξη, απλά είναι πάρα πολύ διακριτικό. Από το μ. 45, όπου ο συνθέτης δίνει την οδηγία *animando poco a poco*, ξεκινάει να κάνει ένα πιο εμφανές *accelerando* μαζί με *crescendo*.

Β τμήμα (*sempre più animato*): τέταρτο 56 bpm

Σε όλη τη διάρκεια αυτού του τμήματος ο Collard αυξάνει το τέμπο και τη δυναμική. Δεν τονίζει ιδιαίτερα τους τρίτους χρόνους στα μ. 49 και 51. Στο αναμεταβατικό τμήμα δεν τονίζει καμία οκτάβα και τις παίζει όλες σαν νερό που ρέει. Τέλος, κάνει ένα μικρό *ritenuto* στον τελευταίο χρόνο του μ. 60.

### Επανεκθεση

Α' θέμα: τέταρτο 50 bpm

Αυτή τη φορά το θέμα το παίρνει η ορχήστρα και βρίσκεται σε πιο γρήγορο τέμπο. Ένα *ritenuto* γίνεται προς το τέλος του μ. 64, ώστε το σόλο πιάνο να πάρει το διανθισμένο Α θέμα σε ένα λίγο πιο αργό τέμπο.

Cadenza: τέταρτο 45 bpm

Στο μέρος της *cadenza* ακούγεται αρκετά θολά το άρπισμα του δεξιού χεριού, αφού δεν τονίζεται καμία νότα. Κάτι ενδιαφέρον που κάνει σε αυτό το σημείο ο Collard είναι ότι, όταν υπάρχει το θέμα (γ), το ερμηνεύει κάθε φορά όλο και πιο *riano*. Οι χαμηλές οκτάβες στο ρε ακούγονται απειροελάχιστα και τις δύο φορές. Στα μ. 73 και 74 κάνει *crescendo*, ενώ επιλέγει να μην κάνει το *ritenuto* στο τέλος του μ. 74.

The image shows three systems of musical notation for a piano accompaniment. The first system is labeled 'Cadenza ad lib' and 'Piu mosso'. It features a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment pattern. Dynamics include 'p' and 'mp'. The second system has dynamics 'p' and 'ppp'. The third system has dynamics 'pp' and 'ppp'. The score includes a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The bass line features a steady eighth-note accompaniment pattern. The right hand has a melodic line with some rests. The score is divided into three systems, each with a repeat sign at the end.

Εικόνα 65. Οι δυναμικές που επιλέγει να χρησιμοποιήσει κάθε φορά που υπάρχει το θέμα γ στο μέρος της *cadenza*.

Στο μεταβατικό τμήμα κάνει ένα συνολικό crescendo στα μ. 75-78 και τονίζει τις νότες που έχει σημειώσει ο συνθέτης. Τέλος, κάνει κι ένα μικρό ritenuτο στους τελευταίους χρόνους των μ. 76 και 78. Τις οκτάβες στα μ. 79-81 τις ερμηνεύει με τον ίδιο τρόπο που ερμήνευσε τις ίδιες οκτάβες στα μ. 23-25. Τα μ. 82-88 τα ερμηνεύει σύμφωνα με τις οδηγίες που έχει σημειώσει ο συνθέτης στην παρτιτούρα.

Γ θέμα: τέταρτο 45 bpm

Ο Collard επιλέγει να ερμηνεύσει το Γ θέμα σε ένα μέτριο τέμπο. Στα όγδοα του αριστερού χεριού κάνει μια μικρή επιτάχυνση, ενώ στα δέκατα έκτα μια μικρή καθυστέρηση. Στην αρχή του μ. 92 κάνει μια επιβράδυνση, ενώ στο τέλος του μια επιτάχυνση, ώστε στο μ. 93 να έχει περιθώριο να κάνει το ritenuτο που ζητάει ο συνθέτης. Στον πρώτο χρόνο του ίδιου μέτρου παίζει αρπάζ τη συγχορδία του αριστερού χεριού. Όταν μπαίνει και η ορχήστρα, τη δεύτερη φορά που ακούγεται το Γ θέμα, η ερμηνεία του γίνεται πιο σταθερή, κάνοντας μόνο το σημειωμένο από τον συνθέτη ritenuτο στον τελευταίο χρόνο του μ. 98.

Εικόνα 66. Τα βελάκια αναπαριστούν τα σημεία που κάνει μια μικρή επιτάχυνση, ενώ οι κουκίδες τα σημεία που κάνει επιβράδυνση. Το μπλε πλαίσιο είναι εκεί που παίζει αρπάζ τη συγχορδία.

## Coda

Εισαγωγή: τέταρτο 48 bpm

Το τέμπο στην coda είναι αρκετά πιο αργό από ό, τι στην Εισαγωγή. Πέρα από αυτό, η ερμηνεία του Collard στα δέκατα έκτα είναι η ίδια με αυτήν της Εισαγωγής, ενώ η δυναμική διατηρείται στο *pianissimo*. Στις αρπάζ συγχορδίες του μ. 106 αναδεικνύει τις διαβατικές νότες του δεξιού χεριού.



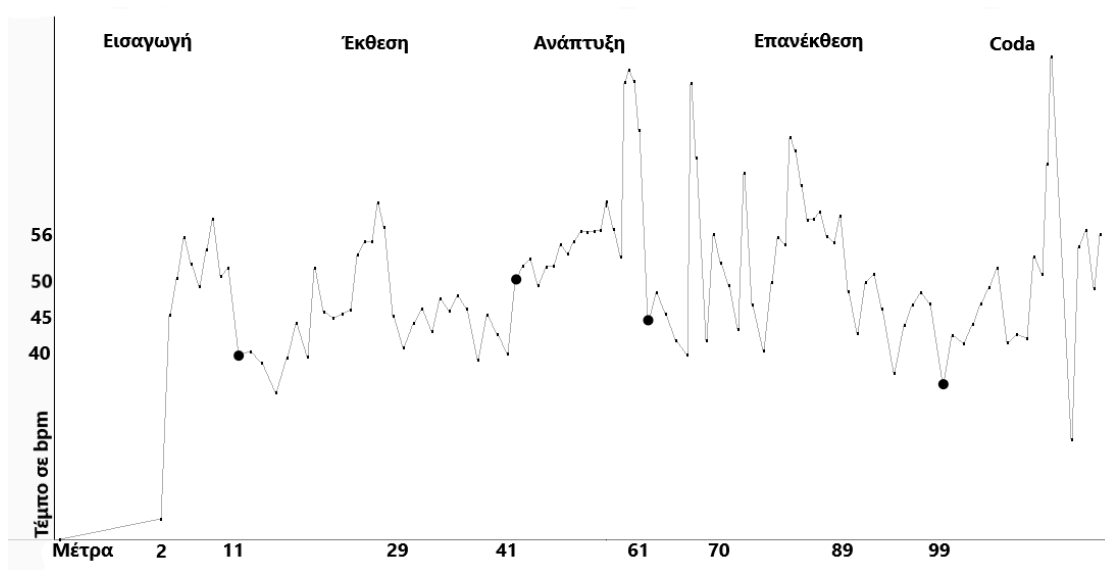
Εικόνα 67. Οι διαβατικές νότες που τονίζει.

Στα αρπίσματα η δυναμική συνεχίζει να είναι τόσο ήρεμη, με αποτέλεσμα οι νότες του αριστερού χεριού να ακούγονται ελάχιστα. Στο μ. 110, μαζί με το *crescendo*, ο Collard επιλέγει να κάνει και *accelerando*. Στο μ. 112 κάνει μια μεγάλη παύση πριν παίξει τις οκτάβες πολύ απλωτά. Με ένα εντυπωσιακό *forte*, αλλά με λίγο μεγάλες παύσεις στα τελευταία δύο μέτρα ανάμεσα στις συγχορδίες, κλείνει το πρώτο μέρος του κοντσέρτου.

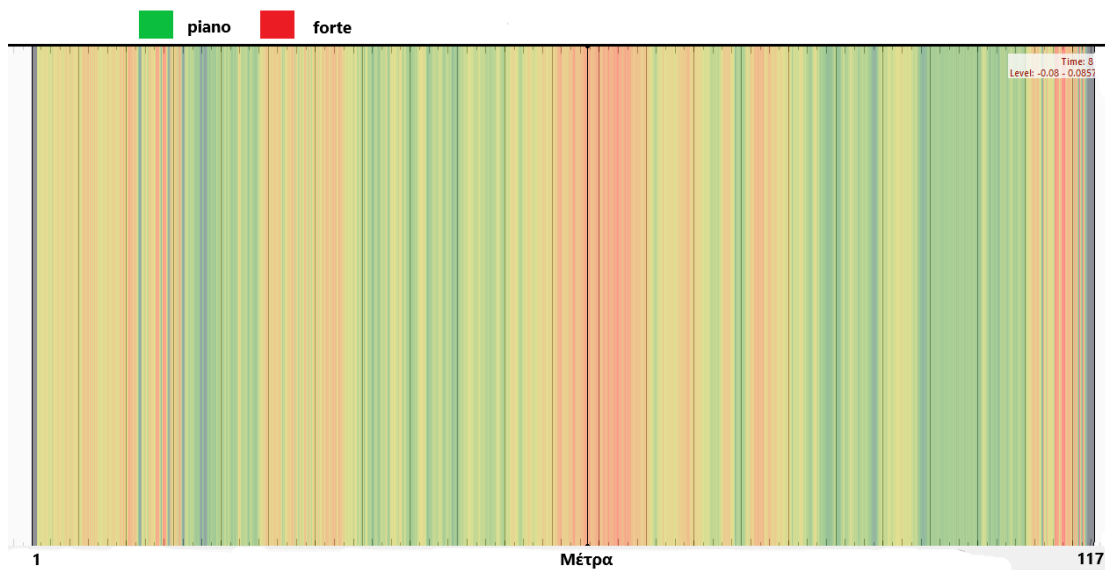
**Πίνακας με όλα τα tempi του Jean-Philippe Collard κατά τη διάρκεια του πρώτου μέρους του κοντσέρτου.**

Δομικό μέρος	Θέμα	Τempo σε bpm
Εισαγωγή	Andante sostenuto (solo)	57
	Andante sostenuto (ορχ.)	46
Έκθεση	A θέμα	40
	B θέμα	47
Ανάπτυξη	Un poco animato	50
	Sempre più animato	56
Επανάκθεση	A' θέμα	50
	Cadenza	45
	Γ θέμα	45
Coda	(=Εισαγωγή)	48

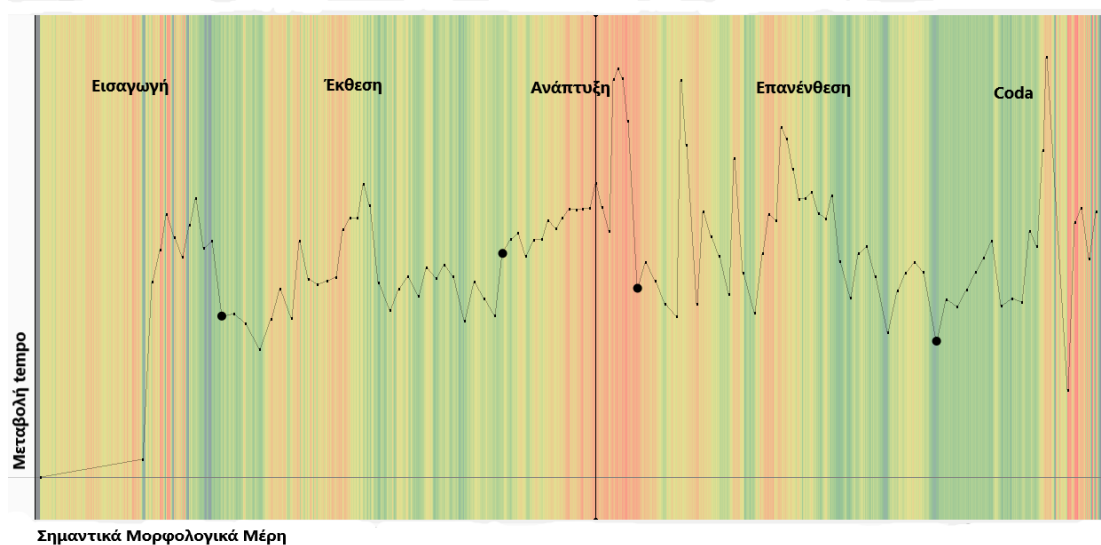
**Γράφημα 16. Το εύρος όλων των τέμπο που χρησιμοποίησε ο Jean-Philippe Collard κατά τη διάρκεια του πρώτου μέρους του κοντσέρτου.**



**Γράφημα 17. Το εύρος όλων των δυναμικών που χρησιμοποίησε ο Jean-Philippe Collard κατά τη διάρκεια του πρώτου μέρους του κοντσέρτου.**



**Γράφημα 18. Συσχέτιση του τέμπο και των δυναμικών που χρησιμοποίησε ο Jean-Philippe Collard κατά την διάρκεια του πρώτου μέρους του κοντσέρτου.**



### Παρατηρήσεις από τα γραφήματα

Από το γράφημα με την μεταβολή των τέμπο παρατηρούμε την αύξηση του τέμπο που ο Collard κάνει στα μεταβατικά τμήματα, δηλαδή στην Έκθεση και την Επανέκθεση, ενώ μια άλλη μεγάλη αύξηση του τέμπο γίνεται και στο αναμεταβατικό τμήμα. Κάτι άλλο που παρατηρούμε είναι η ομαλή αύξηση του τέμπο που γίνεται σταδιακά από το Α θέμα της Έκθεσης μέχρι την κορύφωση στο αναμεταβατικό τμήμα της Ανάπτυξης. Από εκείνο το σημείο και μετά, αφού έχουμε ένα μέρος με γρήγορες μεταβολές του τέμπο, ακολουθεί μία μείωση του μετά από το μεταβατικό τμήμα στην Επανέκθεση, μέχρι και την αρχή της coda. Από εκεί ακολουθείται η συνηθισμένη ερμηνευτική διαδρομή που ακολουθούν όλοι οι εκτελεστές που αναλύσαμε μέχρι στιγμής, δηλαδή υπάρχει μια αύξηση του τέμπο μέχρι το μ. 112, ενώ μετά από ένα μεγάλο *ritenuto* έρχεται το φινάλε του μέρους.

Το μεγαλύτερο ποσοστό δυναμικών κυμαίνεται στο *piano*. Όσες φορές είναι σε δυναμική *forte* δεν είναι σε ακραίες περιοχές και γρήγορα γυρνάει σε πιο ήπιες δυναμικές. Μόνο δύο τμήματα βρίσκονται για πολλή ώρα σε δυναμική *forte*: η Ανάπτυξη και το φινάλε.

Κατά κύριο λόγο βλέπουμε ότι, όποτε ο Collard αποφασίζει να κάνει μια αύξηση του τέμπο, κάνει και μια αύξηση στη δυναμική και το αντίθετο. Έτσι εξηγείται και το γεγονός πως η δυναμική *piano* δεσπόζει, αφού το τέμπο που έχει επιλέξει ο Collard είναι πιο ομαλό στις διαβαθμίσεις του σε σχέση με τους προηγούμενους ερμηνευτές. Μόνη εξαίρεση αποτελεί η αρχή της coda. Εδώ γίνεται ένα σταδιακό και διακριτικό *accelerando*, ενώ διατηρείται η δυναμική *piano*.

## 7. Jean-Yves Thibaudet και L'Orchestre de la Suisse Romande, διεύθυνση: Charles Dutoit (χρονιά ηχογράφησης: 2007)

### Jean-Yves Thibaudet (1961)

Γεννήθηκε στη Λυών της Γαλλίας. Οι γονείς του ήταν μη επαγγελματίες μουσικοί και τον έφεραν σε επαφή με το πιάνο από πολύ μικρή ηλικία. Μπήκε στο Ωδείο της Λυών σε ηλικία πέντε ετών.<sup>138</sup> Όταν έγινε δώδεκα χρονών, πήγε να σπουδάσει στο Ωδείο του Παρισιού με τη Lucette Descaves (1906-1993) (φίλη και συνεργάτιδα του Ravel), τη Reine Gianoli (1915-1979) και τον Aldo Ciccolini (1925-2015). Κέρδισε ένα Premier Prix σε ηλικία δεκαπέντε ετών.<sup>139</sup>

Ο Thibaudet ήταν σαράντα έξι χρονών, όταν έκανε την ηχογράφηση του συγκεκριμένου κοντσέρτου. Σε αυτή την ηχογράφηση, πέρα από το ότι θα ακούσουμε έναν πιανίστα με πολλά χρόνια εμπειρίας στην ερμηνεία ρεπερτορίου των Γάλλων συνθετών του 19<sup>ου</sup> αιώνα,<sup>140</sup> θα ακούσουμε μία ηχογράφηση πολύ κοντά στην εποχή μας.<sup>141</sup>

### Διάρκεια – 11:15

#### Εισαγωγή

*Andante Sostenuto* (σόλο): τέταρτο 48 bpm

Ο Thibaudet ξεκινάει την Εισαγωγή με ένα αργό τέμπο. Η ερμηνεία του στα αρχικά αρπίσματα δεν είναι καθόλου σταθερή και είτε κρατάει κάποιους φθόγγους παραπάνω, συνήθως νότες της κύριας μελωδίας, είτε κάνει μικρά *ritenuto*. Κάτι άλλο που κάνει εντύπωση είναι ότι δίνει περισσότερη έμφαση στις νότες ρε-μι-ντο παίζοντάς τες πιο δυνατά και πιο τονισμένες. Όταν φτάσει το σημείο, όπου ο συνθέτης ζητάει να γίνει *accelerando*, σταματάει να κάνει αυτή την ερμηνευτική χειρονομία. Στο σπαστό άρπισμα της ντιμινουίτας κάνει το *sforzando* στη χαμηλότερη νότα. Συγχρόνως, κάνει κι ένα *crescendo* που κορυφώνεται στις συγχορδίες που παίζει γρήγορα και χωρίς αρπέζ. Επίσης, κάνει ένα μικρό *ritenuto*, πριν παίξει τη συγχορδία της τονικής, κι ερμηνεύει τονισμένες και κοφτές τις νότες του αριστερού χεριού. Τα αρπίσματα του δεξιού χεριού είναι *forte* και ξεκινάει το *accelerando* πιο νωρίς από ό, τι το ζητάει ο συνθέτης. Στις συγχορδίες με το χρωματικό μπάσο πραγματοποιεί ένα απότομο *accelerando* από την τέταρτη συγχορδία και κάνει το *ritenuto* στις τρεις τελευταίες συγχορδίες.

<sup>138</sup> Manhein, "Jean-Yves Thibaudet Biography."

<sup>139</sup> Morrison, Bryce. "Thibaudet, Jean-Yves."

<sup>140</sup> Ο.π.

<sup>141</sup> Presto Music. "Saint-Saëns – Piano Concertos Nos. 2 & 5."



Εικόνα 68. Το σημείο που επιλέγει να ξεκινήσει το *accelerando* ο Thibaudet.

*Andante Sostenuto* (ορχήστρα): τέταρτο 45 bpm

Η είσοδος της ορχήστρας γίνεται σε ένα αργό τέμπο, στο οποίο φαίνεται αρκετά η διαφορά με το προηγούμενο γρήγορο τέμπο που είχε αναπτύξει ο Thibaudet στο σόλο πιάνο.

### Έκθεση

A θέμα: τέταρτο 39 bpm

Ο Thibaudet επιλέγει να μην κάνει καμία διαφοροποίηση στο τέμπο καθ' όλη τη διάρκεια της πρώτης φράσης, παρά μόνο ένα μικρό *ritenuto* στο τέλος του μ. 14. Τη δεύτερη φορά που παρουσιάζεται το A θέμα με την ορχήστρα ακούγεται σε ένα λίγο πιο ζωντανό τέμπο. Στο μεταβατικό τμήμα ακολουθεί ο Thibaudet τις οδηγίες του συνθέτη σχετικά με τις αλλαγές στη δυναμική που έχει σε κάθε μέτρο. Επίσης, δεν κάνει καμία αύξηση του τέμπο, όπως επέλεξαν να κάνουν σε αυτό το σημείο άλλοι ερμηνευτές. Στα μ. 23-28 κρατάει το τέμπο του σταθερό, δεν κάνει καμία ερμηνευτική χειρονομία, πέρα από αυτές που έχει σημειώσει ο συνθέτης στην παρτιτούρα, και πραγματοποιεί το *ritenuto* του μ. 28 μόνο στο τελευταίο δέκατο έκτο του μέτρου.

B θέμα: τέταρτο 45 bpm

Η προσέγγιση του Thibaudet στη δυναμική και το τέμπο στο B θέμα είναι σαφώς πιο ελαστική. Στα μ. 29 και 30 κάνει μικρές καθυστερήσεις ανάμεσα στις νότες, για να δώσει το αίσθημα του *cantabile*. Στο μ. 31, μαζί με το *crescendo*, κάνει και *accelerando*, ενώ στο μ. 32, μαζί με το *diminuendo*, κάνει κι ένα αρκετά μεγάλο *ritenuto*. Τα μ. 33-37 τα παίζει σύμφωνα ακριβώς με τις οδηγίες του συνθέτη, ενώ με δική του πρωτοβουλία κάνει *ritenuto* μόνο στους τελευταίους χρόνους των μ. 36 και 37. Στο καταληκτικό τμήμα δεν κάνει καμία αλλαγή στο τέμπο.



Εικόνα 69. Οι ερμηνευτικές χειρονομίες που κάνει στα μ. 29-32. Οι μπλε κουκίδες δείχνουν τα σημεία που ο Thibaudet κάνει μικρές καθυστερήσεις ανάμεσα στις νότες.

## Ανάπτυξη

Α τμήμα (*un poco animato*): τέταρτο 55 bpm

Στο τμήμα αυτό ο Thibaudet αυξάνει το τέμπο κατευθείαν με το που αρχίζει η Ανάπτυξη, ενώ την ξεκινάει σε δυναμική *piano*. Κάνει *ritenuto* στους τελευταίους χρόνους στα μ. 42, 44 και 46, ενώ από το μ. 45 ακολουθεί τις οδηγίες του συνθέτη (*cresc. ed animato poco a poco*).

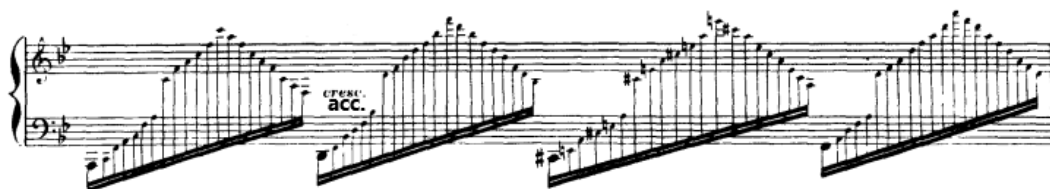
Β τμήμα (*sempre più animato*): τέταρτο 63 bpm

Στο τμήμα αυτό ο Thibaudet ακολουθεί τις οδηγίες του συνθέτη, ενώ κάνει σε όλη τη διάρκεια αυτού του τμήματος ένα συνεχόμενο *accelerando*. Στο αναμεταβατικό τμήμα τονίζει το πρώτο δέκατο έκτο από κάθε χρόνο και αλλάζει συχνά το πεντάλ, ώστε να ακούγονται καθαρά όλες οι οκτάβες σε αυτή την ταχύτητα. Κάνει το *ritenuto* στον τελευταίο χρόνο του μ. 60.

## Επανάκτηση

Α' θέμα: τέταρτο 45 bpm

Η ορχήστρα έχει το Α θέμα σε ένα πιο γρήγορο τέμπο από αυτό της Έκθεσης. Αυτό που τραβάει την προσοχή είναι το μ. 64, όπου στην αρχή του ο Thibaudet κάνει *accelerando*, ενώ στο τέλος του *ritenuto*, ώστε να πάρει το θέμα διανθισμένο σε ένα πιο αργό τέμπο. Η δυναμική βρίσκεται στην περιοχή του *piano* και γίνεται ένα *crescendo* στο μ. 68.



Εικόνα 70. Το σημείο που επιλέγει να κάνει *accelerando* στο μ. 68.

Cadenza: τέταρτο 63 bpm

Η cadenza μπαίνει με μεγάλη ένταση σχετικά με το τέμπο. Ο Thibaudet τονίζει τις νότες του αριστερού χεριού, κρατώντας ρυθμικά λίγο παραπάνω το πρώτο δέκατο έκτο. Από άποψη δυναμικών, την πρώτη φορά επιλέγει να παίξει το θέμα *piano*, τη δεύτερη *forte* και την τρίτη πάλι *piano*. Αυτό έρχεται σε αντίθεση με τις σημειωμένες δυναμικές της παρτιτούρας. Στο μ. 73 κάνει *crescendo*, ενώ στο μ. 74 τονίζει τη χαμηλότερη νότα, χωρίς να κάνει το *rallentando* στο τέλος του ίδιου μέτρου.

Εικόνα 71. Οι δυναμικές που επιλέγει να ερμηνεύσει στα μ. 70-72.

Στο μεταβατικό μέρος στα μ. 75-78 κάνει ένα συνολικό *crescendo* και *accelerando*. Επίσης, στα μ. 75 και 76 στις πάνω συγχορδίες κάνει μια καθυστέρηση πριν το τελευταίο δέκατο έκτο. Κάνει ένα μικρό *ritenuto* στις τελευταίες δύο οκτάβες του μ. 78, ενώ στα μ. 79-81 τονίζει το πρώτο δέκατο έκτο από κάθε χρόνο. Τα μ. 82-88 τα ερμηνεύει σύμφωνα με τις οδηγίες του συνθέτη.

Εικόνα 72. Οι ερμηνευτικές χειρονομίες στα μ. 75-76.

Γ θέμα: τέταρτο 46 bpm

Ο Thibaudet κάνει μια μικρή καθυστέρηση ανάμεσα στο μπάσο στο ρε και στο διάστημα τρίτης που ακολουθεί στο αριστερό χέρι. Από εκεί κι έπειτα παίζει το Γ θέμα σταθερά χρονικά και σε μια δυναμική *mezzo forte*. Στο μ. 93 κάνει το *ritenuto* μόνο στον τελευταίο χρόνο. Ερμηνεύει το θέμα με τον ίδιο τρόπο και τη δεύτερη φορά που συνοδεύεται από την ορχήστρα.

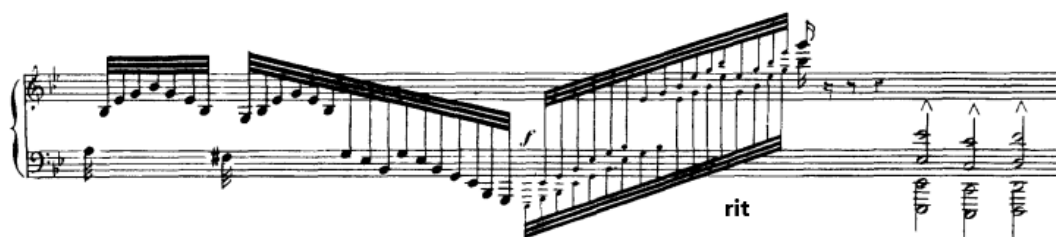
## Coda

Εισαγωγή: τέταρτο 43 bpm

Το τέμπο είναι πιο αργό από αυτό της Εισαγωγής. Αυτή τη φορά ο Thibaudet παίζει σταθερά χρονικά όλα τα δέκατα έκτα σε μια σταθερή δυναμική *piano*. Στις αρπές συγχορδίες του μ. 106, πέρα από το *decrescendo*, κάνει και *ritenuto*. Ανάμεσα στα μ. 109 και 110 που μπαίνουν τα φλάουτα κάνει *ritenuto* και αμέσως μετά ξεκινάει ένα *accelerando* μέχρι το μ. 112, όπου στο τέλος του αρπίσματος κάνει *ritenuto*. Είναι μια ερμηνευτική χειρονομία που βλέπουμε πρώτη φορά και είναι αντίθετη με αυτό που γίνεται συνήθως σε αυτό το μέτρο. Μετά από αυτό έχουμε το δυναμικό φινάλε με τις κοφτές συγχορδίες στο τέλος.



Εικόνα 73. Τα μ. 109 και 110, όπου ανάμεσα τους γίνεται μια μικρή παύση.

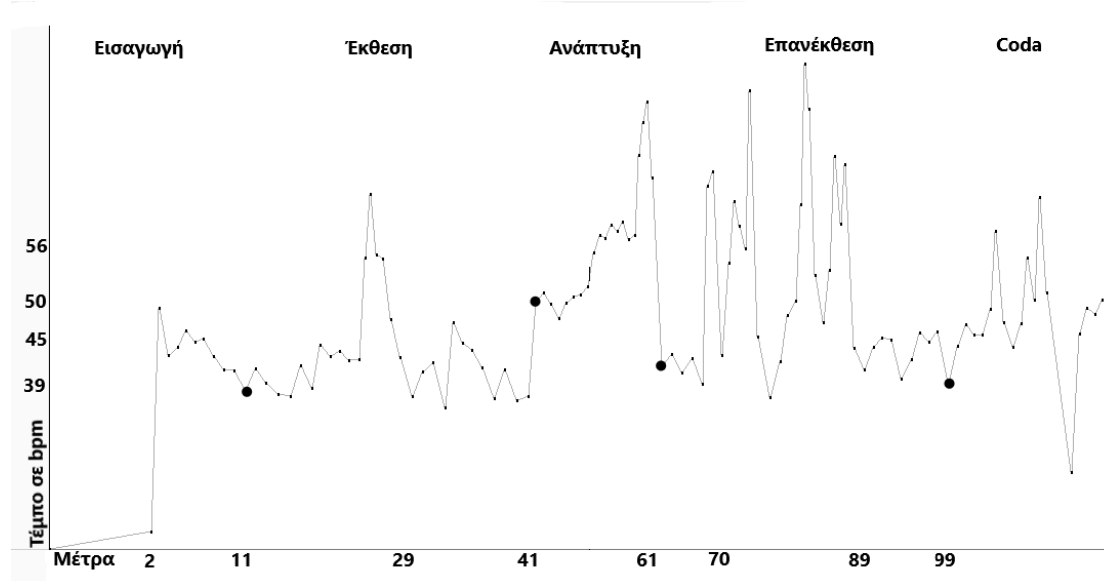


Εικόνα 74. Το σημείο που επιλέγει να κάνει *ritenuto* ο Thibaudet στο μ. 112.

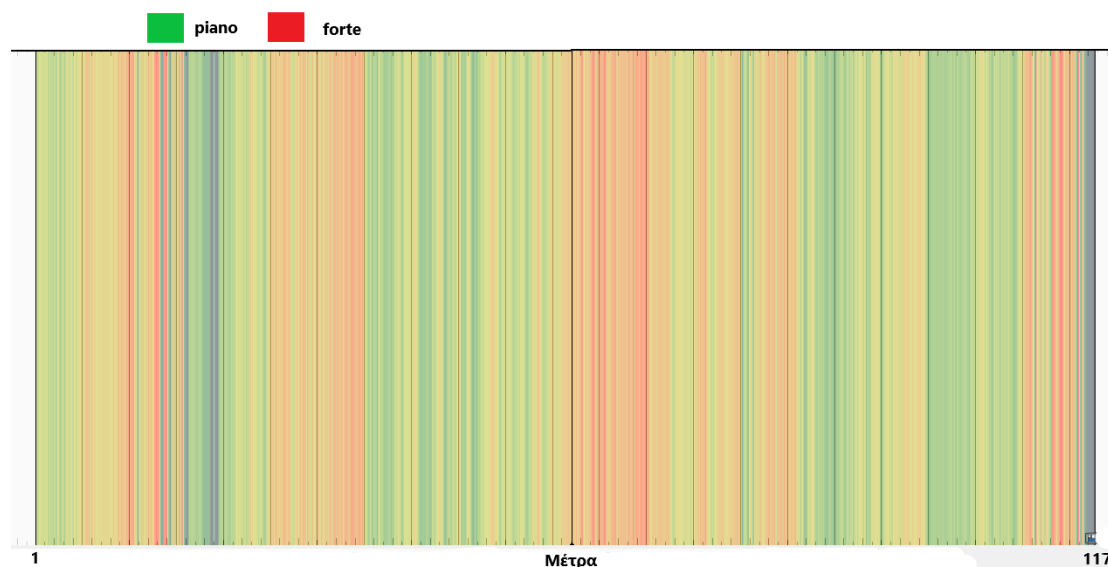
Πίνακας με όλα τα tempi του Jean-Yves Thibaudet κατά τη διάρκεια του πρώτου μέρους του κοντσέρτου.

Δομικό μέρος	Θέμα	Tempo σε bpm
Εισαγωγή	Andante sostenuto (solo)	48
	Andante sostenuto (ορχ.)	45
Έκθεση	A θέμα	39
	B θέμα	45
Ανάπτυξη	Un poco animato	55
	Sempre più animato	63
Επανάκθεση	A' θέμα	45
	Cadenza	63
	Γ θέμα	46
Coda	(=Εισαγωγή)	43

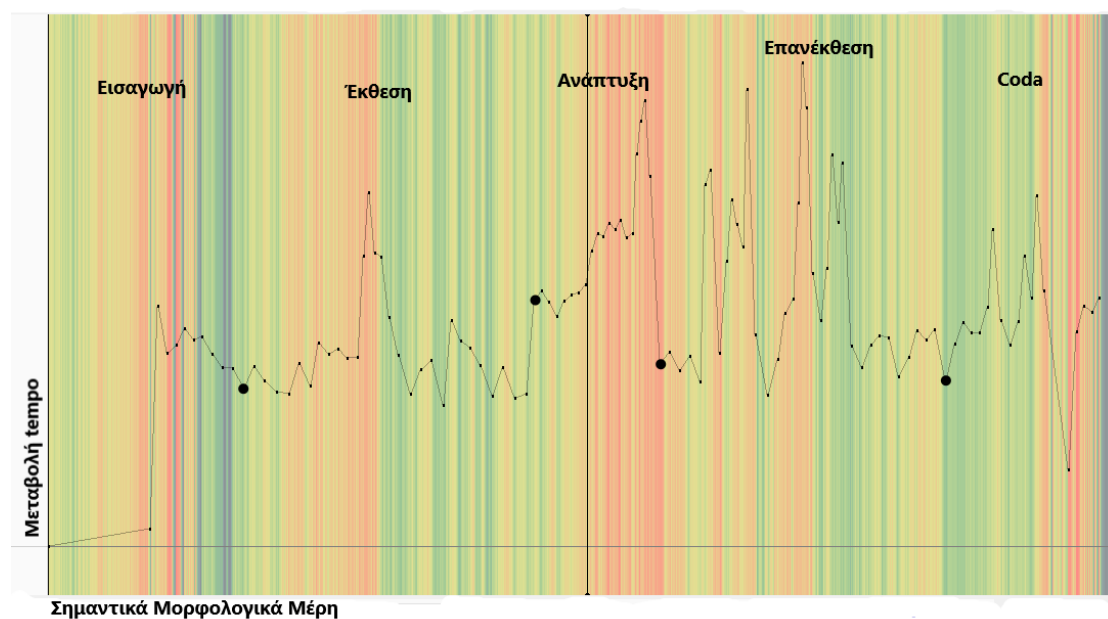
Γράφημα 19. Το εύρος όλων των τέμπο που χρησιμοποίησε ο Jean-Yves Thibaudet κατά τη διάρκεια του πρώτου μέρους του κοντσέρτου.



**Γράφημα 20.** Το εύρος όλων των δυναμικών που χρησιμοποίησε ο Jean-Yves Thibaudet κατά τη διάρκεια του πρώτου μέρους του κοντσέρτου.



**Γράφημα 21.** Συσχέτιση του τέμπο και των δυναμικών που χρησιμοποίησε ο Jean-Yves Thibaudet κατά τη διάρκεια του πρώτου μέρους του κοντσέρτου.



### Παρατηρήσεις από τα γραφήματα

Από το γράφημα του τέμπο βλέπουμε το σταθερά ήρεμο τέμπο που έχει από την Εισαγωγή η ορχήστρα μέχρι και όλη την Έκθεση, με μόνη εξαίρεση τα μ. 23 και 24 από το μεταβατικό τμήμα. Από το γράφημα βλέπουμε, επίσης, ότι η Ανάπτυξη παίρνει λίγο απότομα ένα πιο γρήγορο τέμπο και στη συνέχεια ακολουθεί ένα σταδιακό *accelerando*. Βλέπουμε στην Επανάκθεση την αναταραχή που υπάρχει στις

διακυμάνσεις του τέμπο. Η ηρεμία επανέρχεται με την είσοδο του Γ θέματος. Στην coda έχουμε τις διακυμάνσεις του τέμπο στα ίδια σημεία που υπάρχουν και στις άλλες ερμηνείες που αναλύσαμε.

Από άποψη δυναμικής, το γράφημα αναδεικνύει ότι υπάρχουν τμήματα με εναλλαγή *riano* και *forte* για κάποιο αξιολογικό χρονικό διάστημα. Στην Έκθεση ξεκινάει με δυναμική *riano*, αλλά από τη δεύτερη φορά που μπαίνει το θέμα μέχρι και το μεταβατικό τμήμα είναι σε δυναμική *forte*. Η υπόλοιπη Έκθεση και το πρώτο τμήμα της Ανάπτυξης βρίσκεται σε δυναμική *riano*. Αντίθετα, από το δεύτερο τμήμα της Ανάπτυξης μέχρι και την κορύφωση του μέρους βλέπουμε στο διάγραμμα ένα βαθύ κόκκινο λόγω της δυναμικής *forte*. Η αρχή της Επανεκθεσης είναι το μόνο σημείο που υπάρχουν γρήγορες εναλλαγές δυναμικών. Στη συνέχεια, η δυναμική *riano* κυριαρχεί για αρκετή ώρα, μέχρι να έρθει το *forte* στο φινάλε.

Σχετικά με τον συνδυασμό αυτών των δύο παραγόντων, υπάρχουν σημεία, όπου η αύξηση του τέμπο συμβαδίζει με την αύξηση της δυναμικής και το αντίθετο, αλλά δεν θα μπορούσαμε να πούμε ότι αυτό είναι ο κανόνας. Οι δυναμικές που χρησιμοποιούνται πάνε εναλλάξ, ενώ τα τέμπο που επιλέγονται είναι πιο πολύ ήρεμα. Έτσι, υπάρχουν τμήματα που, ενώ γίνεται αύξηση του τέμπο, όπως στο A τμήμα της Ανάπτυξης και στην μέση της coda, ταυτόχρονα διατηρείται μια δυναμική *riano*.

## 8. Benjamin Grosvenor και Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, διεύθυνση: James Judd (χρονιά ηχογράφησης: 2012)

### Benjamin Grosvenor (1992)

Γεννήθηκε το 1992 στο Westcliff-on-Sea, Essex της Αγγλίας. Η μητέρα του είναι δασκάλα πιάνου κι έγινε η πρώτη του δασκάλα, όταν ήταν πέντε ετών.<sup>142</sup> Οι δάσκαλοι μετά τη μητέρα του ήταν η Hilary Coates και ο Christopher Elton (1944).<sup>143</sup> Σπούδασε στην Royal Academy of Music με τους Christopher Elton και Daniel-Ben Pienaar και αποφοίτησε το 2012 με τον έπαινο “Queen’s Commendation for Excellence”.<sup>144</sup>

Φτάσαμε στην τελευταία ηχογράφηση για ανάλυση και, πέρα από το ότι είναι η πιο πρόσφατη σε μας, ο Grosvenor είναι και ο πιο νέος ερμηνευτής από τις ηχογραφήσεις που επιλέχθηκαν. Ήταν μόλις είκοσι χρονών, όταν έκανε την ηχογράφηση του κοντσέρτου. Για το λόγο αυτό είναι ο πρώτος πιανίστας σε αυτή τη λίστα που δεν είχε τόσο μεγάλη εμπειρία, όταν έκανε την ηχογράφηση.

<sup>142</sup> George Predota, “On This Day 8 July: Benjamin Grosvenor Was Born,” Interlude, προσπέλαση 17 Σεπτεμβρίου, 2023, <https://interlude.hk/on-this-day-8-july-benjamin-grosvenor-was-born/>.

<sup>143</sup> Michael Beek, “Who is Benjamin Grosvenor? All you need to know about the British pianist, including his best recordings,” Classical Music, προσπέλαση 17 Σεπτεμβρίου, 2023, <https://www.classical-music.com/features/recordings/five-recordings-benjamin-grosvenor>.

<sup>144</sup> Decca, “Benjamin Grosvenor Biography.”

## Διάρκεια – 10:24

### Εισαγωγή

*Andante Sostenuto* (σόλο): τέταρτο 57 bpm

Ο Grosvenor παίζει την πρώτη οκτάβα στο αριστερό χέρι με αρπέζ. Αλλάζει τις αξίες των δέκατων έκτων και κρατάει παραπάνω την κύρια νότα της μελωδίας, ενώ τα υπόλοιπα δέκατα έκτα ακούγονται σαν τρίηχα. Τις επόμενες δύο οκτάβες στο αριστερό χέρι τις ερμηνεύει πολύ *piano*. Επιλέγει μια δυναμική *mezzo forte* και λίγο πριν την τρίτη οκτάβα κάνει ένα *decrecendo*, ώστε όταν φτάσει στο σημείο που ζητάει ο συνθέτης *accelerando e crescendo* να έχει περιθώρια να το κάνει. Λίγο πριν φτάσει στην πιο ψηλή νότα, κάνει *ritenuto* και στην κατάβαση πάλι ανακτά ταχύτητα. Κάνει το *sforzando* στη χαμηλότερη νότα, ενώ στις *fortissimo* συγχορδίες πραγματοποιεί *ritenuto*. Στη συνέχεια, ρίχνει την ένταση της δυναμικής και τονίζει τις νότες του αριστερού χεριού. Όταν το αριστερό χέρι έχει τις χρωματικές νότες στο κλειδί του φα, επιλέγει να τις κρατάει λίγο παραπάνω και μετά παίζει το άρπισμα του δεξιού χεριού.

The image shows a musical score for the introduction of a piece. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The tempo is marked 'Andante sostenuto.' and the dynamics are 'PIANO.' and 'f'. The left hand starts with a forte dynamic (f) and includes a section marked 'ad libitum.' The right hand features triplets and a 'simile' marking.

Εικόνα 75. Η αλλαγή στις αξίες που έκανε ο Grosvenor στην αρχή του κοντσέρτου.

Ξεκινάει το *accelerando* νωρίτερα από το σημείο που ζητάει ο συνθέτης, αλλά λίγο πριν φτάσει στην κορύφωση του άρπισματος κάνει ένα μικρό *ritenuto*. Στις συγχορδίες με το χρωματικό μπάσο κάνει τις ερμηνευτικές οδηγίες που έχει σημειώσει ο συνθέτης. Ωστόσο, μετά τις πρώτες τέσσερις συγχορδίες, τις παύσεις σε όγδοο που έχει το δεξί χέρι τις κρατάει ως παρεστιγμένες, με αποτέλεσμα οι συγχορδίες μετά να ερμηνεύονται δέκατα έκτα.



Εικόνα 76. Η δεύτερη αλλαγή σε αξίες που επέλεξε να κάνει ο Grosvenor στην Εισαγωγή.

*Andante Sostenuto* (ορχήστρα): τέταρτο 59 bpm

Η ορχήστρα μπαίνει σε ένα αρκετά ζωντανό τέμπο. Το όμποε κάνει *crescendo*, σε αντίθεση με το *diminuendo* που ζητάει ο συνθέτης, ενώ στο μ. 10 κρατάει παραπάνω τη νότα του και ξεχωρίζει αρκετά από το *pizzicato* που έχουν τα έγχορδα. Επίσης, στο ίδιο μέτρο γίνεται και *ritenuto*.

## Έκθεση

Α θέμα: τέταρτο 52 bpm

Ο Grosvenor παίρνει το Α θέμα σε ένα γοργό τέμπο. Μόνο ο Rubinstein είχε πάρει το Α θέμα σε παρόμοιο τέμπο. Παρατηρούμε ότι στο μ. 12, όταν μπαίνει το θέμα, παίζει πρώτα το μπάσο και με μια μικρή καθυστέρηση παίζει το σολ της μελωδίας. Σε γενικές γραμμές παίζει το υπόλοιπο θέμα σταθερά, όσον αφορά τόσο στο τέμπο όσο και στη δυναμική. Τη δεύτερη φορά του θέματος ανεβάζει με την ορχήστρα λίγο το τέμπο και τη δυναμική σε *forte*. Στο μ. 17 στον τρίτο χρόνο επιλέγει να κάνει και *accelerando*.



Εικόνα 77. Το μ. 12, όπου επιλέγει στον πρώτο χρόνο να ερμηνεύσει πρώτα το μπάσο και μετά το σολ της μελωδίας.

Στο μεταβατικό τμήμα στα μ. 19 και 20 δεν ακολουθεί τις αλλαγές στις δυναμικές του συνθέτη και απλά παίζει σε ένα σταθερό *fortissimo* τονίζοντας τις νότες που χρειάζεται. Στις οκτάβες στα μ. 23-25 τονίζει το πρώτο δέκατο έκτο από κάθε χρόνο

και κάποιες φορές το ερμηνεύει και ως παρεστιγμένο. Στο μ. 28 προκαλεί εντύπωση ότι, πέρα από το *ritenuto* στον τελευταίο χρόνο του μέτρου, παίζει αρπάζ το δεύτερο δέκατο έκτο από τον ίδιο χρόνο. Μας κάνει εντύπωση, διότι είναι ερμηνευτική χειρονομία του προηγούμενου αιώνα και την κάνει ένας τόσο νέος ερμηνευτής σε ηχογράφιση που βρίσκεται τόσο κοντά σε εμάς.



Εικόνα 78. Η αλλαγή στις αξίες που επέλεξε να κάνει στα μ. 23-24.

Β θέμα: τέταρτο 46 bpm

Ο Grosvenor στο Β θέμα στην αρχή του κάθε μέτρου παίζει την πρώτη νότα της μελωδίας με μια καθυστέρηση και κάνει το *crescendo* και το *diminuendo* στα μ. 31 και 32 αντίστοιχα. Στα μ. 33 και 34 κρατάει κάποιες νότες ως παρεστιγμένες και για το λόγο αυτό υπάρχει ένα αίσθημα ασάθειας στη μελωδία. Επίσης, στο μ. 34 την τελευταία συγχορδία στο αριστερό χέρι την παίζει αρπάζ και κάνει και το *ritenuto*. Στο καταληκτικό τμήμα κρατάει σταθερό τέμπο και μόνο στο μ. 40 η ορχήστρα στον τελευταίο χρόνο κάνει *ritenuto*.



Εικόνα 79. Τα μ. 33-34 που επιλέγει να κάνει αλλαγή στις αξίες και να παίζει μία συγχορδία αρπάζ (μωβ).

## Ανάπτυξη

A τμήμα (*un poco animato*): τέταρτο 65 bpm

Ο Grosvenor ξεκινάει αυτό το τμήμα κατευθείαν με το καινούριο γρηγορότερο τέμπο. Επίσης, στο μ. 42 κάνει στην αρχή του μέτρου μια επιτάχυνση και στο τέλος μια ελάττωση του τέμπο. Στο μ. 44 κάνει ένα *ritenuto* προς το τέλος του μέτρου και από το μ. 45 ξεκινάει το *accelerando* που ζητάει ο συνθέτης, μαζί με ένα *crescendo*.

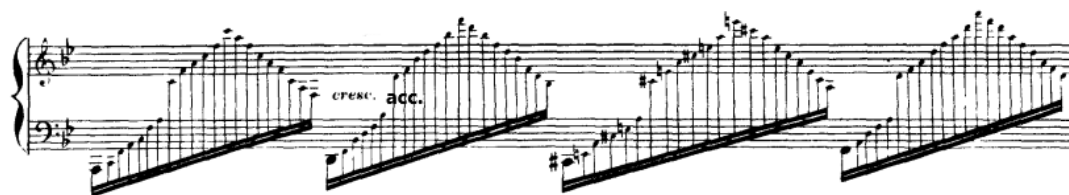
B τμήμα (*sempre più animato*): τέταρτο 74 bpm

Ο Grosvenor σε αυτό το τμήμα έχει ανεβάσει πολύ το τέμπο. Μάλιστα είναι ο ερμηνευτής με το πιο γρήγορο τέμπο από όλες τις ερμηνείες που έχουμε αναλύσει στην παρούσα εργασία. Τονίζει το πρώτο δέκατο έκτο σε κάθε όγδοο και δίνει την αίσθηση ότι παίζει μια σπουδή. Από θέμα δυναμικής, βρίσκεται σταθερά στο *fortissimo* και λόγω της ορχήστρας δημιουργούνται τα *crescendo* που έχει σημειώσει ο συνθέτης στην παρτιτούρα. Στο αναμεταβατικό τμήμα παίζει τα μ. 57 και 58 τονίζοντας το πρώτο δέκατο έκτο και μετά παίζοντας όλο το υπόλοιπο μέτρο με μια ανάσα. Στα μ. 59 και 60 τονίζει μόνο εκεί που είναι να παίξουν μαζί και τα τυμπάνια, ενώ στο μ. 60 κάνει το *ritenuto* στον τελευταίο χρόνο.

## Επανάκθεση

A' θέμα: τέταρτο 52 bpm

Ο Grosvenor ξεκινάει την Επανάκθεση με το A' θέμα στο ίδιο τέμπο με την Έκθεση. Στο μ. 64 κάνει *ritenuto* προς το τέλος του μέτρου, αν και μετά το διανθισμένο θέμα δεν το ξεκινάει με ένα ιδιαίτερα πιο ήρεμο τέμπο (50 bpm). Στο μ. 68 κάνει *accelerando*.



Εικόνα 80. Το μ. 68, στο οποίο επιλέγει στον δεύτερο χρόνο να κάνει *accelerando*.

Cadenza: τέταρτο 62 bpm

Στην *cadenza* μπαίνει με ορμή και με δυναμική *forte*. Στο μ. 71 ρίχνει τη δυναμική σε ένα *mezzo forte*, ενώ στο μ. 72 βρίσκεται σε *piano*.

The image shows three systems of musical notation for a piano cadenza. The first system is marked 'Cadenza ad lib' and 'Piu mosso'. It begins with a piano (p) dynamic. The second system is marked mezzo-forte (mf). The third system is marked piano (p). The right hand plays a melodic line with some grace notes, while the left hand provides a consistent eighth-note accompaniment. The key signature has one flat (F major/D minor) and the time signature is 3/4.

Εικόνα 81. Οι δυναμικές που επιλέγει ο Grosvenor στα μ. 70-72.

Στο μεταβατικό τμήμα στα μ. 75 και 76 παρατηρούμε ότι παίζει πολύ πιο γρήγορα τα τριακοστά δεύτερα και κρατάει παραπάνω τα δέκατα έκτα, ενώ στις ψηλές συγχορδίες κρατάει λίγο παραπάνω την τονισμένη συγχορδία. Επίσης, από θέμα δυναμικής, κάνει ένα crescendo συνολικά σε αυτά τα δύο μέτρα. Στο τέλος του μ. 78 κάνει *ritenuto* και μπαίνει στο μ. 79 ερμηνεύοντας τις οκτάβες με τον ίδιο τρόπο που τις ερμήνευσε στο μεταβατικό τμήμα στην Έκθεση, δηλαδή παίζοντας το πρώτο δέκατο έκτο κάθε χρόνου ως παρεστιγμένο. Στο μ. 86 δεν κάνει το *ritenuto* που ζητάει ο συνθέτης, ενώ τονίζει λίγο παραπάνω το πρώτο δέκατο έκτο από κάθε χρόνο, το οποίο φαίνεται περισσότερο στο μ. 88.

Γ θέμα: τέταρτο 51 bpm

Ο Grosvenor έχει επιλέξει ένα γρήγορο τέμπο και για το θέμα αυτό, ενώ παρατηρούμε ότι τις αξίες τις κάνει να ακούγονται σαν τρίηχα. Η παρατήρηση αυτή είναι πιο εμφανής στα δέκατα έκτα του δεξιού χεριού, τα οποία τα ερμηνεύει κάθε φορά σαν τρίηχα δέκατων έκτων. Η δυναμική βρίσκεται σταθερά σε *piano*. Στο μ. 93 στον δεύτερο χρόνο η συγχορδία παίζεται ως αρπάζ, ενώ ξεκινάει κι ένα *ritenuto* από εκείνη τη στιγμή του μέτρου. Με τον ίδιο τρόπο χρονικά και από θέμα δυναμικής ερμηνεύει ο Grosvenor το Γ θέμα και τη δεύτερη φορά, όταν δηλαδή μπαίνει και η ορχήστρα.

Εικόνα 82. Όλες οι ερμηνευτικές επιλογές του Grosvenor στα μ. 88-93. Με μωβ είναι σημειωμένη η συγχорδία που επέλεξε να ερμηνεύσει με αρπάζ.

### Coda

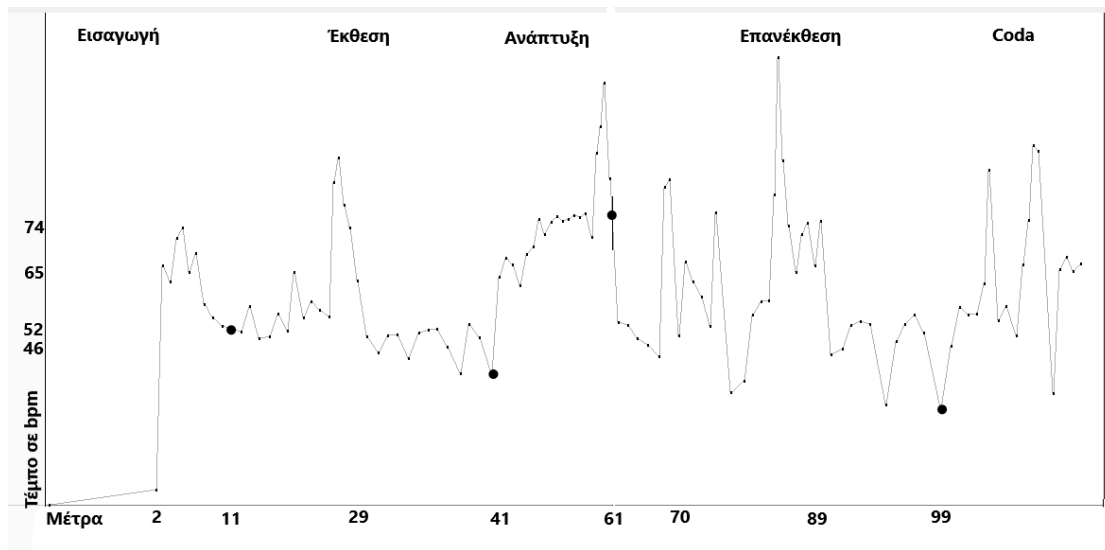
Εισαγωγή: τέταρτο 51 bpm

Ο Grosvenor ξεκινάει την coda σε ένα λίγο πιο αργό τέμπο από ό, τι είχε κάνει στην Εισαγωγή. Τα δέκατα έκτα τα ερμηνεύει με τον ίδιο τρόπο με την Εισαγωγή, αλλά σε δυναμική *piano*. Ερμηνεύει τις συγχорδίες του μ. 106 κάνοντας *ritenuto* και *diminuendo*. Από το μ. 107 μέχρι το μ. 109 κρατάει παραπάνω τις τονισμένες νότες και παίζει πιο γρήγορα τα δέκατα έκτα. Στο μ. 109 ξεκινάει να κάνει *crescendo* και στο μ. 110 *accelerando* από την αρχή του μέτρου. Στο μ. 112 δεν κάνει *ritenuto* στις οκτάβες και γίνεται το φινάλε με κοφτές κινήσεις και *forte*.

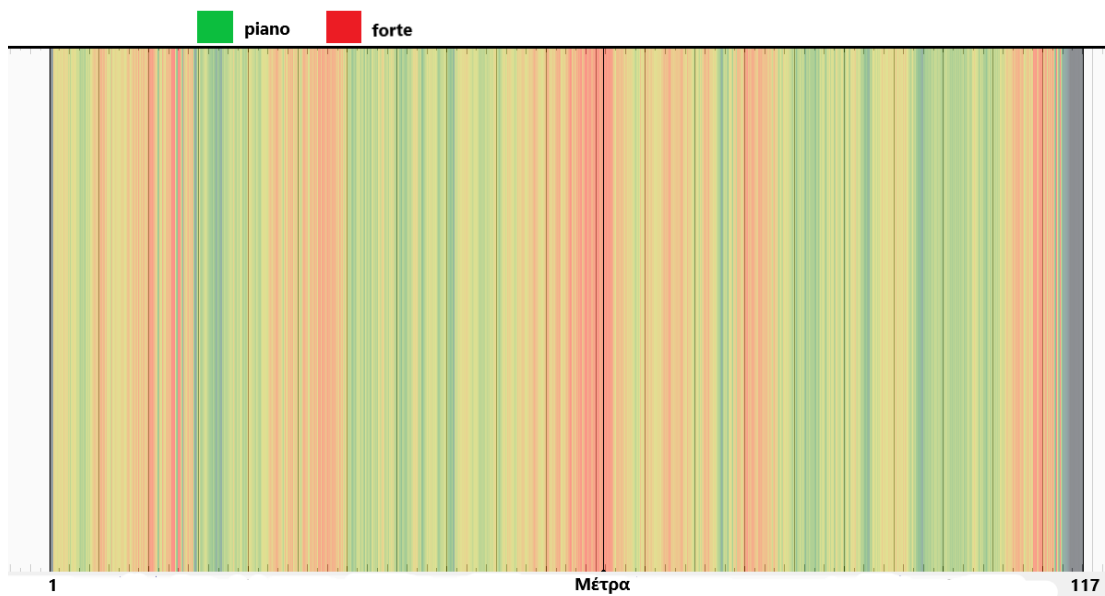
**Πίνακας με όλα τα tempi του Benjamin Grosvenor κατά τη διάρκεια του πρώτου μέρους του κοντσέρτου.**

Δομικό μέρος	Θέμα	Tempo σε bpm
Εισαγωγή	Andante sostenuto (solo)	57
	Andante sostenuto (ορχ.)	59
Έκθεση	A θέμα	52
	B θέμα	46
Ανάπτυξη	Un poco animato	65
	Sempre più animato	74
Επανάκθεση	A' θέμα	52
	Cadenza	62
	Γ θέμα	51
Coda	(=Εισαγωγή)	51

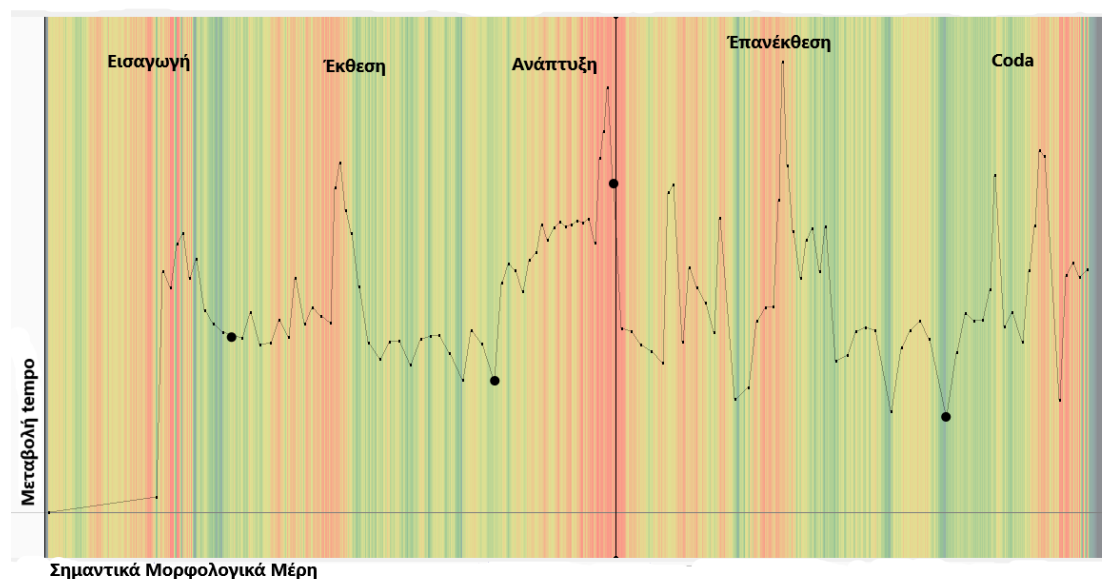
**Γράφημα 22. Το εύρος όλων των τέμπο που χρησιμοποίησε ο Benjamin Grosvenor κατά τη διάρκεια του πρώτου μέρους του κοντσέρτου.**



**Γράφημα 23. Το εύρος όλων των δυναμικών που χρησιμοποίησε ο Benjamin Grosvenor κατά τη διάρκεια του πρώτου μέρους του κοντσέρτου.**



**Γράφημα 24. Συσχέτιση του τέμπο και των δυναμικών που χρησιμοποίησε ο Benjamin Grosvenor κατά τη διάρκεια του πρώτου μέρους του κοντσέρτου.**



### Παρατηρήσεις από τα γραφήματα

Έχοντας φτάσει στο τελευταίο μέρος της ανάλυσης, βλέπουμε πρώτα από το γράφημα του τέμπο το μεγάλο *ritenuto* που γίνεται από την είσοδο της ορχήστρας προς την Εισαγωγή στην είσοδο του Α θέματος. Από εκεί και πέρα ο Grosvenor δεν κάνει μεγάλες μεταβολές του τέμπο, με εξαίρεση τα μ. 23-24, στα οποία κάνει μια ξαφνική αύξησή του και ύστερα επιστρέφει στο Β θέμα με ένα πιο ήρεμο τέμπο. Στην αρχή της Ανάπτυξης ανεβάζει απότομα το τέμπο. Στο Α τμήμα κάνει *accelerando* ενώ, στο Β τμήμα το τέμπο μένει σταθερό, αφού η ταχύτητα που έχει αναπτύξει από πριν είναι μεγάλη. Στο αναμεταβατικό τμήμα βλέπουμε μια μεγάλη αύξηση του τέμπο, μιας και είναι και η κορύφωση του πρώτου μέρους, ενώ στην Επανάκθεση υπάρχουν ακραίες και απότομες μεταβολές του τέμπο. Πριν μπει ο Grosvenor στην coda κάνει *ritenuto*. Κατά τη διάρκεια της coda επιλέγει να κάνει *accelerando* στα μ. 104 και 109, ενώ στο μ. 112 στις οκτάβες επιλέγει να κάνει *ritenuto*, για να κλείσει μετά επεισοδιακά το πρώτο μέρος.

Βλέποντας το διάγραμμα των δυναμικών του Grosvenor παρατηρούμε ότι έχει εναλλαγή του *forte* και του *piano*, αλλά κρατάει την κάθε μία δυναμική για αρκετή ώρα πριν περάσει στην αντίθετή της. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι στο Β θέμα, στο οποίο κρατάει τη δυναμική *piano* καθ' όλη τη διάρκεια του, ενώ στη συνέχεια στο Α τμήμα της Ανάπτυξης βλέπουμε να αλλάζει σταδιακά τη δυναμική σε *forte* και να τη διατηρεί για αρκετή ώρα.

Τέλος, από το διάγραμμα που συνδυάζει και τις δύο αυτές παραμέτρους παρατηρούμε ότι, όταν επιλέγει να κάνει ένα *accelerando*, ακολουθεί και η δυναμική *forte*. Η μόνη εξαίρεση είναι στο μέρος της coda στο μ. 104, όπου, ενώ επιλέγει να κάνει *accelerando*, παραμένει στη δυναμική *piano*. Αντιθέτως, όποτε

ερμηνεύει ένα θέμα με πιο ήπιο και σταθερό τέμπο, επιλέγει και οι δυναμικές του να κυμαίνονται στη δυναμική του *piano*.

## Κεφάλαιο 4: Συμπεράσματα

### Τελικά συμπεράσματα για κάθε ερμηνεία ξεχωριστά

#### 1. Τελικά συμπεράσματα της ερμηνείας του Arthur de Greef

Έχοντας ακούσει και αναλύσει προσεκτικά την ερμηνεία του de Greef παρατηρούμε ότι, σε σχέση με τις οδηγίες που υπάρχουν στην παρτιτούρα, ακολουθεί πιο πιστά τις ενδείξεις που υπάρχουν για τις δυναμικές. Ακολουθεί σε ένα μεγάλο βαθμό και τις ενδείξεις του τέμπο, όταν γίνεται η μετάβαση σε ένα καινούριο τμήμα. Αρκετές φορές κάνει χρήση του *ritenuto* και, πιο συγκεκριμένα, στα σημεία που υπάρχουν μικρές αξίες νοτών (π.χ. στο Α θέμα της Έκθεσης), όταν φτάνει σε πολύ ψηλές ή πολύ χαμηλές νότες αρπισμάτων (άρπισμα της ελαττωμένης συγχορδίας στην Εισαγωγή) ή στον τελευταίο χρόνο των μέτρων, πριν μπει σε ένα καινούριο τμήμα του κοντσέρτου. Ως συνέχεια της προηγούμενης παρατήρησης, ο de Greef επιλέγει τις περισσότερες φορές να κάνει αλλαγές στο τέμπο, για να αναδείξει τον χαρακτήρα ή τη συναισθηματική διάσταση της μελωδίας, όπως για παράδειγμα επέλεξε να κάνει στο Β θέμα της Έκθεσης.

Κάποια από τα κύρια χαρακτηριστικά της ερμηνείας του de Greef είναι ότι αλλάζει κάποιες από τις οδηγίες που έχει δώσει ο συνθέτης στην παρτιτούρα, όσον αφορά την άρθρωση κάποιων νοτών, προσθέτει παύσεις ή αλλάζει αξίες νοτών και συγκεκριμένα των δέκατων έκτων. Επίσης, κάτι που περιμέναμε να ακούσουμε στην ερμηνεία αυτή είναι ότι χρησιμοποιεί ερμηνευτικές χειρονομίες της εποχής, όπως το να παίζει πρώτα τη συγχορδία του μπάσου και μετά τη νότα της μελωδίας ή να παίζει αρπάζ τις συγχορδίες του αριστερού χεριού. Συνήθως αυτές τις ερμηνευτικές χειρονομίες τις επιλέγει στην αρχή κάποιου θέματος (Α θέμα και Γ θέμα) ή σε σημεία που υπάρχει κάποια πτώση (μ. 33-34, μ. 93 και μ. 98). Το πιο παράξενο που παρατηρούμε στη συγκεκριμένη ερμηνεία, σύμφωνα και με τα κριτήρια της σημερινής εποχής, είναι ότι ακούμε κάποια λάθη νοτών, τα οποία δεν θα ακούγαμε ποτέ σε μια σύγχρονη ηχογράφηση λόγω του ταμπού που υπάρχει πάνω σε αυτό το θέμα, αλλά και λόγω της εξέλιξης της επεξεργασίας του ήχου.

Τέλος, από θέμα τέμπο, παρατηρούμε ότι δεν επιλέγει πολύ γρήγορα τέμπο ούτε κάνει ακραίες μεταβολές του. Από τα τέμπο που χρησιμοποιεί στα κύρια μέρη του πρώτου μέρους το πιο γρήγορο είναι στα 60 bpm στην Εισαγωγή, ενώ το πιο αργό είναι στα 40 bpm και το επιλέγει στο μέρος της Επανεκθεσης στο Α' θέμα.

## 2. Τελικά συμπεράσματα της ερμηνείας του Benno Moiseiwitsch

Όσον αφορά τα τελικά συμπεράσματα από τη μελέτη της ερμηνείας του Moiseiwitsch, μπορούμε να πούμε ότι παίρνει αρκετές πρωτοβουλίες για το πώς να ερμηνεύσει κάποια περάσματα, τόσο ως προς τις δυναμικές όσο και ως προς το τέμπο. Μπορεί μάλιστα αυτές οι αλλαγές σε αυτές τις δύο παραμέτρους να γίνονται πολλές φορές μέσα στο ίδιο μέτρο. Όμως, μπορούμε να πούμε ότι μεγαλύτερη πιστότητα δείχνει στις οδηγίες του συνθέτη για τις δυναμικές. Οι αλλαγές στο τέμπο γίνονται κάποιες φορές και για να αναδείξει τη μορφή του έργου, δηλαδή κάνει *accelerando* στην Έκθεση πριν το μεταβατικό τμήμα, αλλά και για να τονίσει τον χαρακτήρα μιας μελωδίας, όπως για παράδειγμα στην Επανέκθεση στο Γ θέμα. Έχοντας αυτά στο νου καταλαβαίνουμε ότι ο Moiseiwitsch στην ερμηνεία δίνει βάση και στη δομή και στην έκφραση.

Ο Moiseiwitsch αλλάζει τις αξίες των νοτών, αλλά λιγότερο από ό, τι ο de Greef. Το κάνει, για να εξισορροπήσει τις αξίες που έπαιξε, όπως λόγου χάριν στα αρπίσματα της Εισαγωγής, όπου, ενώ κράτησε παραπάνω την τονισμένη νότα, μετά έπαιξε με μικρότερη αξία τις νότες του αρπίσματος. Χρησιμοποιεί ερμηνευτικές χειρονομίες εκείνης της εποχής και είναι στα ίδια σημεία που επιλέγει να τις κάνει και ο de Greef, δηλαδή στις πτώσεις. Ωστόσο, ο ίδιος το επέλεξε και στην Έκθεση στο Β θέμα. Τέλος, ακούμε και σε αυτή την ηχογράφιση λάθη σε νότες που δε διορθώθηκαν.

Από θέμα τέμπο, παρατηρούμε ότι τα κύρια δομικά μέρη του πρώτου μέρους δεν έχουν μεγάλη απόκλιση μεταξύ τους και κυμαίνονται από 40-50 bpm. Όμως, έχουμε πιο ακραίες αποκλίσεις του τέμπο και πιο γρήγορες αλλαγές και ειδικά από την Επανέκθεση και μετά. Το πιο γρήγορο είναι 58 bpm στο Β τμήμα (*sempre più animato*) της Ανάπτυξης, χωρίς να σημαίνει ότι είναι το πιο γρήγορο σε όλο το μέρος, διότι, όπως είδαμε πιο πάνω, στα μεταβατικά τμήματα ο Moiseiwitsch επιλέγει να αυξήσει πολύ το τέμπο. Αντιθέτως, το πιο αργό είναι 40 bpm κι εντοπίζεται στην Έκθεση και στα δύο θέματα.

### 3. Τελικά συμπεράσματα της ερμηνείας του Arthur Rubinstein

Τα γενικά συμπεράσματα που θα μπορούσαμε να βγάλουμε από την ερμηνεία του Rubinstein είναι ότι αρχικά του αρέσει να παίρνει πρωτοβουλίες στην ερμηνεία. Μπορεί να δίνει βάση στις κύριες οδηγίες του συνθέτη και για τις δύο παραμέτρους. Βέβαια, όποτε μπορεί κάνει αλλαγές, κάτι που είδαμε σε αρκετά παραδείγματα καθ' όλη τη διάρκεια του πρώτου μέρους του κοντσέρτου. Χαρακτηριστικές περιπτώσεις αποτελούν οι μικρές αλλαγές που έκανε στο τέμπο και στα τρία κύρια θέματα (στα Α, Β και Γ). Πιο συγκεκριμένα, έκανε μικρές καθυστερήσεις στις μικρότερες αξίες του Α θέματος, έκανε *ritenuto* σε σχεδόν κάθε μέτρο του Β θέματος κι έκανε πάλι καθυστερήσεις και αλλαγές στις αξίες του Γ θέματος. Άλλαζε όμως τέμπο και για δομικούς σκοπούς, όπως για παράδειγμα το *accelerando* που έκανε στην Έκθεση λίγο πριν το μεταβατικό τμήμα.

Είναι ένας ερμηνευτής, ο οποίος μας κάνει να καταλάβουμε ότι δεν του περνάει αδιάφορη η δομή του έργου στην ερμηνεία του, αλλά κατά κύριο λόγο έχει στο νου του, με τις επιλογές του, να δώσει βάση στην έκφραση. Πέρα από τα πιο πάνω παραδείγματα που αναφέραμε, χαρακτηριστικές είναι ακόμα δύο περιπτώσεις που μας αποδεικνύουν αυτή τη σκέψη. Πρώτη περίπτωση είναι στην Επανάκθεση στην *cadenza*, όπου σε κάθε μέτρο από τα μ. 70-72 επιλέγει όχι μόνο να κάνει μεταβολές στη δυναμική, αλλά και στην ταχύτητα. Το δεύτερο παράδειγμα είναι πάλι στο ίδιο δομικό μέρος, αλλά στο μεταβατικό τμήμα. Εκεί πάλι επιλέγει σε κάθε μέτρο να κάνει αλλαγές και στις δύο παραμέτρους, ανάλογα με το πώς θέλει να δείξει το *agitato* που ζητάει ο συνθέτης στην παρτιτούρα.

Κάτι ακόμη που μας κάνει εντύπωση είναι ότι δεν χρησιμοποιεί ερμηνευτικές χειρονομίες εκείνης της εποχής, όπως είδαμε να κάνουν οι δύο προηγούμενοι ερμηνευτές. Στα σημεία, στα οποία ο de Greef και ο Moiseiwitsch επέλεξαν να κάνουν αυτές τις χειρονομίες, ο Rubinstein επέλεξε να ακολουθήσει τις οδηγίες της παρτιτούρας. Αλλάζει και αυτός αξίες από νότες και συγκεκριμένα τα δέκατα έκτα. Τέλος, δεν ακούμε καμία λανθασμένη νότα καθ' όλη τη διάρκεια του πρώτου μέρους του κοντσέρτου.

Από θέμα τέμπο, παρατηρούμε ότι έχει κάποιες μεγάλες αποκλίσεις, όπως για παράδειγμα ανάμεσα στο Α θέμα (50bpm) και το Β θέμα (37bpm) της Έκθεσης ή ανάμεσα στο Β τμήμα (70bpm) της Ανάπτυξης και την αρχή της Επανάκθεσης (46bpm). Το πιο αργό τέμπο που επέλεξε ήταν στην Έκθεση στο Β θέμα με 37bpm και το πιο γρήγορο στην Ανάπτυξη στο Β τμήμα με 70bpm. Έτσι παρατηρούμε ότι δε φοβόταν να έχει και μεγάλες αποκλίσεις στο τέμπο. Ήθελε και με αυτόν τον τρόπο να δώσει μεγαλύτερη βάση στην έκφραση του έργου.

#### 4. Τελικά συμπεράσματα της ερμηνείας της Jeanne - Marie Darré

Αυτή η ερμηνεία, όπως ήδη ειπώθηκε, είχε ενδιαφέρον να αναλυθεί, επειδή η Darré είχε δουλέψει με τον Saint-Saëns για την ερμηνεία των κοντσέρτων του. Συμπεραίνουμε από την ερμηνεία της ότι κατά κύριο λόγο ακολουθεί τις οδηγίες του συνθέτη που υπάρχουν πάνω στην παρτιτούρα για θέματα δυναμικής και τέμπο. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι η πιο πιστή μέχρι στιγμής. Βέβαια αυτό δε σημαίνει ότι δεν παίρνει η ίδια πρωτοβουλίες. Παράδειγμα του δεύτερου είναι τα δύο μεταβατικά μέρη στην Έκθεση και στην Επανέκθεση αντίστοιχα, τα οποία ερμηνεύει με δικές της επιλογές στη δυναμική κατά κύριο λόγο. Επίσης, και στην *cadenza* επιλέγει να μην κάνει τις διαβαθμίσεις στη δυναμική. Από αυτά που ειπώθηκαν παραπάνω παρατηρούμε ότι είναι πιστή στις οδηγίες του συνθέτη περισσότερο για το τέμπο παρά για τις δυναμικές.

Δίνει μεγαλύτερη βάση στο να αναδείξει με την ερμηνεία της τη δομή του κοντσέρτου, αφού όλες σχεδόν οι ερμηνευτικές επιλογές γίνονται σε σημεία που είναι σημαντικά για τη δομή του έργου, όπως για παράδειγμα στις πτώσεις ή στις αλλαγές τμημάτων. Δύο εξαιρέσεις είναι σημαντικό να αναφέρουμε. Πρώτον, στην Ανάπτυξη, όπου πριν την έναρξη του αναμεταβατικού τμήματος επιλέγει να κάνει μια παύση, για να δώσει ίσως μεγαλύτερη ένταση και προσμονή στο συγκεκριμένο σημείο, μιας κι εκεί βρίσκεται και η κορύφωση του πρώτου μέρους. Δεύτερον, στην Επανέκθεση στο Γ θέμα, στο οποίο κάνει αλλαγές στο τέμπο, για να αναδείξει τον *espressivo* χαρακτήρα του θέματος.

Αυτά που μας κάνουν εντύπωση στην ερμηνεία της είναι ότι κάνει *ritenuto*, όταν φτάνει στις ψηλές νότες γρήγορων περασμάτων, και κάνει ερμηνευτικές χειρονομίες της εποχής που επιλέγει να κάνει και σε άλλα σημεία, πέρα από αυτά που έχουν επιλέξει μέχρι τώρα οι δύο πρώτοι ερμηνευτές. Αυτό ίσως γίνεται, για να δείξει έναν πιο εκφραστικό χαρακτήρα στα σημεία που επιλέγει να χρησιμοποιήσει αυτές τις χειρονομίες.

Γενικά, ενώ έχει αρκετές μεταβολές του τέμπο, κάτι που γίνεται πιο εμφανές από την Επανέκθεση και μετά, στην Έκθεση τα αρχικά τέμπο των κύριων θεμάτων δεν έχουν μεγάλες αποκλίσεις. Το πιο γρήγορο τέμπο της ήταν 68 bpm στο Β τμήμα της Ανάπτυξης, ένα τέμπο που είναι πολύ κοντά σε αυτό του Rubinstein, ενώ το πιο αργό της είναι 40 bpm και είναι τη στιγμή που παίρνει το διανθισμένο θέμα στην Επανέκθεση.

## 5. Τελικά συμπεράσματα της ερμηνείας της Gina Bachauer

Η Bachauer στην ερμηνεία της ακολουθεί πιστά τις οδηγίες του συνθέτη περισσότερο για το τέμπο και λιγότερο για τη δυναμική. Αυτό το καταλαβαίνουμε, διότι η ερμηνεία της είναι η πιο ήρεμη από θέμα δυναμικών. Αυτή την ηρεμία τη βλέπουμε από την πρώτη στιγμή, από την πρώτη νότα της Εισαγωγής, όπου, ενώ όλοι οι ερμηνευτές ξεκινάνε με ένα δυναμικό forte στην οκτάβα στο σολ, η Bachauer επιλέγει να την ερμηνεύσει *piano* και πολύ απαλά. Ένα άλλο παράδειγμα αυτής της ηρεμίας βρίσκεται στην coda, στην οποία από την αρχή της μέχρι και τη στιγμή που μπαίνει η ορχήστρα για το φινάλε κρατάει σταθερά μια δυναμική *piano*. Άλλες αλλαγές στη δυναμική που κάνει εντοπίζονται στα δύο μεταβατικά τμήματα, αλλά και στην cadenza, όπου, ενώ ο συνθέτης έχει διαφορετική δυναμική σε κάθε μέτρο, η Bachauer τα ερμηνεύει όλα αυτά τα μέτρα σε δυναμική *piano* πάλι. Κάνει αλλαγές στο τέμπο, επειδή υπάρχουν στην παρτιτούρα και για να δείξουν την είσοδο ενός νέου τμήματος στο κοντσέρτο.

Τα κύρια χαρακτηριστικά της ερμηνείας της είναι, όπως είπαμε και πιο πάνω, η ηρεμία που υπάρχει την περισσότερη ώρα στο πρώτο μέρος του κοντσέρτου, αλλά και η πιστή ερμηνεία των οδηγιών της παρτιτούρας. Η μόνη στιγμή που άφησε τελείως ελεύθερο τον εαυτό της ρυθμικά ήταν στο Γ θέμα στην Επανάθεση, όπου σε κάθε μέτρο κάνει και κάποια χρονική καθυστέρηση μέχρι να παίξει κάποια νότα. Κάτι που μας κάνει εντύπωση σε αυτή την ερμηνεία είναι ότι δεν χρησιμοποιεί ποτέ καμία ερμηνευτική χειρονομία της εποχής. Σε αντίθεση έρχεται η ηχογράφηση της Darré, όπου και στην ερμηνεία της υπάρχουν σε αρκετά σημεία τέτοιες ερμηνευτικές χειρονομίες, παρά το γεγονός πως πρόκειται για ηχογραφήσεις της ίδιας χρονιάς.

Από θέμα τέμπο, στα κύρια μορφολογικά σημεία το πιο γρήγορο τέμπο της είναι 68 bpm και βρίσκεται στην Ανάπτυξη στο Β τμήμα, το οποίο είναι και αναμενόμενο. Αυτό που δεν περιμένουμε είναι ότι το πιο αργό της τέμπο, στα 37 bpm, βρίσκεται στο Α θέμα της Έκθεσης, καθώς είναι η μόνη που παίζει τόσο αργά το συγκεκριμένο θέμα.

## 6. Τελικά συμπεράσματα της ερμηνείας του Jean-Philippe Collard

Παρατηρώντας τη συνολική ανάλυση της ερμηνείας του Collard θα μπορούσαμε να πούμε ότι ακολουθεί πιο πιστά τις οδηγίες του συνθέτη για τις δυναμικές, ενώ για το τέμπο, όποτε βρίσκει ευκαιρία, επιλέγει να πάρει κάποια πρωτοβουλία. Αυτό το κάνει σε κλασικά σημεία, όπως ακούσαμε και στις προηγούμενες ερμηνείες, για να αναδείξει τη δομή του πρώτου μέρους, όπως παραδείγματος χάρη στην Έκθεση πριν το μεταβατικό τμήμα που επιλέγει να κάνει *accelerando*. Τις περισσότερες φορές όμως επιλέγει να κάνει μια αλλαγή στο τέμπο, για να αποδώσει πιο εκφραστικά μια μελωδία ή ένα τμήμα. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν οι μικρές καθυστερήσεις που κάνει στην Έκθεση στο Α θέμα ή όλες οι ερμηνευτικές χειρονομίες που κάνει στην Επανέκθεση στο Γ θέμα, στο οποίο αφήνει τον εαυτό του τελείως ελεύθερο.

Σημαντικό είναι να αναφέρουμε και δύο παραδείγματα, στα οποία επιλέγει να αλλάξει τη δυναμική, για να αποδώσει πιο εκφραστικά ένα μέρος. Το πρώτο παράδειγμα είναι τα δύο μεταβατικά τμήματα, στα οποία κάνει αλλαγές στη δυναμική σε κάθε μέτρο, για να αποδώσει τον ανήσυχο χαρακτήρα αυτών των τμημάτων. Το δεύτερο παράδειγμα είναι η *cadenza*, στην οποία, αν και ο συνθέτης έχει δώσει σαφείς οδηγίες για τη δυναμική σε κάθε μέτρο, ο Collard επιλέγει να σβήνει την ένταση της δυναμικής σε κάθε επανάληψη του θέματος (γ) κι έτσι δίνει έναν πιο μελαγχολικό χαρακτήρα.

Έτσι, έχοντας υπόψη όλα τα παραπάνω καταλαβαίνουμε ότι ο Collard δίνει μεγάλη σημασία στην έκφραση του συγκεκριμένου έργου. Αυτό υποστηρίζεται ακόμη περισσότερο και από κάποια άλλα χαρακτηριστικά της ερμηνείας του που μας κάνουν εντύπωση. Πρώτον, δεν αλλάζει τις αξίες των νοτών, αλλά, όπως είδαμε στην Εισαγωγή, αλλάζει την αξία των παύσεων, τις οποίες κρατάει λιγότερο στις συγχορδίες με το χρωματικό μπάσο, ή προσθέτει παύσεις, όπως έκανε στο μ. 112 πριν τις τρεις οκτάβες. Δεύτερον, στα σημεία που είδαμε και άλλους ερμηνευτές να κάνουν ερμηνευτικές χειρονομίες της εποχής ο Collard έκανε κάτι αντίστοιχο.

Τα τέμπο που επιλέγει στα κύρια μέρη του πρώτου μέρους δεν έχουν μεγάλη απόκλιση μεταξύ τους, όπως είδαμε σε άλλους ερμηνευτές. Το πιο γρήγορο τέμπο που επέλεξε ήταν 57 bpm στην Εισαγωγή, ενώ το πιο αργό ήταν 40 bpm και ήταν στο Α θέμα.

## 7. Τελικά συμπεράσματα της ερμηνείας του Jean-Yves Thibaudet

Είμαστε στον προτελευταίο ερμηνευτή που αναλύθηκε στη συγκεκριμένη εργασία κι έχουμε φτάσει πλέον στη σημερινή εποχή. Παρατηρούμε ότι είναι και αυτός πολύ πιστός στις οδηγίες του συνθέτη που υπάρχουν πάνω στην παρτιτούρα και για τη δυναμική και για το τέμπο. Παρατηρούμε, επίσης, ότι η ερμηνεία του ήταν πάρα πολύ στρωτή από θέμα τέμπο και δεν υπήρχαν ακραίες αλλαγές, με εξαίρεση στο μέρος της Επανεκθεσης. Οι αλλαγές αυτές γίνονταν κυρίως, για να τονίσουν την εισαγωγή σε ένα νέο τμήμα. Λίγες ήταν οι περιπτώσεις που είχαν σκοπό να αναδείξουν εκφραστικά μια μελωδία. Κάποια παραδείγματα αυτών των εξαιρέσεων είναι στην Έκθεση στο Β θέμα που έκανε κάποιες καθυστερήσεις, για να αποδώσει τον χαρακτήρα του *dolce cantabile* που ζητάει ο συνθέτης σε αυτό το θέμα, καθώς επίσης και στην Επανεκθεση στο μεταβατικό τμήμα, όπου παίρνει πρωτοβουλίες και στις δυναμικές. Από τα παραπάνω συμπεραίνουμε ότι ο Thibaudet θέλει να αναδείξει περισσότερο τη δομή του πρώτου μέρους του κοντσέρτου.

Λόγω του ότι η συγκεκριμένη ηχογράφιση είναι τόσο κοντά στη σημερινή εποχή δε μας κάνει εντύπωση το ότι δεν ακούσαμε καμία ερμηνευτική χειρονομία του προηγούμενου αιώνα. Υπάρχει, επίσης, σταθερότητα στην ερμηνεία των ρυθμικών αξιών. Οι μόνες εξαιρέσεις βρίσκονται στην Εισαγωγή και στο μεταβατικό μέρος στην Επανεκθεση, όπου το πιάνο βρίσκεται χωρίς τη συνοδεία της ορχήστρας.

Από θέμα τέμπο, όσο στρωτή και να ήταν γενικά η ερμηνεία του, δε σημαίνει ότι δεν διάλεξε στα κύρια μορφολογικά σημεία τέμπο που να μην έχουν αρκετή απόκλιση μεταξύ τους. Το πιο γρήγορο τέμπο που παρατηρήσαμε ήταν 63 bpm στο Β τμήμα της Ανάπτυξης, κάτι πολύ σύνηθες. Το ίδιο γρήγορο τέμπο πήρε και στην *cadenza*, κάτι που γίνεται πιο σπάνια. Αντίθετα, το πιο αργό τέμπο το επέλεξε για το Α θέμα της Έκθεσης και είναι στα 39 bpm.

## 8. Τελικά συμπεράσματα της ερμηνείας του Benjamin Grosvenor

Μετά από την πολύπλευρη ανάλυση της ερμηνείας του Grosvenor μπορούμε να καταλήξουμε στα εξής συμπεράσματα. Πρώτον, ακολουθεί κατά κύριο λόγο τις οδηγίες του συνθέτη και για τις δυναμικές και για το τέμπο. Λίγες φορές κάνει κάποιες αποκλίσεις στο τέμπο και είναι συνήθως σε γρήγορα περάσματα, στα οποία κάνει *ritenuto*, για να τονίσει την κορύφωση αυτού του περάσματος, ή *accelerando*, για να περάσει σε ένα άλλο δομικό μέρος. Οι γενικότερες αλλαγές του τέμπο που κάνει είναι κυρίως για να αναδείξει τη δομή του κοντσέρτου, ενώ δεν κάνει κανένα *ritenuto* σε μικρότερες αξίες, όπως είδαμε να κάνουν άλλοι ερμηνευτές.

Δίνει έμφαση στη δομή, γιατί, όπως είδαμε και πιο πάνω, κάνει αλλαγές μόνο σε σημεία που είναι σημαντικά για τη δομή του κοντσέρτου. Επίσης, σε κάποια σημεία, λόγω του τέμπο ή της άρθρωσης που επιλέγει (χαρακτηριστικό παράδειγμα το Β τμήμα της Ανάπτυξης), μας δίνεται η αίσθηση ότι ακούμε μια σπουδή και όχι ένα ρομαντικό κοντσέρτο. Μπορεί να ευθύνεται ο ίδιος που ήταν πάρα πολύ μικρός σε ηλικία, όταν έκανε τη συγκεκριμένη ηχογράφιση, και είχε περισσότερο στο μυαλό του να δείξει την δεξιοτεχνία του.

Κάποια από τα κύρια χαρακτηριστικά της ερμηνείας του είναι τα ακόλουθα. Πρώτον, αλλάζει τη διάρκεια σε κάποιες αξίες και συγκεκριμένα στα δέκατα έκτα. Αυτό το κάνει στην Εισαγωγή και στο Γ θέμα στην Επανάθεση, όπου τα δέκατα έκτα τα ερμηνεύει ως τρίηχα, αλλά και στα μεταβατικά τμήματα, όπου το πρώτο δέκατο έκτο στις οκτάβες το κρατάει κάποιες φορές ως παρεστιγμένο. Δεύτερον, επιλέγει αρκετά γρήγορα τέμπο σε όλα τα κύρια μέρη του κοντσέρτου, σε σύγκριση με όλους τους άλλους ερμηνευτές που μελετήθηκαν. Τρίτον, κάτι που μπορεί να μας κάνει εντύπωση είναι ότι χρησιμοποιεί ερμηνευτικές χειρονομίες που χρησιμοποιούνταν από ερμηνευτές του προηγούμενου αιώνα και είχαμε να ακούσουμε από τις πρώτες ερμηνείες που επιλέχθηκαν. Πιο συγκεκριμένα, επιλέγει στον πρώτο χρόνο του Α θέματος να ερμηνεύσει πρώτα την οκτάβα του αριστερού χεριού και μετά το σολ της μελωδίας, ενώ στο μ. 34 και στο μ. 93, τα οποία είναι σημεία που θα ακολουθήσει νέο δομικό μέρος, επιλέγει να παίξει αρπάζ τη συγχορδία του αριστερού χεριού.

Σχολιάσαμε ήδη αρκετά τα τέμπο που επιλέγει ο Grosvenor κατά τη διάρκεια του πρώτου μέρους του κοντσέρτου. Πιο συγκεκριμένα, το πιο γρήγορο τέμπο που επιλέγει είναι στα 74 bpm κι εντοπίζεται στο Β τμήμα της Ανάπτυξης. Είναι μάλιστα το πιο γρήγορο τέμπο που έχει επιλεγεί για το συγκεκριμένο τμήμα, σε σύγκριση με όλους τους ερμηνευτές που αναλύσαμε στην παρούσα εργασία. Αντίθετα, το πιο αργό τέμπο που επιλέγει είναι στα 46 bpm και βρίσκεται στο Β θέμα της Έκθεσης.

## Συνολικά συμπεράσματα

Με το τέλος των συμπερασμάτων για κάθε πιανίστα ξεχωριστά παρατηρούμε κάποια ερμηνευτικά μοτίβα και ιδιαίτερα χαρακτηριστικά. Μια σημαντική διευκρίνιση που χρειάζεται να γίνει σε αυτό το σημείο είναι ότι όσες παρατηρήσεις αναφερθούν παρακάτω δεν αποτελούν σε καμία περίπτωση μια γενικευμένη εικόνα της ερμηνευτικής πρακτικής του 20<sup>ου</sup> και του 21<sup>ου</sup> αιώνα, ούτε κάποιας πιανιστικής σχολής, ούτε ότι όποια ιδιαιτερότητα στην ερμηνεία αναφερθεί για κάποιον εκτελεστή αποτελεί τη συνηθισμένη ερμηνευτική πρακτική του. Όλα αυτά τα θέματα χρειάζονται μια μεγαλύτερη μελέτη, με πολύ περισσότερες ηχογραφήσεις. Όλα τα σχόλια που θα υπάρξουν από εδώ και πέρα είναι καθαρά μόνο για το συγκεκριμένο έργο και για τους συγκεκριμένους ερμηνευτές. Έχοντας πει αυτά μπορούμε να συνεχίσουμε με τα συνολικά μας συμπεράσματα.

Το πρώτο πράγμα που παρατηρούμε στις συγκεκριμένες ερμηνείες είναι ότι στο μεγαλύτερο ποσοστό ακολουθούνται πιο πιστά οι δυναμικές που έχει σημειωμένες ο συνθέτης στην παρτιτούρα. Όλοι οι ερμηνευτές σε ένα ποσοστό κάνουν κάποιες αλλαγές του τέμπο που αποτελούν δική τους επιλογή. Αυτό γινόταν σε μεγαλύτερο βαθμό στις πρώτες ερμηνείες που αναλύσαμε (de Greef, Moiseiwitsch, Rubinstein), ενώ, όσο πιο κοντά στη σημερινή εποχή ερχόμασταν, τόσο πιο πιστές στην παρτιτούρα ήταν οι ερμηνείες (Thibaudet, Grosvenor). Τις περισσότερες φορές αυτές οι αλλαγές του τέμπο γίνονταν σε σημεία που θα γινόταν μια αλλαγή τμήματος, όπως παραδείγματος χάρη στην Έκθεση στη μετάβαση από το Α θέμα στο μεταβατικό τμήμα ή στη μετάβαση από την Ανάπτυξη στην Επανάθεση. Αυτή η αλλαγή αναδεικνύει τη δομή του έργου. Οι πιο χαρακτηριστικές αλλαγές όμως που ξεχώρισαν και τους ερμηνευτές που ήθελαν να αναδείξουν την εκφραστική πλευρά του έργου ήταν οι καθυστερήσεις στις μικρότερες σε αξία νότες (Έκθεση στο Α θέμα) ή το *ritenuto* στις κορυφώσεις των γρήγορων αρπισμάτων στην Εισαγωγή ή στην Coda ή η απόλυτη ελευθερία τέμπο και δυναμικών στο Γ θέμα, καθώς επίσης και το μεταβατικό τμήμα στην Επανάθεση και στην Cadenza. Πρόκειται για σημεία, στα οποία ακόμα και οι ερμηνευτές που ακολουθούσαν πολύ πιστά την παρτιτούρα έκαναν τις δικές τους επιλογές (Bachauer, Grosvenor).

Από τα παραπάνω βγαίνει επίσης το συμπέρασμα ότι οι ερμηνευτές στις παλαιότερες ηχογραφήσεις (de Greef, Moiseiwitsch, Rubinstein) έδιναν μεγάλη βάση στην έκφραση, σε αντίθεση με τους ερμηνευτές στις πρόσφατες (Thibaudet, Grosvenor). Πολύ πιστές στη δομή ήταν και η Darré και η Bachauer, όπου η πρώτη έπαιρνε βέβαια κάποιες πρωτοβουλίες, ακόμα και αν είχε τον ίδιο τον Saint-Saëns να τη συμβουλεύει στην ερμηνεία της. Ένας άλλος ερμηνευτής που δίνει περισσότερη σημασία στην έκφραση είναι ο Collard.

Τώρα να σχολιάσουμε κάποια άλλα χαρακτηριστικά των συγκεκριμένων ερμηνειών που δεν έχουν τόση σχέση με τη δυναμική ή το τέμπο. Πρώτον, αυτό που έχει πολύ ενδιαφέρον είναι οι ερμηνευτικές χειρονομίες που ήταν πολύ συχνές τον προηγούμενο αιώνα, αλλά έχουν πάψει να υπάρχουν στις σημερινές ερμηνείες και μάλιστα μπορεί να θεωρηθεί αρκετά παράξενο αν ακουστούν σήμερα. Η πρώτη ερμηνευτική χειρονομία είναι αυτή του να παίζεται πρώτα η νότα ή η συγχορδία του αριστερού χεριού και μετά με μία μικρή καθυστέρηση η νότα της μελωδίας. Όπως ήταν πολύ λογικό, την ακούσαμε στις ερμηνείες των de Greef στο Α θέμα της

Έκθεσης και της Darré στο ίδιο σημείο, αλλά και στο Γ θέμα στην Επανεκθεση, ενώ μας κάνει εντύπωση που ακούμε αυτή τη χειρονομία στην ερμηνεία του Grosvenor. Η δεύτερη ερμηνευτική χειρονομία του προηγούμενου αιώνα που παρατηρούμε είναι αυτή του να ερμηνεύονται αρπάζ οι συγχορδίες του αριστερού χεριού, χωρίς κάτι τέτοιο να είναι σημειωμένο στην παρτιτούρα. Αυτή τη συναντάμε στις ερμηνείες του de Greef στο τέλος του Β θέματος στην Έκθεση και στο τέλος του Γ θέματος στην Επανεκθεση, στην ερμηνεία του Moiseiwitsch στο τέλος του μεταβατικού τμήματος στην Έκθεση, στο Β και το Γ θέμα στην Έκθεση και την Επανεκθεση αντίστοιχα. Υπάρχει και στην ερμηνεία της Darré στο τέλος του Β και του Γ θέματος. Αυτό ίσως μας δείχνει ότι και οι δύο χειρονομίες ήταν κάτι που περίμενε και ήλπιζε ο Saint-Saëns να υπάρχουν στις ερμηνείες των κοντσέρτων του. Βλέπουμε στα ίδια σημεία να υπάρχει αυτή η ερμηνευτική χειρονομία και στην ερμηνεία του Collard και μετά σε αυτήν του Grosvenor.

Δύο ερμηνείες που πιστεύαμε ότι θα περιλαμβάνουν αυτές τις ερμηνευτικές χειρονομίες είναι αυτές του Rubinstein και της Bachauer. Ειδικά αυτή της Bachauer μας κάνει εντύπωση, διότι η ηχογράφηση της έγινε την ίδια χρονιά με αυτήν της Darré και στη δεύτερη τις παρατηρούμε, ενώ στην πρώτη όχι. Στην ερμηνεία του Thibaudet δεν μας κάνει κάποια εντύπωση που δεν τις ακούμε, αφού είναι πολύ κοντά στη σημερινή εποχή και τέτοιου είδους ερμηνευτικές χειρονομίες δεν είναι καθόλου συνηθισμένες.

Κάτι άλλο που παρατηρούμε είναι ότι κάποιοι ερμηνευτές κάνουν αλλαγές στις ρυθμικές αξίες των νοτών και αυτό γίνεται ειδικά στα δέκατα έκτα. Τις περισσότερες φορές αυτό γίνεται, όταν υπάρχουν πολλά δέκατα έκτα στη σειρά, με αποτέλεσμα ο ερμηνευτής να παίζει το πρώτο δέκατο έκτο παρεστιγμένο και το δεύτερο τριακοστό, για να ισορροπήσει ρυθμικά το μέτρο. Αυτό το παρατηρούμε στον de Greef, τον Rubinstein, την Bachauer και τον Grosvenor, με τον τελευταίο να τείνει να παίζει τα δέκατα έκτα, όταν το πρώτο έχει σύζευξη διαρκείας, ως τρίηχα. Πρόκειται για κάτι που είναι η μόνη φορά που το ακούμε. Αντιθέτως, ο Collard, ο Thibaudet και ο Grosvenor κάνουν και αλλαγές στις παύσεις είτε προσθέτοντας σε σημεία που δεν υπάρχουν, είτε αλλάζοντας την αξία τους, για να δώσουν ίσως ένα αίσθημα αγωνίας στα σημεία που κάνουν αυτήν την αλλαγή.

Κάτι που παρατηρούμε στις ερμηνείες του de Greef και του Moiseiwitsch είναι ότι ακούμε λάθη νοτών. Είναι κάτι που δεν θα ακούγαμε σε άλλες ηχογραφήσεις, επειδή έχει εξελιχθεί ο τρόπος ηχογράφησης και θεωρείται ταμπού να υπάρχει ένα τέτοιου είδους λάθος σε μία ηχογράφηση.

Τέλος, θα αναφερθούν κάποια χαρακτηριστικά που παρατηρήθηκαν σε όλες σχεδόν τις ερμηνείες. Το πρώτο είναι η τάση όλων των ερμηνευτών, εκτός του Rubinstein, να κάνουν στο μ. 17 *accelerando*, μαζί με το *crescendo* που ζητάει ο συνθέτης στην παρτιτούρα. Κάποιοι κάνουν πιο ακραίο *accelerando*, όπως ο Moiseiwitsch, ή πιο ομαλό, όπως ο de Greef. Το επόμενο σημείο είναι η *cadenza*, όπου, πέρα από τον de Greef που ακολουθεί τις οδηγίες της παρτιτούρας, όλοι οι υπόλοιποι παίρνουν πρωτοβουλίες για τις δυναμικές που θα επιλέξουν από τα μ. 70-72. Ο Rubinstein κάνει και αλλαγές του τέμπο σε αυτά τα μέτρα. Συνεχίζουμε με την Επανεκθεση και το Γ θέμα, στα οποία όλοι οι ερμηνευτές, ακόμα και αυτοί που έχουν επιλέξει να είναι πιο πιστοί στην παρτιτούρα και τη δομή, όπως για

παράδειγμα η Bachauer και ο Grosvenor, αφήνουν τον εαυτό τους ελεύθερο και κάνουν αλλαγές στο τέμπο περισσότερο ή χρησιμοποιούν ερμηνευτικές χειρονομίες του προηγούμενου αιώνα. Ο μόνος που αποτελεί εξαίρεση σε αυτό είναι ο Thibaudet, ο οποίος παίζει στρωτά και σύμφωνα με τις οδηγίες της παρτιτούρας το συγκεκριμένο θέμα. Το τελευταίο σημείο που δέχεται αλλαγές είναι το μ. 112, στο οποίο γίνεται ritenuto είτε κατά τη διάρκεια του αρπίσματος (Thibaudet) είτε κατά τη διάρκεια των οκτάβων (de Greef, Rubinstein) ή κάποια παύση πριν τις τρεις οκτάβες (Collard).

### **Προσωπικά σχόλια για τους ερμηνευτές και την τελική ερμηνεία**

Έχοντας αναλύσει τις ερμηνείες των οκτώ ερμηνευτών μέσω της προσεκτικής ακρόασης και της χρήσης υπολογιστικών μέσων και διαγραμμάτων παρατήρησα ότι, πέρα από τα όσα έμαθα για την ερμηνεία και το πόσες επιλογές μπορεί να πάρει ένας ερμηνευτής για το αν θέλει να αποδώσει τη δομή ή την εκφραστική διάσταση μιας μελωδίας, η παρατήρηση ανθρώπων που έχουν φτάσει σε ένα υψηλό επίπεδο σε μία τέχνη μπορούν να σου δώσουν πολλά χρήσιμα εργαλεία και ιδέες. Επίσης, όλες αυτές οι ερμηνείες μπορούν να σου δώσουν να καταλάβεις το πόσο πολυδιάστατη είναι η μουσική και συγκεκριμένα η απόδοση ενός έργου και ότι ο καθένας μπορεί μέσω της προσωπικότητάς του και του τι θέλει να προβάλλει στο κοινό να δώσει μια αισθητικά καινούρια ερμηνεία.

Όπως είπαμε και στην αρχή αυτής της εργασίας, έγινε η ανάλυση τόσων ερμηνευτών, ώστε να μην επηρεαστεί η προσωπική μου ερμηνεία από κάποιον ερμηνευτή συγκεκριμένα. Όμως, κάποιες ερμηνευτικές χειρονομίες που χρησιμοποιήθηκαν ταίριαζαν με το τωρινό μου προσωπικό ερμηνευτικό γούστο και για το λόγο αυτό θα ήθελα να τις μεταφέρω και στη δική μου ερμηνεία. Για παράδειγμα, η χρήση ritenuto στα ψηλότερα και χαμηλότερα σημεία των αρπισμάτων ήταν μία ερμηνευτική χειρονομία που χρησιμοποιούσα και η ίδια κάποιες φορές. Επομένως, τώρα που άκουσα να την χρησιμοποιούν και άλλοι ερμηνευτές μεγαλύτερου κύρους έχω περισσότερα κίνητρα να την χρησιμοποιώ.

Η χρήση ερμηνευτικών χειρονομιών του προηγούμενου αιώνα είναι κάτι που θα ήθελα να έχω στην ερμηνεία μου, διότι όσες φορές τις άκουσα στις υπόλοιπες ερμηνείες μου έδωσαν μια ωραία εκφραστική αίσθηση. Βέβαια, μόνο η χειρονομία των αρπάζ συγχορδιών θα χρησιμοποιηθεί και μάλιστα στα σημεία που είχαν επιλέξει και οι ερμηνευτές που αναλύθηκαν, δηλαδή στο μ. 34 στο μεταβατικό τμήμα της Έκθεσης και στο τέλος του Γ θέματος στην Επανέκθεση. Η ερμηνευτική χειρονομία, στην οποία ακολουθεί με καθυστέρηση η νότα της μελωδίας, δεν θα είναι κάτι που θα υπάρχει στην ερμηνεία μου, διότι ήταν κάτι που μου φαίνεται αρκετά ξένο και στην προσπάθειά μου να το πετύχω δεν μου άρεσε το αποτέλεσμα.

Οι αλλαγές στις αξίες, επίσης, δεν είναι κάτι που θα ακουστεί, επειδή προτιμώ να ακολουθώ τις ρυθμικές αξίες όπως είναι γραμμένες στην παρτιτούρα. Όμως, για εκφραστικό σκοπό θα ήθελα στα μέρη, στα οποία το σόλο πιάνο είναι μόνο του (Έκθεση στο Α θέμα, Επανέκθεση στο μεταβατικό τμήμα και στο Γ θέμα), να κάνω κάποιες καθυστερήσεις στις μικρότερες ρυθμικές αξίες, όπως έκαναν αντίστοιχα και όλοι σχεδόν οι ερμηνευτές που αναλύθηκαν. Αυτό αφορά ειδικά το Γ θέμα που

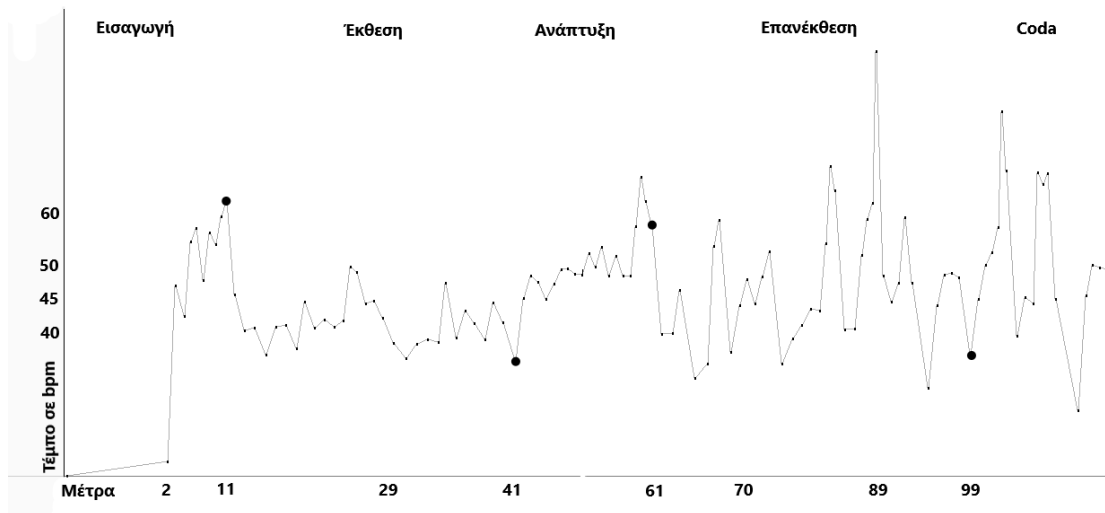
είναι και δομικά κι εκφραστικά το μέρος που μπορεί να δεχθεί τη μεγαλύτερη εκφραστική ελευθερία.

Τέλος, θα ήθελα να τονίσω τη μετάβαση από το ένα δομικό τμήμα στο άλλο με *ritenuto*, ειδικά κιόλας όταν ο συνθέτης έχει δώσει και μια αλλαγή στο τέμπο, όπως για παράδειγμα στην Έκθεση από το μεταβατικό τμήμα στο Β θέμα, σημείο που και ο ίδιος ο συνθέτης έχει δώσει αυτή την οδηγία.

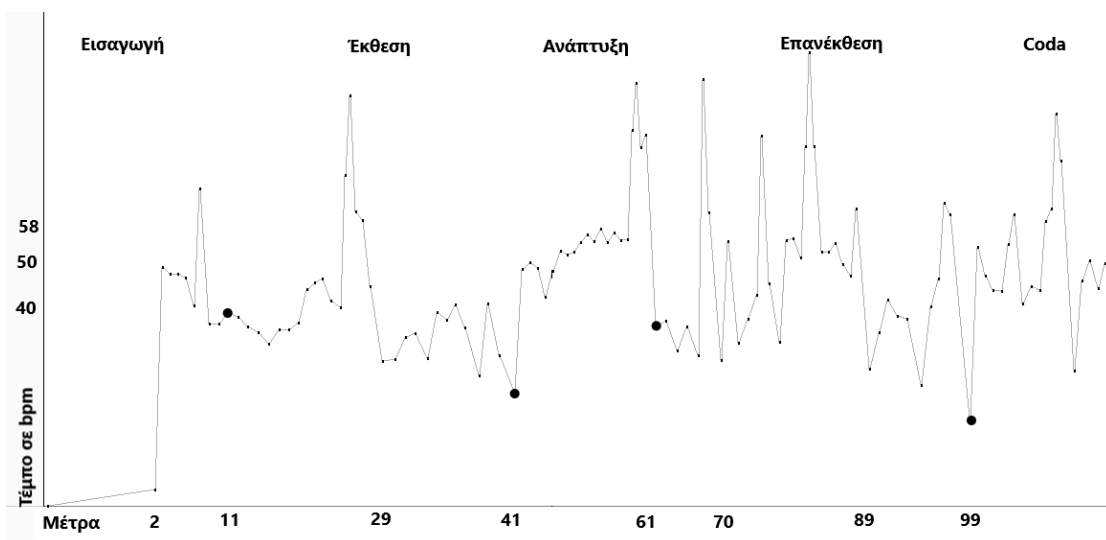
Έχοντας φτάσει στο τέλος της παρούσας εργασίας βλέπουμε το πλήθος των παρατηρήσεων που ήρθαν ως αποτέλεσμα της πολυπρισματικής ανάλυσης του πρώτου μέρους του 2<sup>ου</sup> κοντσέρτου για πιάνο του Saint-Saëns. Αυτό το εγχείρημα θα μπορούσε να είναι μόνο η αρχή για μια τέτοιου είδους ανάλυση, η οποία χρησιμοποιεί κι ένα άλλο μη σύνηθες εργαλείο, το οποίο είναι οι ηχογραφήσεις διάφορων ερμηνευτών. Για το λόγο αυτό πιστεύω ότι θα ήταν πολύ ενδιαφέρον και χρήσιμο να γίνουν και άλλες αναλύσεις τέτοιου τύπου σε άλλα έργα για πιάνο ή για άλλα μουσικά όργανα, δεδομένου ότι όσες αναλύσεις έχουν γίνει δίνουν βάση περισσότερο στα έργα για πιάνο ή φωνή. Ακόμα, θα ήταν ενδιαφέρον να γίνουν οι μελλοντικές μελέτες σε μεγαλύτερη κλίμακα. Να αναλύεται δηλαδή μεγαλύτερος αριθμός ηχογραφήσεων ερμηνευτών που είτε να ανήκουν σε διαφορετική εποχή, ώστε να υπάρχουν μεγαλύτερα δεδομένα για την αλλαγή της ερμηνείας ανάμεσα στους αιώνες, είτε να ανήκουν στην ίδια εποχή, ώστε να παρατηρείται η διαφορά στο στυλ μεταξύ των ερμηνευτών. Ακόμη πιο σημαντικό θα ήταν να γίνονται αυτές οι αναλύσεις στα ελληνικά, ώστε πρώτα να δημιουργηθεί και με τον καιρό να διευρυνθεί η ελληνόγλωσση βιβλιογραφία, η οποία γενικά και στον τομέα της μουσικολογίας είναι πάρα πολύ περιορισμένη.

## Διαγράμματα τέμπο όλων των ερμηνευτών/τριών

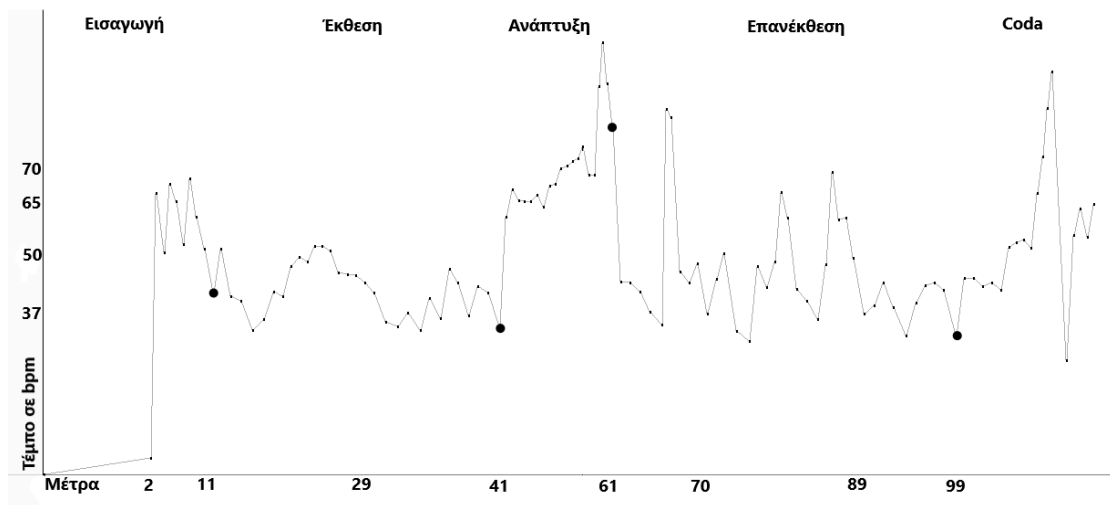
### 1. Arthur de Greef



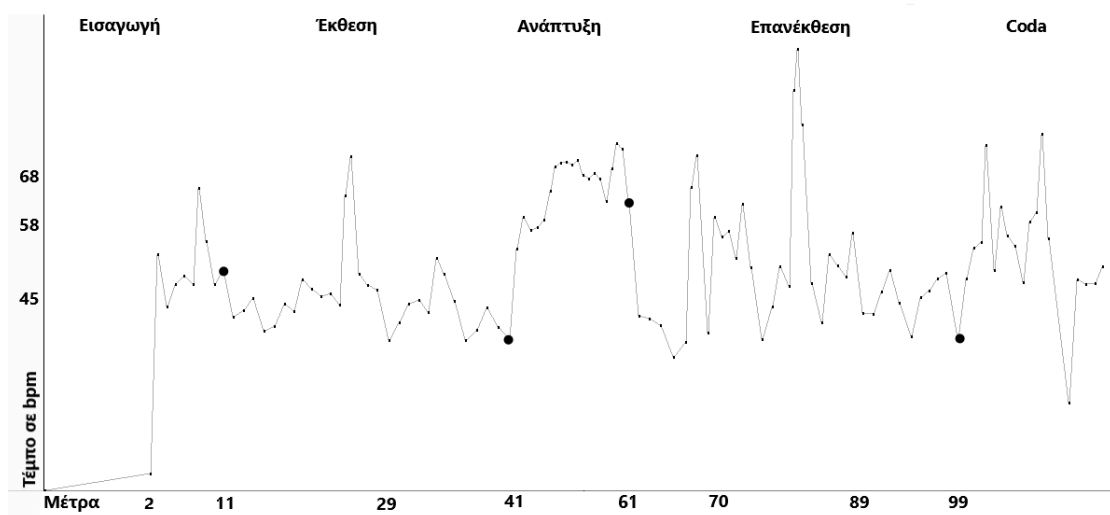
### 2. Benno Moiseiwitsch



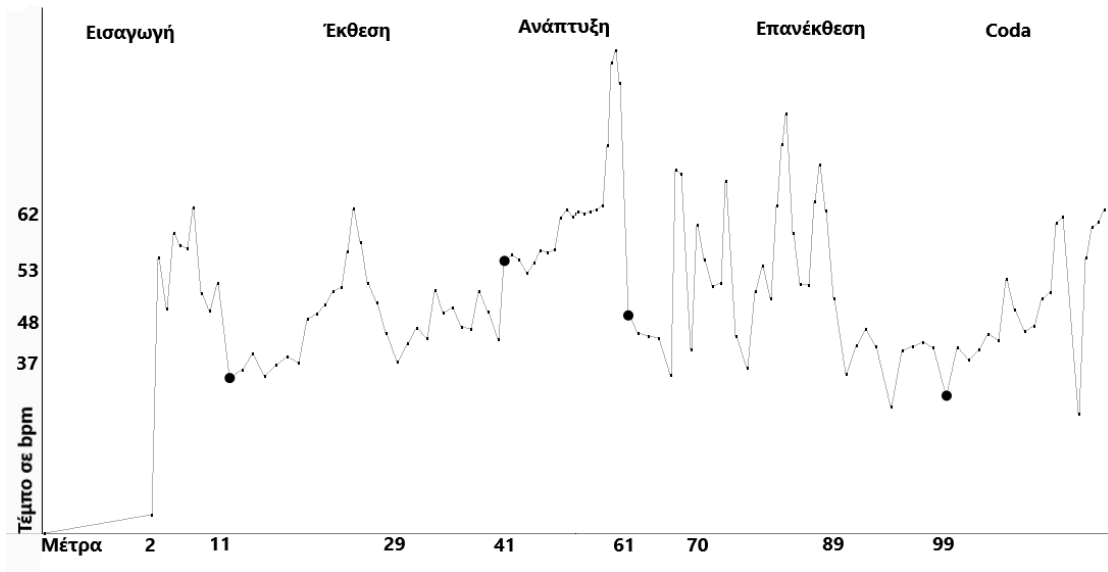
### 3. Arthur Rubinstein



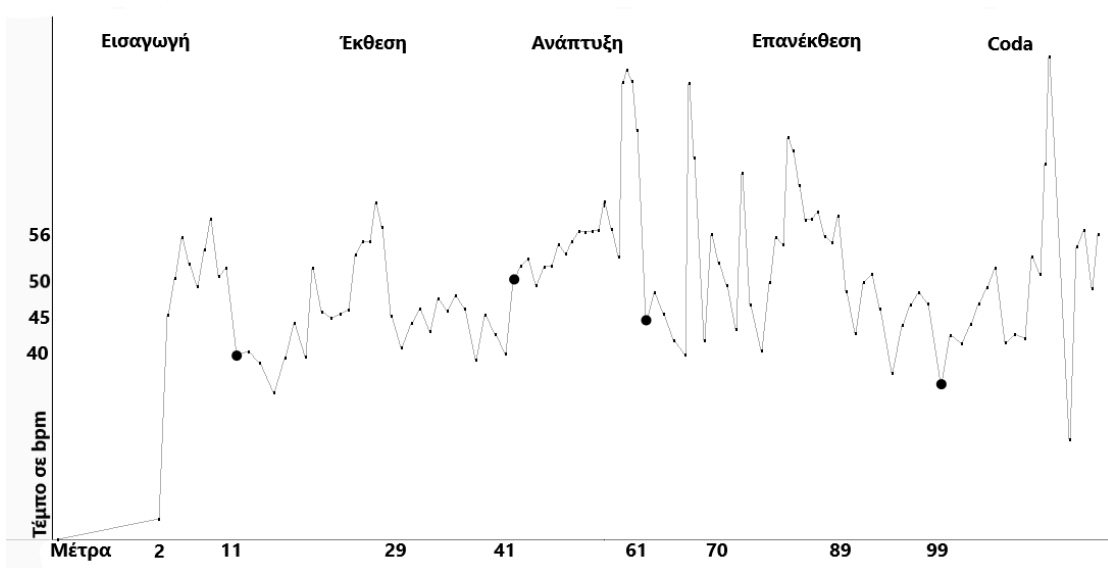
### 4. Jeanne - Marie Darré



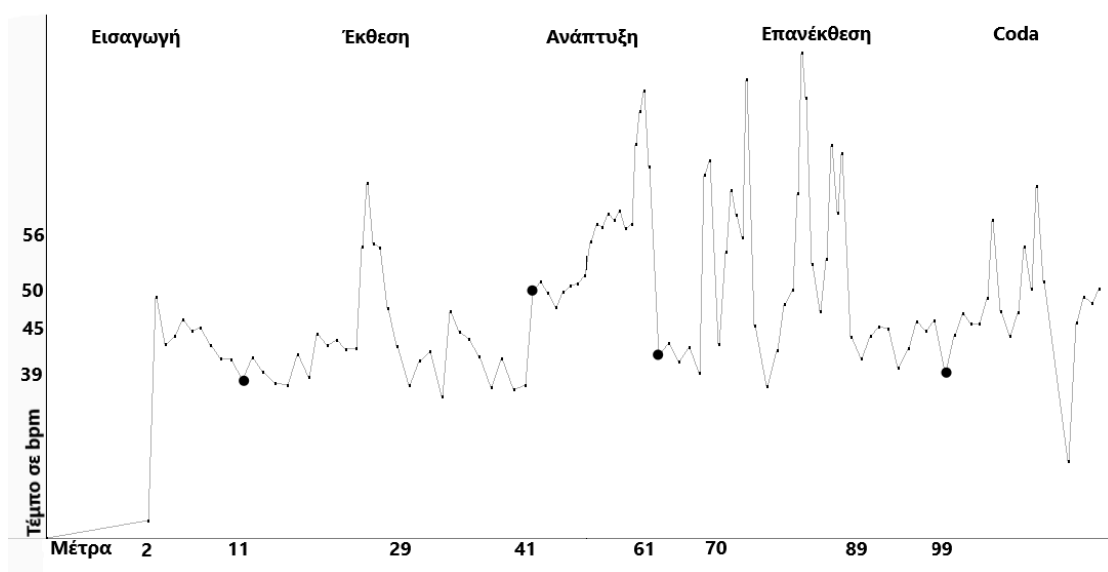
## 5. Gina Bachauer



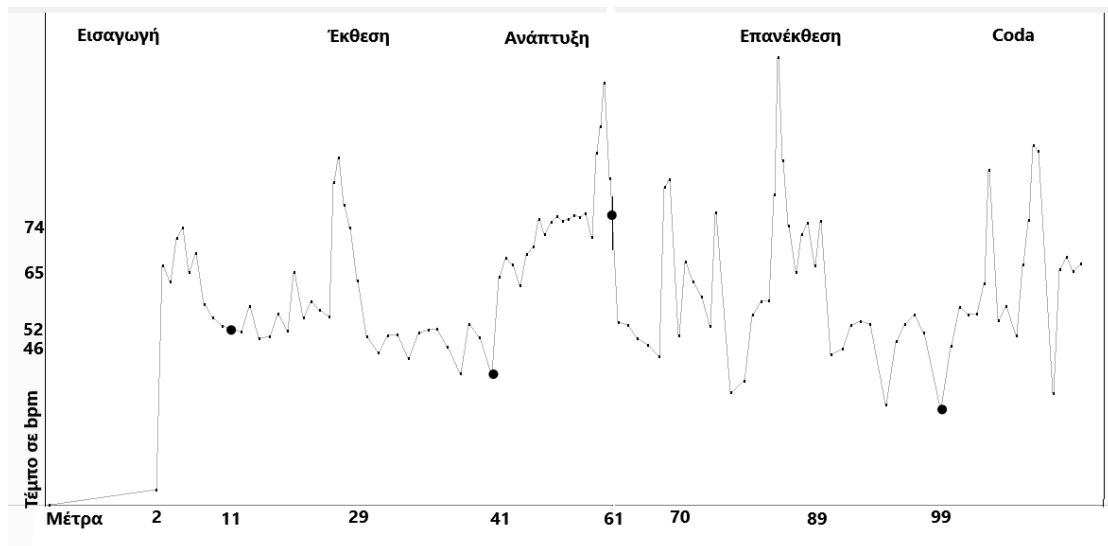
## 6. Jean - Philippe Collard



## 7. Jean – Yves Thibaudet

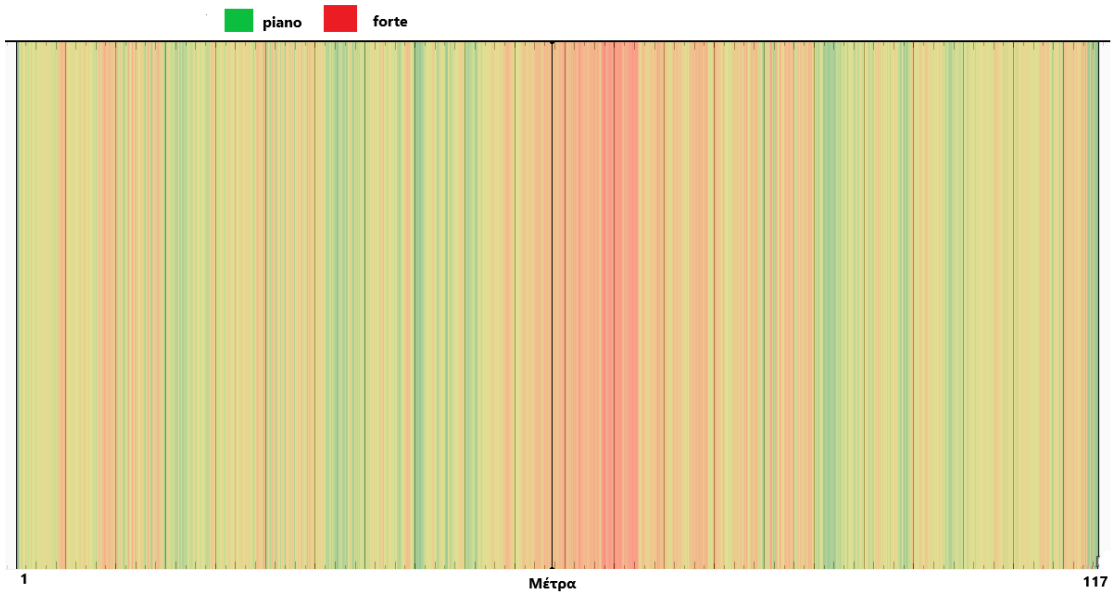


## 8. Benjamin Grosvenor

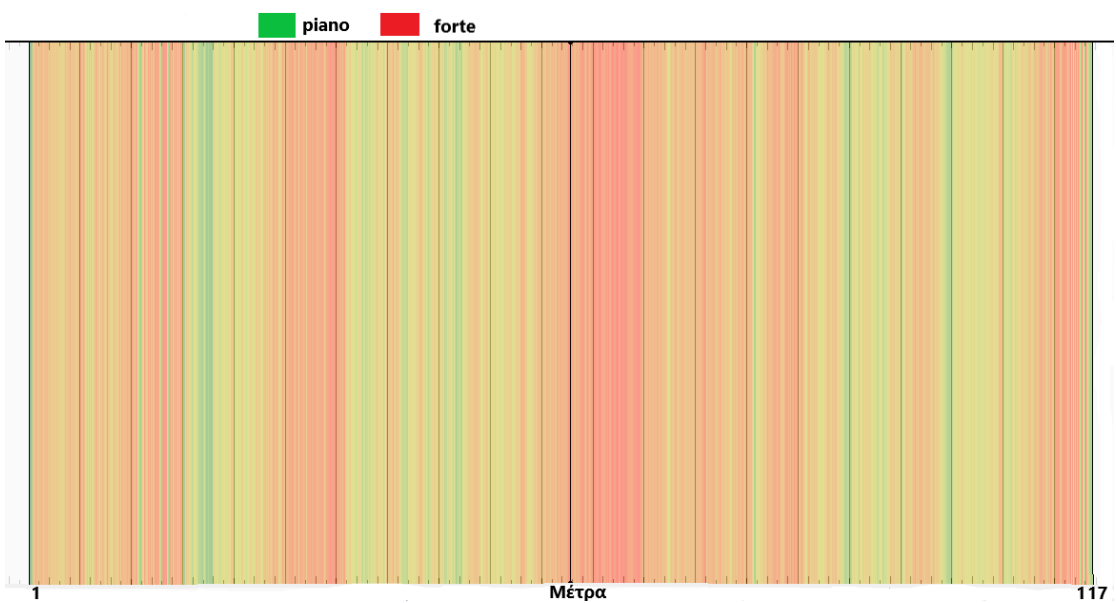


## Διαγράμματα δυναμικών όλων των ερμηνευτών/τριών

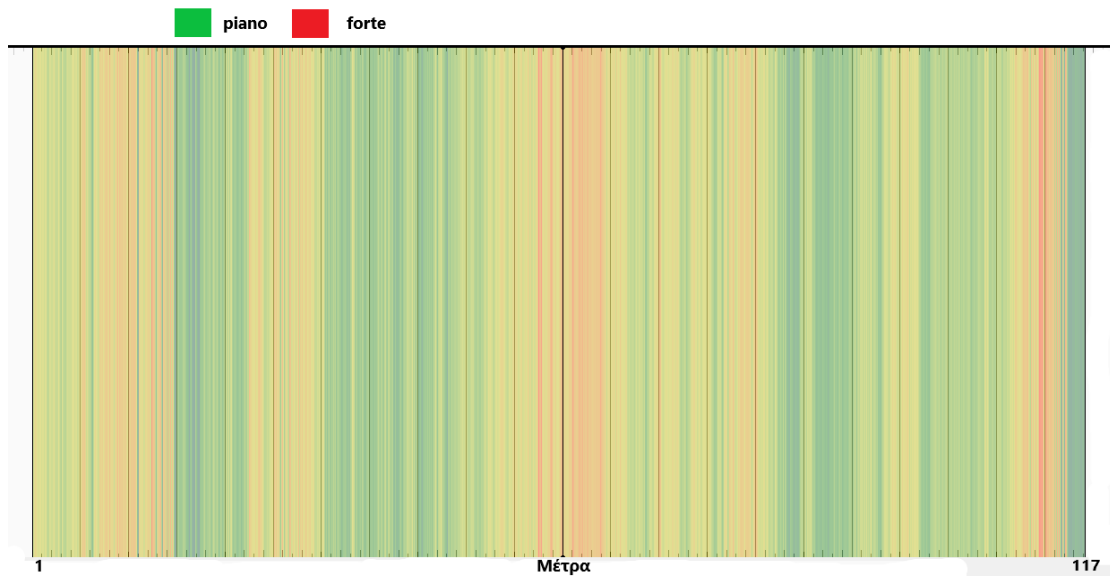
### 1. Arthur de Greef



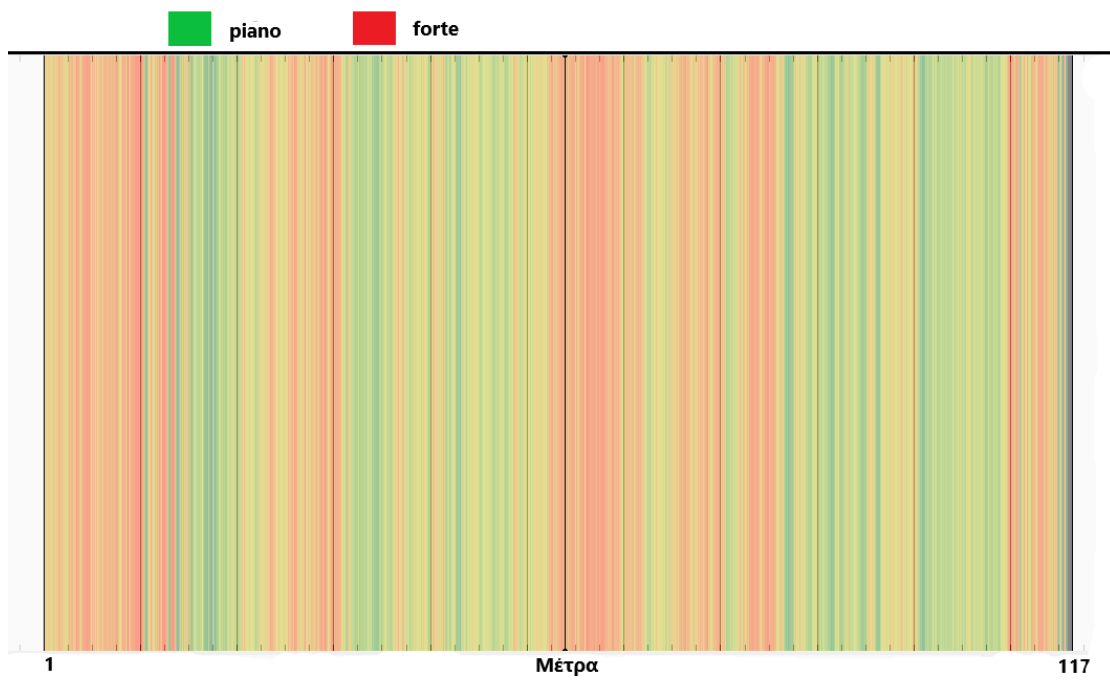
### 2. Benno Moiseiwitsch



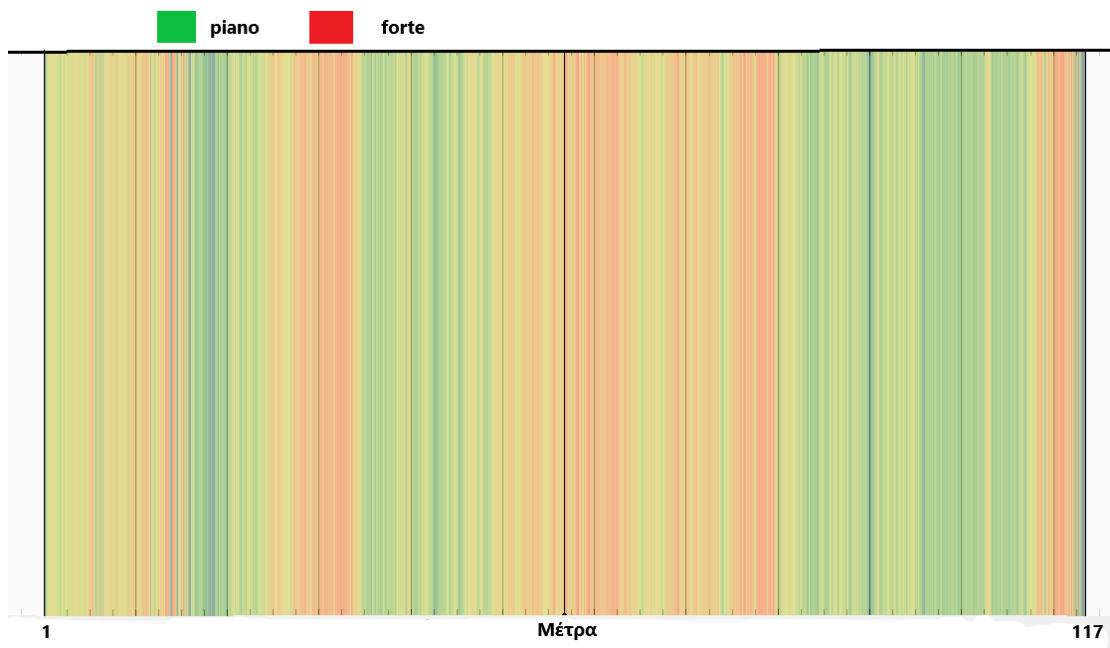
### 3. Arthur Rubinstein



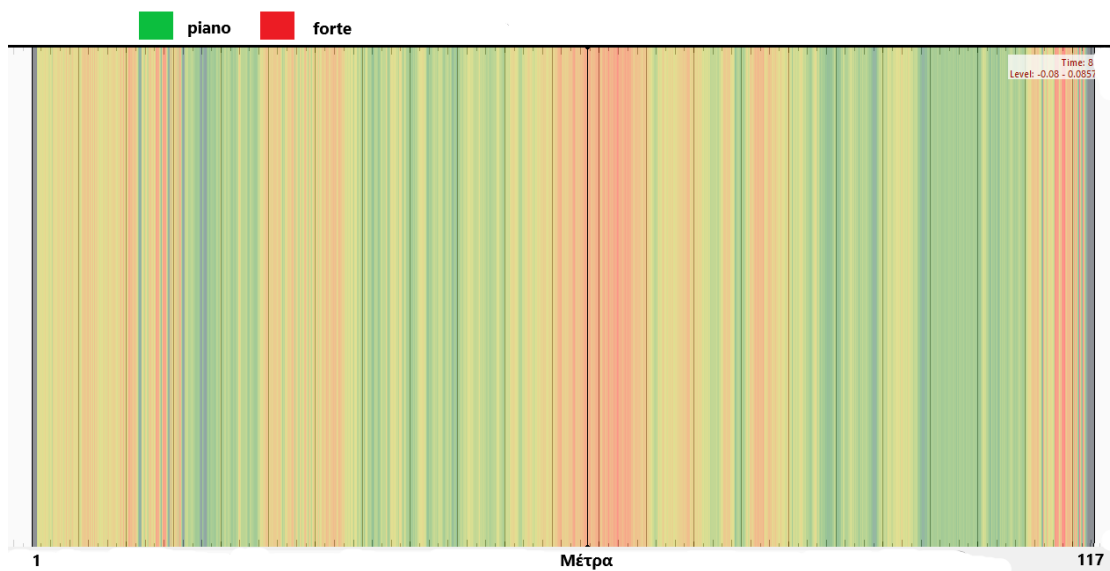
### 4. Jeanne - Marie Darré



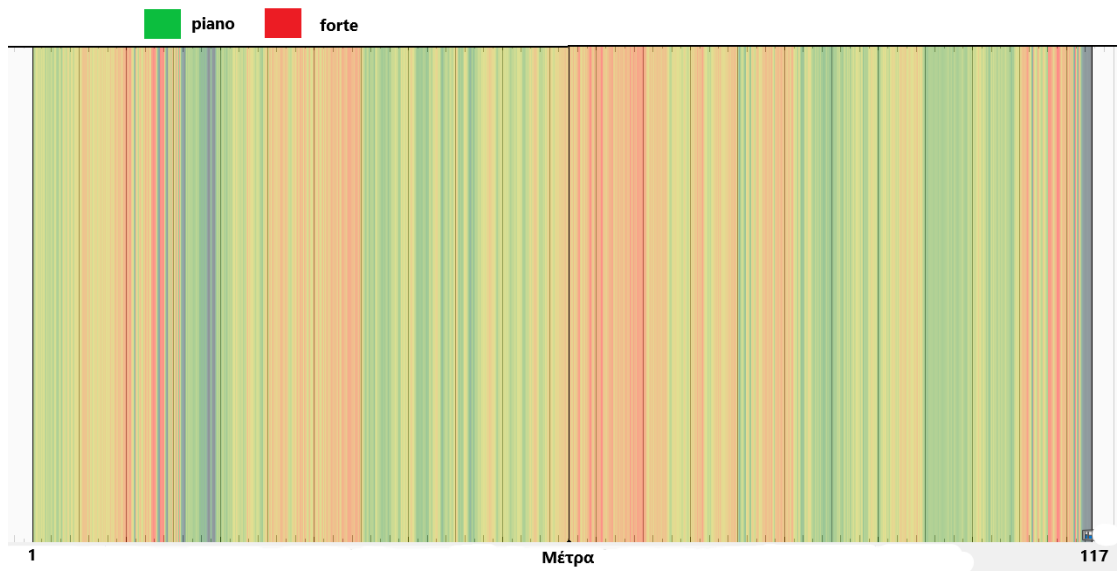
## 5. Gina Bachauer



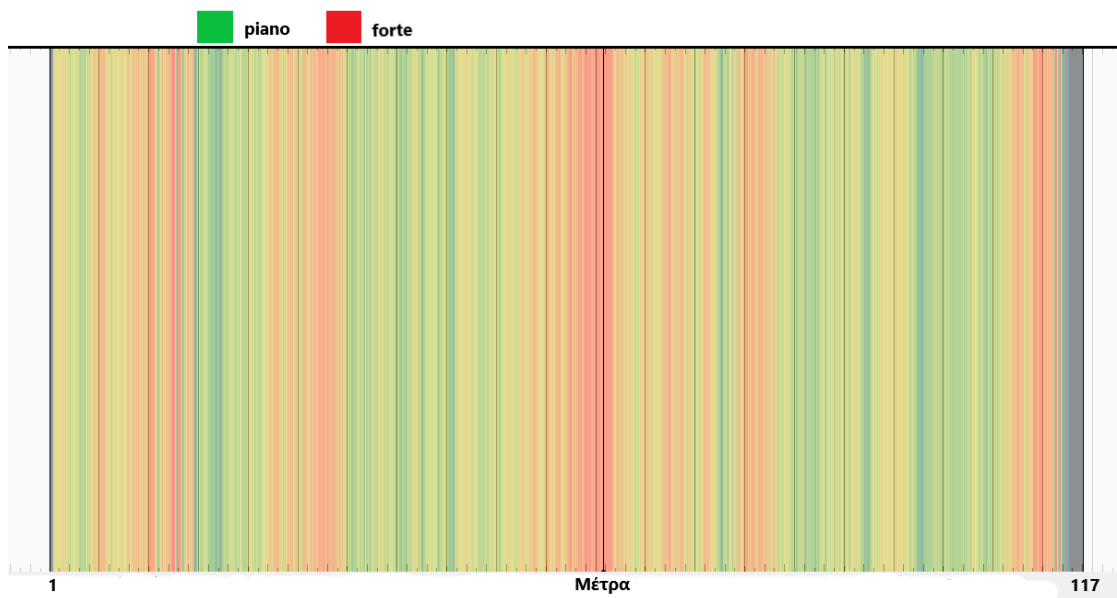
## 6. Jean – Philippe Collard



## 7. Jean – Yves Thibaudet

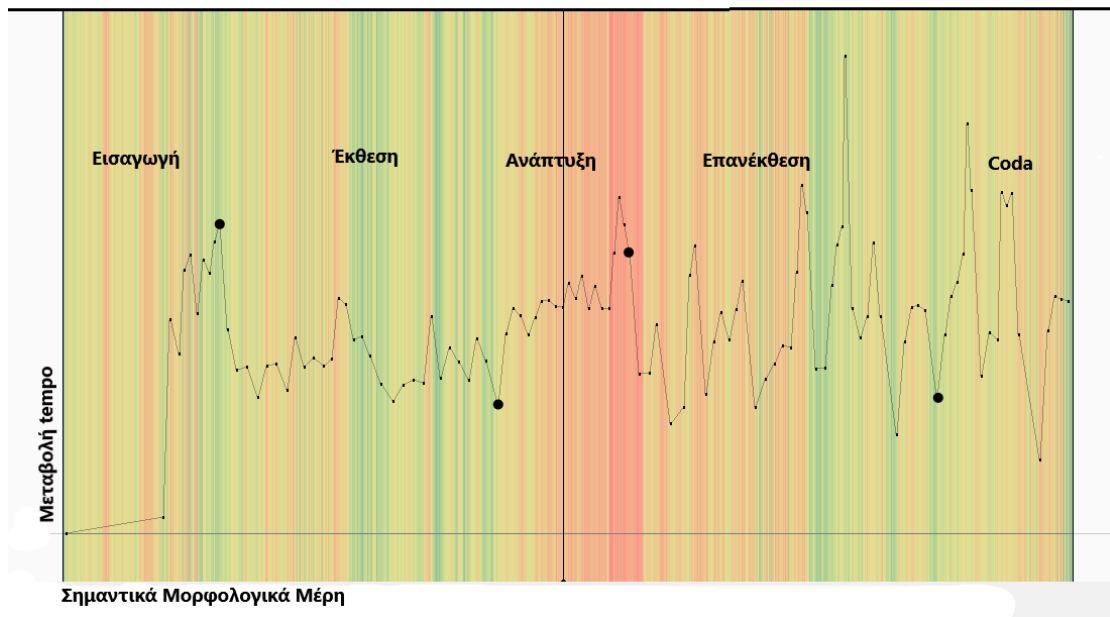


## 8. Benjamin Grosvenor

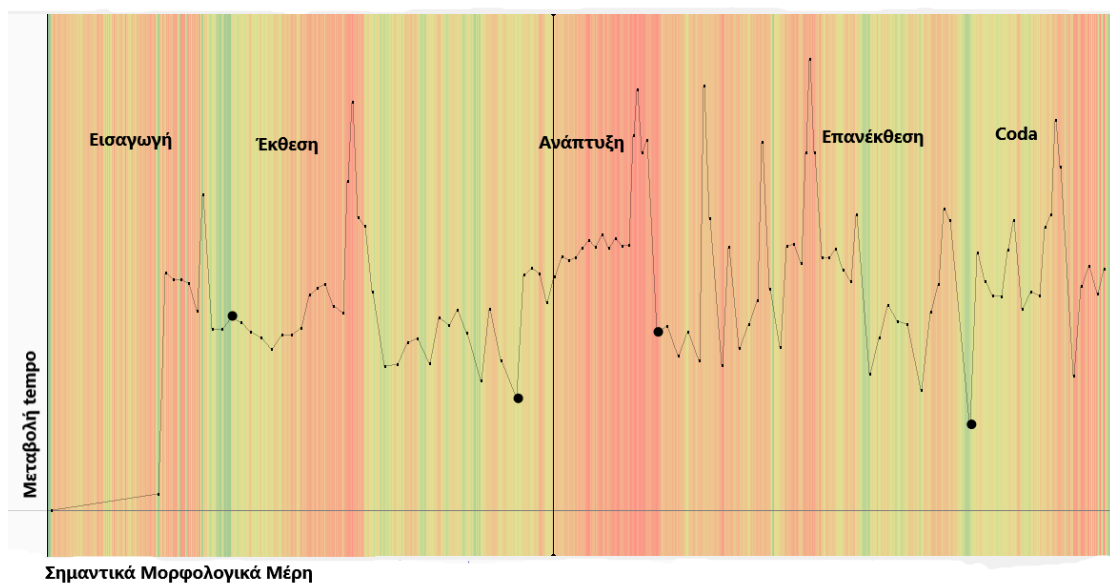


# Συνδυαστικά διαγράμματα τέμπο και δυναμικών όλων των ερμηνευτών/τριών

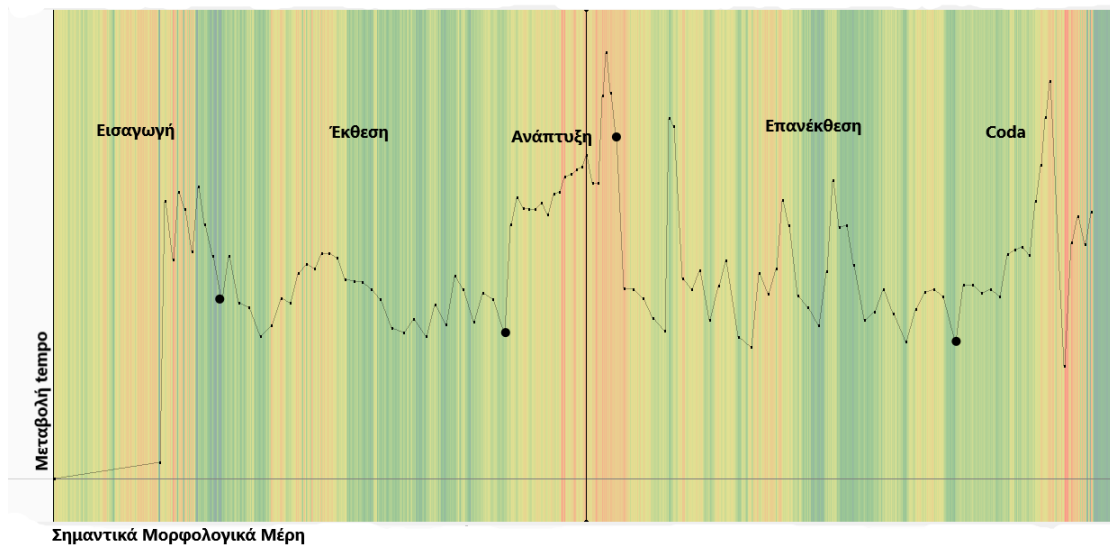
## 1. Arthur de Greef



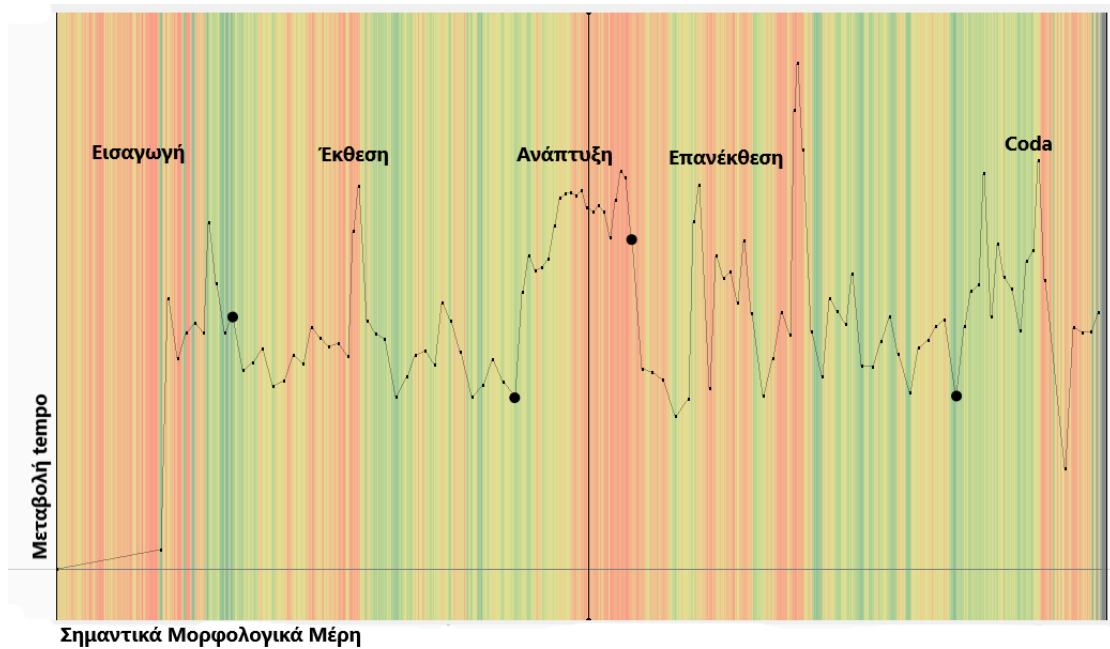
## 2. Benno Moiseiwitsch



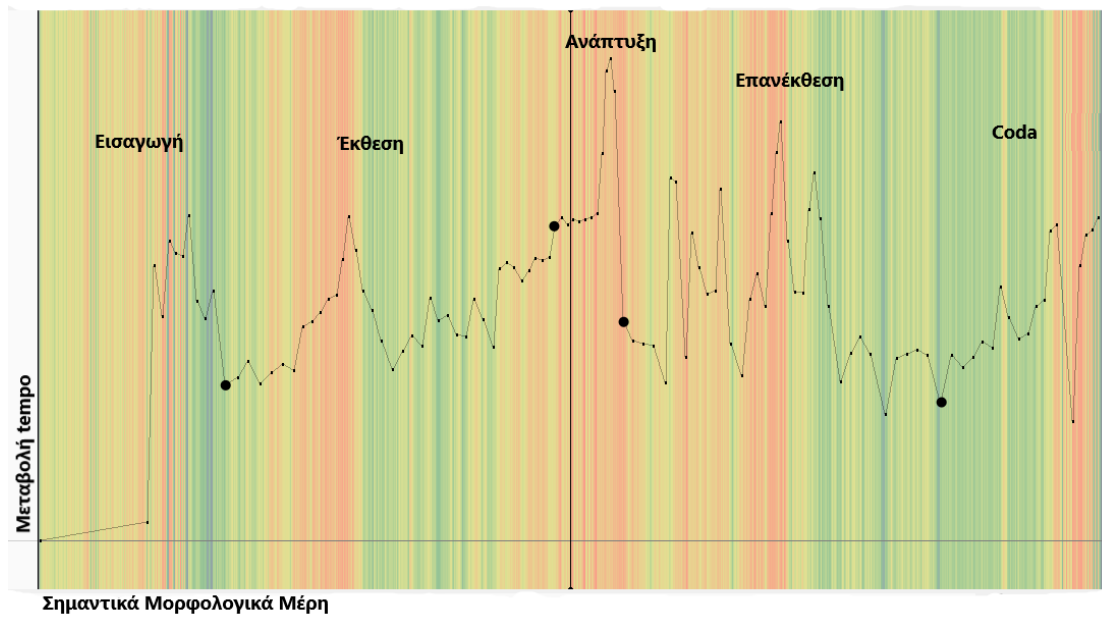
### 3. Arthur Rubinstein



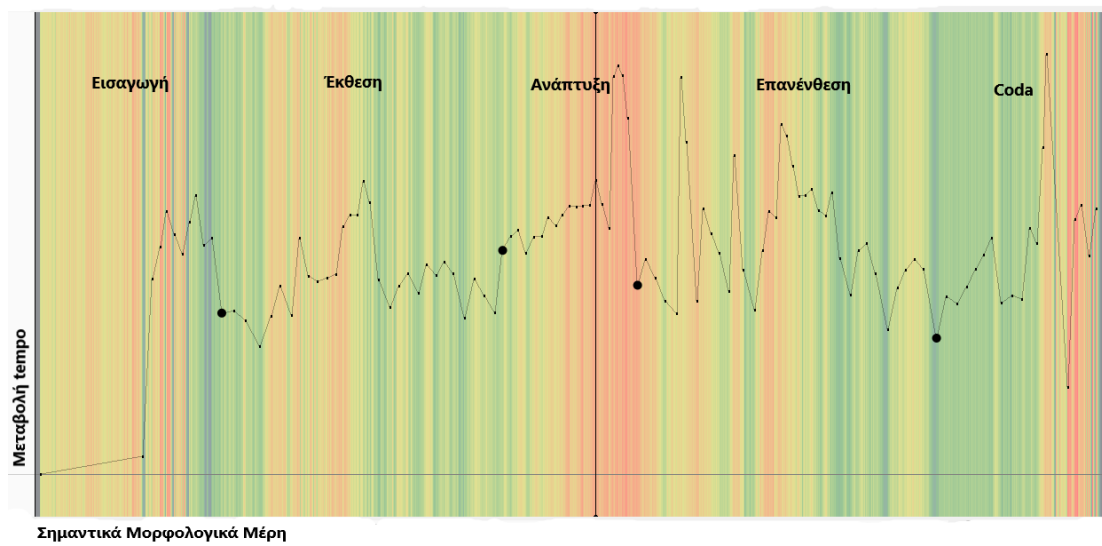
### 4. Jeanne – Marie Darré



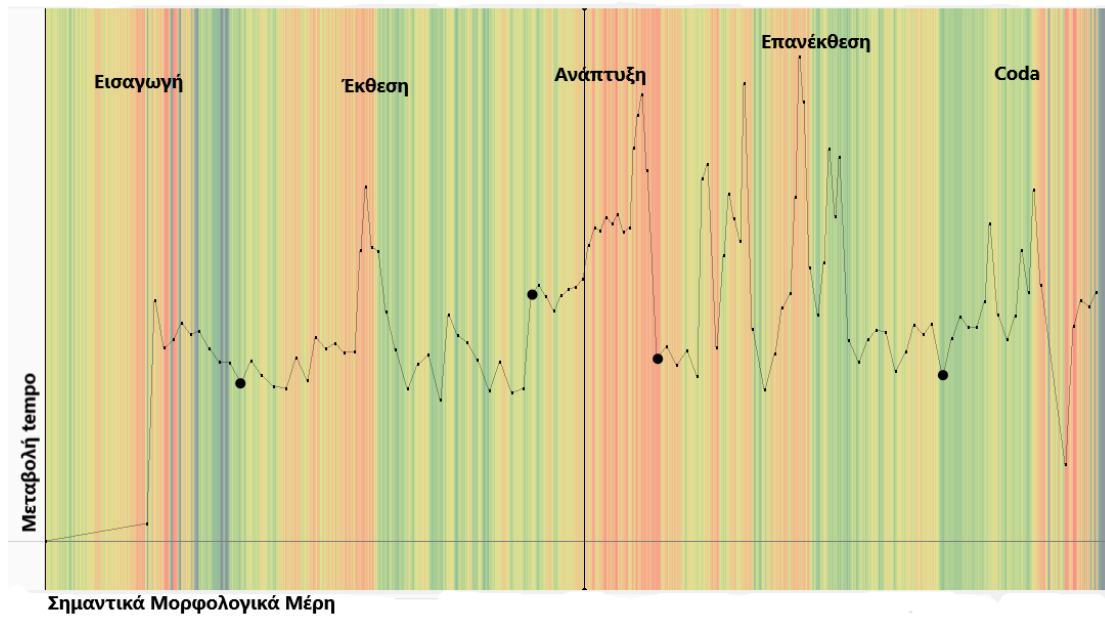
## 5. Gina Bachauer



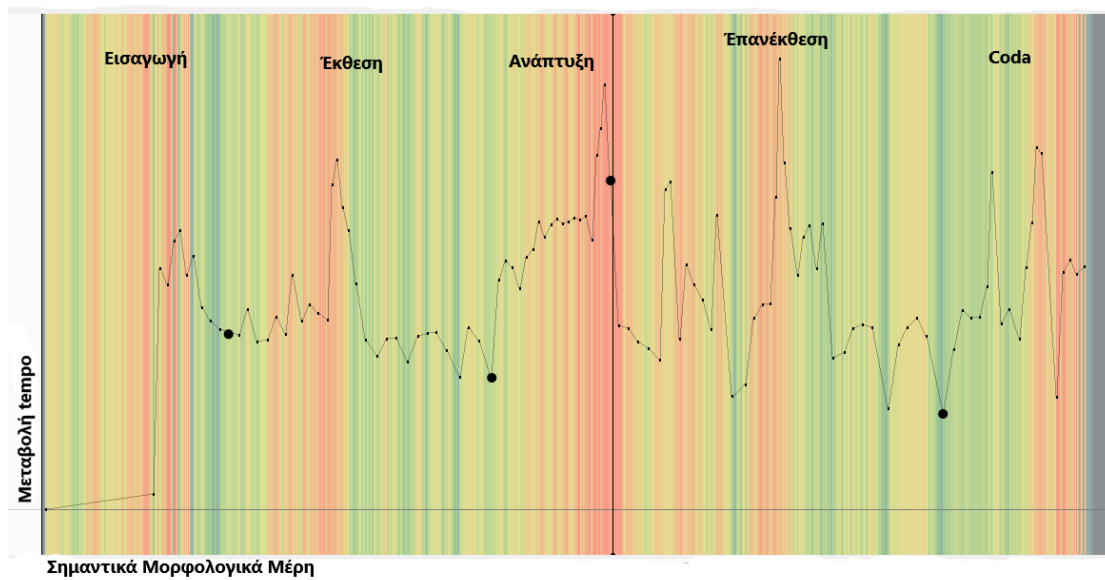
## 6. Jean – Philippe Collard



## 7. Jean – Yves Thibaudet



## 8. Benjamin Grosvenor



## Βιβλιογραφία

### Πηγές

Beek, Michael. "Who is Benjamin Grosvenor? All you need to know about the British pianist, including his best recordings." Classical Music. Προσπέλαση 17 Σεπτεμβρίου, 2023. <https://www.classical-music.com/features/recordings/five-recordings-benjamin-grosvenor>.

Benjamin Grosvenor. "Biography." Προσπέλαση 19 Σεπτεμβρίου, 2023. <https://www.benjamin-grosvenor.co.uk/biography>.

Berry, Wallace. *Form in Music: An Examination of Traditional Techniques of Musical Structure and Their Application in Historical and Contemporary Styles*. New Jersey: Prentice-Hall, 1986.

Botstein, Leon. "The 19<sup>th</sup> century." Grove Music Online. Προσπέλαση 13 Φεβρουαρίου 2023. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040737?rskey=eroOJ6&result=18#omo-9781561592630-e-0000040737-div1-0000040737.2>

Bowen, José Antonio. "Performance Practice Versus Performance Analysis: Why Should Performers Study Performance." *Performance Practice Review*. Volume 9, Number 1, Article 3. 1996.

CHARM. "Sonic Visualizer." Προσπέλαση 20 Οκτωβρίου, 2023. [https://charm.kcl.ac.uk/analysing/p9\\_0\\_1.html](https://charm.kcl.ac.uk/analysing/p9_0_1.html).

CHARM AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music. "CHARM's structure." Προσπέλαση 18 Δεκεμβρίου, 2023. [https://charm.rhul.ac.uk/about/about\\_structure.html](https://charm.rhul.ac.uk/about/about_structure.html).

CHARM AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music. "Style, performance and meaning in Chopin's Mazurkas." Προσπέλαση 18 Δεκεμβρίου, 2023. [https://charm.rhul.ac.uk/projects/p2\\_3.html](https://charm.rhul.ac.uk/projects/p2_3.html).

Cook, Nickolas. "Methods for analysing recordings." Στο *The Cambridge Companion to Recorded Music*, επιμ. Nickolas Cook, Eric Clarke, Daniel Leech – Wilkinson and John Rink, 221- 245. Cambridge: Cambridge University Press, 2009

Cook, Nicholas and Daniel Leech-Wilkinson. "A musicologist's guide to Sonic Visualizer." CHARM. Προσπέλαση 20 Οκτωβρίου, 2023. [https://charm.kcl.ac.uk/analysing/p9\\_1.html](https://charm.kcl.ac.uk/analysing/p9_1.html).

Decca. "Benjamin Grosvenor Biography." Προσπέλαση 19 Σεπτεμβρίου, 2023. <https://www.deccaclassics.com/en/artists/benjamin-grosvenor/biography>.

Fallon, Daniel M., Sabina Teller Ratner, and James Harding. "Saint-Saëns, (Charles) Camille." Grove Music Online. 2001. Προσπέλαση 15 Νοεμβρίου 2023. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024335?rskey=B7i9Fr&result=1>.

- Gina Bachauer. "Gina Bachauer: Η ζωή και η τέχνη της." Προσπέλαση 16 Σεπτεμβρίου, 2023. <https://bachauer.org/gina-bachauer/%ce%b7-%ce%b6%cf%89%ce%ae-%ce%ba%ce%b1%ce%b9-%ce%b7-%cf%84%ce%ad%cf%87%ce%bd%ce%b7-%cf%84%ce%b7%cf%82/>.
- Hamilton, Kenneth. "The virtuoso tradition." Στο *The Cambridge Companion to the Piano*, επιμ. David Rowland, 57-74. New York: Cambridge University Press, 1998.
- Hinson, Maurice. "Philipp, Isidore." Grove Music Online. Προσπέλαση 15 Σεπτεμβρίου, 2023. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002257881?rskey=tMJkxE&result=1>.
- Keefe, P. Simon. "Theories of the concerto from the eighteenth century to the present day" Στο *The Cambridge Companion to the Concerto*, επιμ. Simon P. Keefe, 7-18. New York: Cambridge University Press, 2005.
- LAPhil. "Piano Concerto No. 2." Προσπέλαση 13 Οκτωβρίου, 2023. <https://www.laphil.com/musicdb/pieces/2750/piano-concerto-no-2>
- Leech-Wilkinson, Daniel. *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performances*. London: Centre for the History and Analysis of Recorded Music, 2009. <https://charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/intro.html>.
- Loppert, Max. "Rubinstein, Artur [Arthur]." Grove Music Online. Προσπέλαση 14 Σεπτεμβρίου, 2023. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024054?rskey=V3rZgW&result=2>.
- Manhein, James. "Jean-Philippe Collard Biography." All Music. Προσπέλαση 17 Σεπτεμβρίου, 2023. <https://www.allmusic.com/artist/jean-philippe-collard-mn0000762796#biography>.
- Manhein, James. "Jean-Yves Thibaudet Biography." All Music. Προσπέλαση 18 Σεπτεμβρίου, 2023. <https://www.allmusic.com/artist/jean-yves-thibaudet-mn0000377538#biography>.
- Markow, Robert. "Camille Saint-Saëns, Piano Concerto No. 2." Προσπέλαση 13 Οκτωβρίου, 2023. <https://nac-cna.ca/en/event/notes/21694>.
- Morrison, Bryce. "Jeanne-Marie Darré obituary." The Guardian. Προσπέλαση 15 Σεπτεμβρίου, 2023. <https://www.theguardian.com/news/1999/feb/20/guardianobituaries1>.
- Morrison, Bryce. "Thibaudet, Jean-Yves." Grove Music Online. Προσπέλαση 18 Σεπτεμβρίου, 2023. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000041693?rskey=Ojlzsb&result=1>.
- Marston Records. "Legendary Piano Recordings, The Complete Grieg, Saint-Saëns, Pugno, and Diémer." Προσπέλαση 21 Σεπτεμβρίου, 2023. <https://www.marstonrecords.com/products/legendary-piano>
- Naxos. "Arthur de Greef (1862-1940)." Προσπέλαση 12 Σεπτεμβρίου, 2023. [https://www.naxos.com/Bio/Person/Arthur\\_De\\_Greef/26080](https://www.naxos.com/Bio/Person/Arthur_De_Greef/26080).

Naxos. "Arthur De Greef (1862-1940), Piano Concertos Nos. 1 & 2." Προσπέλαση 12 Σεπτεμβρίου, 2023.

<https://www.naxos.com/MainSite/BlurbsReviews/?itemcode=8.223810&catnum=223810&filetype=AboutThisRecording&language=English>.

Naxos. "Arthur Rubinstein (1887-1982)." Προσπέλαση 14 Σεπτεμβρίου, 2023.

[https://www.naxos.com/Bio/Person/Arthur\\_Rubinstein/1055](https://www.naxos.com/Bio/Person/Arthur_Rubinstein/1055).

Naxos. "Benno Moiseiwitsch." Προσπέλαση 13 Σεπτεμβρίου, 2023.

[https://www.naxos.com/Bio/Person/Moiseiwitsch\\_Benno/1435](https://www.naxos.com/Bio/Person/Moiseiwitsch_Benno/1435).

Naxos. "Gina Bachauer." Προσπέλαση 15 Σεπτεμβρίου, 2023.

[https://www.naxos.com/Bio/Person/Gina\\_Bachauer/103786](https://www.naxos.com/Bio/Person/Gina_Bachauer/103786).

Naxos. "Jean-Philippe Collard." Προσπέλαση 17 Σεπτεμβρίου, 2023.

[https://www.naxos.com/Bio/Person/JeanPhilippe\\_Collard/12433](https://www.naxos.com/Bio/Person/JeanPhilippe_Collard/12433).

Naxos. "Jeanne-Marie Darré." Προσπέλαση 15 Σεπτεμβρίου, 2023.

[https://www.naxos.com/Bio/Person/JeanneMarie\\_Darr%C3%A9/12589](https://www.naxos.com/Bio/Person/JeanneMarie_Darr%C3%A9/12589).

New World Encyclopedia contributors. "Camille Saint-Saens." New World Encyclopedia. Προσπέλαση 25 Νοεμβρίου 2023.

[https://www.newworldencyclopedia.org/entry/Camille\\_Saint-Saens](https://www.newworldencyclopedia.org/entry/Camille_Saint-Saens).

Nicholas, Jeremy. "Saint-Saëns's Piano Concerto No 2 – which recording is best?" Gramophone. Προσπέλαση 14 Σεπτεμβρίου, 2023.

<https://www.gramophone.co.uk/features/article/saint-saens-s-piano-concerto-no-2-which-recording-is-best>.

Peter, Josh. "Preface," στο *Camille Saint-Saëns, Piano Concerto no. 2 in g minor op. 22, III-IV*. München: G. Henle Verlag.

Philip, Robert. *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900-1950*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

Pollei, Paul Cannon. "Virtuoso style in the piano concertos of Camille Saint-Saens." PhD diss., The Florida State University, 1975.

Pound, Jeremy. "Who is Jean-Yves Thibaudet? A guide to the pianist and his best recordings." Classical Music. Προσπέλαση 18 Σεπτεμβρίου, 2023.

<https://www.classical-music.com/features/artists/who-is-jean-yves-thibaudet>.

Predota, George. "On This Day 8 July: Benjamin Grosvenor Was Born." Interlude.

Προσπέλαση 17 Σεπτεμβρίου, 2023. <https://interlude.hk/on-this-day-8-july-benjamin-grosvenor-was-born/>.

Presto Music. "Artur Rubinstein and Dimitri Mitropoulos live." Προσπέλαση 14

Σεπτεμβρίου, 2023. <https://www.prestomusic.com/classical/products/9246926--artur-rubinstein-and-dimitri-mitropoulos-live>.

Presto Music. "Arthur de Greef: Solo and Concerto Studio Recordings." Προσπέλαση

13 Σεπτεμβρίου, 2023. <https://www.prestomusic.com/classical/products/8038855--arthur-de-greef-solo-and-concerto-studio-recordings>.

Presto Music. "Benjamin Grosvenor plays Rhapsody in Blue." Προσπέλαση 19

Σεπτεμβρίου, 2023. <https://www.prestomusic.com/classical/products/8007672--benjamin-grosvenor-plays-rhapsody-in-blue>.

Presto Music. "Gina Bachauer: The Rare Recordings." Προσπέλαση 16 Σεπτεμβρίου, 2023. <https://www.prestomusic.com/classical/products/8460836--gina-bachauer-the-rare-recordings>.

Presto Music. "Great Pianists – Moiseiwitsch 5." Προσπέλαση 13 Σεπτεμβρίου, 2023. <https://www.prestomusic.com/classical/products/7948444--great-pianists-moiseiwitsch-5>.

Presto Music. "Rubinstein in Concert." Προσπέλαση 14 Σεπτεμβρίου, 2023. <https://www.prestomusic.com/classical/products/7946473--rubinstein-in-concert>.

Presto Music. "Saint-Saëns – Piano Concertos Nos. 2 & 5." Προσπέλαση 18 Σεπτεμβρίου 2023. <https://www.prestomusic.com/classical/products/7959873--saint-saens-piano-concertos-nos-2-5#reviews>.

Presto Music. "Saint-Saëns: Piano Concertos." Προσπέλαση 17 Σεπτεμβρίου, 2023. <https://www.prestomusic.com/classical/products/7932603--saint-saens-piano-concertos>.

Presto music. "Saint-Saëns: Piano Concertos & Septet." Προσπέλαση 15 Σεπτεμβρίου, 2023. <https://www.prestomusic.com/classical/products/9265605--saint-saens-piano-concertos-septet>.

Ratner, Sabina Teller. "The Piano Works of Camille Saint-Saens." PhD diss., University of Michigan, 1972.

Steinway. "Arthur Rubinstein." Προσπέλαση 14 Σεπτεμβρίου, 2023. <https://www.steinway.com/artists/arthur-rubinstein>.

Stowell, Robin. "Performance practice in the nineteenth century concerto" Στο *The Cambridge Companion to the Concerto*, επιμ. Simon P. Keefe, 227-246. New York: Cambridge University Press, 2005.

Swan, Robert Hathaway. "The piano concertos of Saint-Saens with a detailed analysis of no. 5 the "Egyptian." PhD diss., The University of Arizona, 1990.

Prod'homme, J.-G. and Frederick H. Martens. "Camille Saint-Saëns (Oct. 9, 1835-Dec. 16, 1921)." *The Musical Quarterly* Vol. 8, no. 4 (Oct., 1922): 469-486.

Vanhulst, Henry. "De Greef, Arthur." Grove Music Online. Προσπέλαση 12 Σεπτεμβρίου, 2023. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000007409?rskey=NLZw1n&result=1>.

Wade, Graham. "Bahauer, Gina." Grove Music Online. Προσπέλαση 15 Σεπτεμβρίου, 2023. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001694>.

Web Archive. "Arthur de Greef: Discography." Προσπέλαση 12 Σεπτεμβρίου, 2023. <https://web.archive.org/web/20111211151518/http://home.earthlink.net/~marnest/discgreef.html>.

## Παρτιτούρες

Saint-Saëns, Camille, "Piano Concerto No. 2, Op. 22 ," Imslp. Προσπέλαση 22 Ιουλίου, 2023. [https://imslp.org/wiki/Piano\\_Concerto\\_No.2,\\_Op.22\\_\(Saint-Sa%C3%ABns,\\_Camille\)](https://imslp.org/wiki/Piano_Concerto_No.2,_Op.22_(Saint-Sa%C3%ABns,_Camille))

Saint-Saëns Camille. Second Concerto in G minor op. 22, for two pianos. New York: Schirmer's Library of Musical Classics, 1948. Vol. 1405.

## Ηχογραφήσεις

Bachauer, G. and the London Orchestra, cond. Alec Sherman, 1955: "Gina Bachauer the Rare Recordings", Profil.

Collard, J. and the Royal Philharmonic Orchestra, cond. Andre Previn, 1985: "Saint-Saens: Piano Concertos", Warner Classics.

Darre, J. and the Orchestre National de la Radiodiffusion Francaise, cond. Louis Fourestier, 1955: "Saint-Saens: Piano Concertos & Septet", Warner Classics.

De Greef, A. and the New Symphony Orchestra, cond. Landon Roland, 1928: "Arthur De Greef: Solo and Concerto Studio Recordings", APR.

Grosvenor, B. and the Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, cond. James Judd, 2012: "Benjamin Grosvenor plays Rhapsody in Blue", Decca.

Moiseiwitsch, B. and the London Philharmonic Orchestra, cond. Basil Cameron, 1947: "Great Pianists – Moiseiwitsch 5", Naxos.

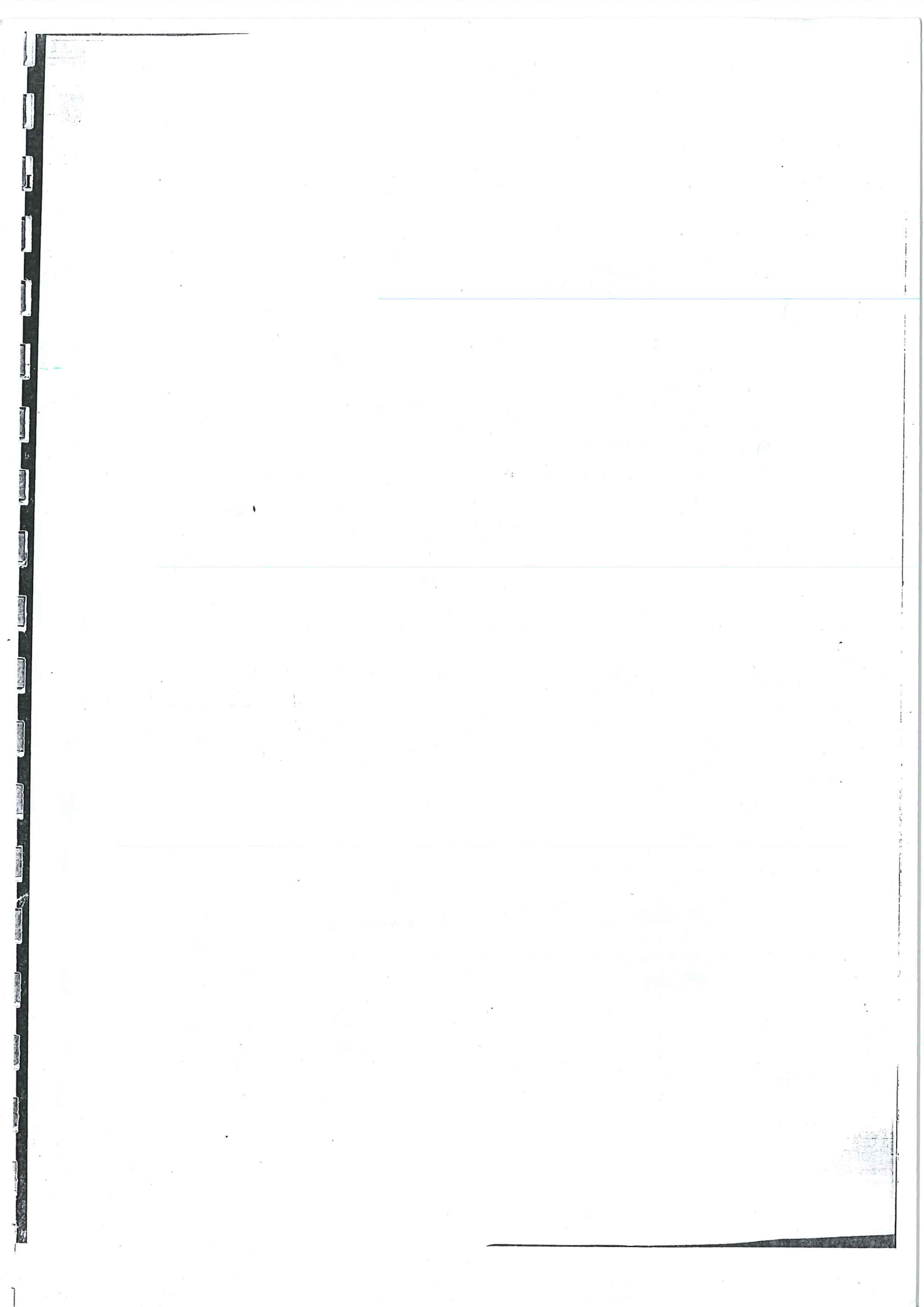
Rubinstein, A. and the New York Philharmonic, cond. Dimitri Mitropoulos, 1953. "Artur Rubinstein and Dimitri Mitropoulos Live", Archipel Records.

Thibaudet, J. and the L' Orchestre de la Suisse Romande, cond. Charles Dutoit, 2007: "Saint-Saens – Piano Concertos Nos. 2 & 5", Decca.

## YouTube

Saint-Saëns, Camille. "Piano Concerto No. 2 in G minor, Op. 22, R. 190 (Excerpt)," Naxos. Από <https://www.youtube.com/watch?v=B4kgSW7aZF4>

## Παράρτημα



# Second Concerto

Edited by  
Isidor Philipp

C. Saint-Saëns, Op. 22

*(256)*  
*tempo 1/2*  
*Andante sostenuto*

Piano I  
(Solo)

Andante sostenuto

*ad libitum*  
*f sempre*

*legato*

*9*  
*Teo \**  
*100pato*

*Teo \**

*iv*

*vii 07*

*Teo.*

Copyright © 1943, 1948 (Renewed) by G. Schirmer, Inc. (ASCAP) New York, NY  
International Copyright Secured. All Rights Reserved.

29434 x

Warning: Unauthorized reproduction of this publication is  
prohibited by Federal law and subject to criminal prosecution.



*Egodos oxrisepan*

4

Andante sostenuto (♩ = 54)

Piano I  
(Solo)

Piano II  
(Orchestra)

6

I

II

*Esceon*

11

13.

Handwritten annotations:  $iv^6$ ,  $i$ ,  $-6$ ,  $V^6/III$ ,  $III$ ,  $v^4_3$ ,  $vi^4_3/V$ . Fingerings: 3 1 4, 2 3 5, 5 4, 5 3 2, 1 4 5. Dynamics: *f*. Asterisks under bass line.

15.

Handwritten annotations:  $iv^6$ ,  $i$ ,  $-6$ ,  $V^6/III$ ,  $III$ ,  $v^4_3$ ,  $vi^4_3/V$ . Dynamics: *cresc.*, *f*, *p*, *fp*. Asterisks under bass line.

17.

Handwritten annotations:  $iv^6$ ,  $i$ ,  $-6$ ,  $V^6/III$ ,  $III$ ,  $v^4_3$ ,  $vi^4_3/V$ . Fingerings: 5 4 3 2 1, 4 5, 3 1, 4 5, 3 1, 4 5. Dynamics: *cresc.*. Asterisks under bass line.

$iv$  —  $i$  —  $6$   
 $V^6/III$   $III^6$   
 $d: VI^6$   
 $V^6$   $i^6$

Perapakan akhir

6

19. **B**

Handwritten annotations: *Vii6*, *Vii43*, *NEADAN*

**B** *Vii6*

Handwritten annotations: *Vii6*, *5*

21. *Andante*

Handwritten annotations: *Vii6*, *Vii43*, *C: Vii6*

**I**

Handwritten annotations: *VI*, *Vii6*, *Vii6*, *V6*







44.

ураган мѣтѣ

45.

*cresc. ed animando poco a poco*

46.

1/2 / IV

Handwritten notes and signatures on the right margin, including a circular stamp and some illegible text.

Хоризонт 15 отправка

47.

adagio

48.

un poco  
risc.  
2nd  
3rd  
4th

49.

Sempre più animato

Бетрика

пальма ↑

f p

D Sempre più animato

g: 16  
g: 20

50.

*Handwritten notes:* *Sax*, *5 7 A*

*Handwritten notes:* *P 175*, *M.P.*

**I**

**II**

51.

*Handwritten notes:* *iv6*

*Handwritten notes:* *to pedal w/ pr. 2nd*

**I**

**II**

52.

*Handwritten notes:* *vi b7*

**I**

**II**

*Handwritten notes:* *vi b7*

53.

Handwritten musical notation for system 53, measures 1-8. Includes dynamic markings *f* and *mf*. The notation is for a grand staff with treble and bass clefs. There are several handwritten annotations, including a circled measure and some scribbles.

Handwritten musical notation for system 53, measures 9-16. Includes dynamic marking *p*. The notation is for a grand staff with treble and bass clefs. There are several handwritten annotations, including a circled measure and some scribbles.

54.

Handwritten musical notation for system 54, measures 1-8. Includes dynamic marking *p*. The notation is for a grand staff with treble and bass clefs. There are several handwritten annotations, including a circled measure and some scribbles.

Handwritten musical notation for system 54, measures 9-16. Includes dynamic marking *p* and *cresc.*. The notation is for a grand staff with treble and bass clefs. There are several handwritten annotations, including a circled measure and some scribbles.

55.

Handwritten musical notation for system 55, measures 1-8. Includes dynamic marking *f*. The notation is for a grand staff with treble and bass clefs. There are several handwritten annotations, including a circled measure and some scribbles.

Handwritten musical notation for system 55, measures 9-16. Includes dynamic marking *p*. The notation is for a grand staff with treble and bass clefs. There are several handwritten annotations, including a circled measure and some scribbles.

*Viiola/V*

164

*diva an*

*oleto*

56.

I

II

*p cresc.*

*poco rit.*

16' 169  
6/19

*VII 0717*  
*V 7010*  
*Analizirano nared etnia*

57.

I

II

*ff*

*f*

*(♩ = 108)*

*(♩ = 108)*

58.

I

II

*sempre legato*

*poco rit.*

Etavéxæægn

Tempo I<sup>o</sup> (♩ = 54) ♩ = ♩ preceding

A' O'lela KEMAN

61.

Handwritten: *A' O'lela*

62.

Handwritten: *staccato.*, *RVV*, *10: dp 16/160!*, *Na um zono zeduro*

63.

Handwritten: *dim.*, *dim.*, *10*, *12*, *13*, *14*, *15*, *16*, *17*, *18*, *19*, *20*, *21*, *22*, *23*, *24*, *25*, *26*, *27*, *28*, *29*, *30*, *31*, *32*, *33*, *34*, *35*, *36*, *37*, *38*, *39*, *40*, *41*, *42*, *43*, *44*, *45*, *46*, *47*, *48*, *49*, *50*, *51*, *52*, *53*, *54*, *55*, *56*, *57*, *58*, *59*, *60*, *61*, *62*, *63*, *64*, *65*, *66*, *67*, *68*, *69*, *70*, *71*, *72*, *73*, *74*, *75*, *76*, *77*, *78*, *79*, *80*, *81*, *82*, *83*, *84*, *85*, *86*, *87*, *88*, *89*, *90*, *91*, *92*, *93*, *94*, *95*, *96*, *97*, *98*, *99*, *100*

*V<sup>65</sup>/III*

*III*

*V<sup>43</sup>*

*i*



Scarp → X 5 12  
to descend  
17

67

8 3 2 1 3 2

*p* *f*

Ped.

68

*cresc.* *cresc.*

*p* *f*

*v6/III* *III6* *v6/v*

69

*f* *dim.*

*Ped. ten.*

*v6/v*

*vii°4 3/IV*

Cadenza

Cadenza a piacere

m.s.

f

5

p più mosso

Red.

vii<sup>o</sup>/iv

no 6/8 \* 2 \*

no p a piacere

3 2

vii<sup>o</sup>/iv

72.

mf

vii<sup>o</sup>/iv

vii<sup>o</sup>/iv

73.

m.s.

Red.

Red.

no 6/8



καθαρά  
προχοπαεί  
καρπός

82. m.d. m.s. dim. mp rit. p più mosso

Handwritten notes: *rit.*, *p più mosso*. Blue annotations: *IV<sup>6</sup>/V<sup>I</sup>*, *V<sup>7</sup>b7*, *1 6 7*.

85. *rit.*

Handwritten notes: *rit.*, *rit.*. Blue annotations: *IV<sup>6</sup>/V<sup>I</sup>*, *V<sup>7</sup>b7*.

88. Tempo I<sup>o</sup> mf<sub>3</sub> molto espressivo

Handwritten notes: *rit.*, *molto espressivo*. Blue annotations: *IV<sup>6</sup>/V<sup>I</sup>*, *V<sup>7</sup>b7*.

91. *cresc.* *f* *dim.* *molto dim. e rit.*

Handwritten notes: *cresc.*, *f*, *dim.*, *molto dim. e rit.*. Blue annotations: *IV<sup>6</sup>/V<sup>I</sup>*, *V<sup>7</sup>b7*.

92. *molto dim. e rit.*

Handwritten notes: *molto dim. e rit.*. Blue annotations: *IV<sup>6</sup>/V<sup>I</sup>*, *V<sup>7</sup>b7*.

94.

**F**  
*pp a tempo*  
*cresc. mf*

*una corda*

*tre corde*

**F**  
*pp m.s.* *p*  
*m.d.* *m.d.*

97.

*rit.* *a tempo* *pp*

*ii/iv (corpora)*  
*Goda = Elogium*

*pp*

*vii/iv*

*vii*

*vii°6* *°64* *v*

*sempre pianissimo e tranquillo*

*sempre pp*

*i iv i vii°7/iv iv vii°7*

103.

2 3 2 5    2 3 1 5    2 4    5 3

1 3    1    1    3 2 5

2 Ped. ten.

V7    VII07

105

5 3 2 1 4    2 1 3 4

2 1 3 4    1 2 3 4

leggerissimo

\* Ped.

VII07

106.

3    4    4    2

languido

mi. s.

Ped.    \* Ped.    2    2

VII07

108.

Hand I

Hand II

109.

Hand I

Hand II

110.

Hand I

Hand II

Tab. VI

Handwritten: *111.*

Handwritten: *112.* *Cadetta*

Handwritten: *114.* *(117)*