

ΕΘΝΙΚΟ & ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Φοιτήτρια: **Κουβίδη Αικατερίνη του Γεωργίου**

Αρ.Μητρώου:**1569201000105**

**Πτυχιακή Εργασία**

**«Το κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα μετά τον Beethoven και μέχρι το τέλος του 19<sup>ου</sup>  
αιώνα. Ζητήματα ενορχήστρωσης»**



Υπεύθυνος Καθηγητής: **Πάυλος Σεργίου**

Ιούνιος 2017

## Περιεχόμενα

Περιεχόμενα .....	2
Εισαγωγή .....	4
Το πιάνο κοντέρτο ως είδος τον 19 <sup>ο</sup> αιώνα.....	4
Η ανάγκη για δεξιοτεχνία.....	6
Το πιάνο .....	8
Κατέντσα και καινοτομία στη φόρμα .....	9
Johannes Brahms (1833-1897) .....	12
Πιάνο κοντσέρτο Νο. 1 Ορ. 15 σε Ρε ελάσσονα.....	12
Ενορχήστρωση .....	13
Ανάλυση και σχολιασμός έργου.....	13
Πιάνο κοντσέρτο Νο. 2 Ορ. 83 σε Σιb μείζονα.....	17
Ανάλυση και σχολιασμός έργου.....	18
Eduard Grieg (1843-1907).....	25
Πιάνο κοντσέρτο ορ. 16 σε Λα ελάσσονα .....	25
Ανάλυση και σχολιασμός έργου.....	26
Robert Schumann (1810 - 1856).....	31
Πιάνο κοντσέρτο Ορ. 54 σε Λα ελάσσονα .....	31
Ανάλυση και σχολιασμός έργου.....	32
Pyotr Tchaikovsky (1840-1893) .....	37
Πιάνο κοντσέρτο Ορ. 23 σε Σι ύφεση ελάσσονα.....	37
Ανάλυση και σχολιασμός έργου.....	38
Πιάνο κοντσέρτο Ορ. 44 σε Σολ μείζονα.....	42
Ανάλυση και σχολιασμός έργου.....	43
Πιάνο κοντσέρτο Ορ. 75 σε Μι ύφεση μείζονα .....	45
Ανάλυση και σχολιασμός έργου.....	46
Franz Liszt (1811-1886) .....	48
Πιάνο Κοντσέρτο Νο. 1 σε Μι ύφεση μείζονα .....	48
Ανάλυση και σχολιασμός έργου.....	49
Πιάνο κοντσέρτο Νο. 2 σε Λα μείζονα.....	53
Ανάλυση και σχολιασμός έργου.....	53

Πιάνο κοντσέρτο Νο. 3 σε Μι ύφεση μείζονα.....	55
Frédéric Chopin (1810-1849) .....	56
Πιάνο κοντσέρτο Νο. 1, Op. 11 σε Μι ελάσσονα.....	56
Ανάλυση και σχολιασμός έργου.....	57
Βιβλιογραφία .....	62

## Εισαγωγή

### Το πιάνο κοντσέρτο ως είδος τον 19<sup>ο</sup> αιώνα

Με τον όρο κοντσέρτο αναφερόμαστε σε μια μουσική σύνθεση η οποία περιλαμβάνει μια αντιπαράθεση μεταξύ ενός ορχηστρικού συνόλου και μιας μικρότερης ομάδας οργάνων ή ενός σόλο οργάνου είτε ακόμη και μεταξύ διαφορετικών ομάδων οργάνων μέσα στην ίδια ορχήστρα. Πριν το 1700 ο όρος αυτός χρησιμοποιούνταν για να χαρακτηρίσει πολλά διαφορετικά μουσικά κομμάτια που προορίζονταν τόσο για φωνές όσο και για όργανα. Επίσης την εποχή εκείνη με τον όρο αυτό αναφέρονταν και σε μουσικές συνθέσεις για μικρά σύνολα ή για ορχήστρα. Από τις αρχές του 18<sup>ου</sup> αιώνα ξεκίνησε η συστηματική χρήση του όρου για να περιγράψει έργα με τριμερή μορφή (γρήγορο-αργό-γρήγορο) για ένα ή περισσότερα σόλο όργανα και ορχήστρα (κοντσερτο γκρόσο) ή για ολόκληρη ορχήστρα.

Στα τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα και κατά τη διάρκεια του 19<sup>ου</sup> αιώνα το σόλο κοντσέρτο αποτελούσε την κατεξοχήν δεξιοτεχνική μορφή, ενώ την ίδια περίοδο το κοντσέρτο γκρόσο άρχισε να εκλείπει. Κάποια στοιχεία του βέβαια συνέχισαν να εμφανίζονται στο είδος συμφωνία κοντσερτάντε (*symphonie concertante*). Κατά την ιστορική του πορεία το κοντσέρτο χρησιμοποίησε φόρμες οι οποίες υιοθετήθηκαν από τους Corelli, Torelli, Vivaldi και J.S. Bach αλλά και μεταγενεστερους συνθέτες όπως ο Mozart που συντέλεσαν στην εξέλιξή του σε ένα από το πιο αξιόλογα είδη καλλιτεχνικής έκφρασης μαζί με τη συμφωνία και το κουαρτέτο εγχόρδων

Από το 1880, τρεις διαφορετικοί τύποι κοντσέρτου είχαν καθιερωθεί: το βιρτουόζο, το συμφωνικό και το αφηγηματικό κοντσέρτο. Πολλά μεμονωμένα έργα όμως έκαναν χρήση στοιχείων και από τα τρία είδη. Η τροχιά του κοντσέρτο το 19ο αιώνα είχε επηρεαστεί καθοριστικά από Beethoven. Η επίμονη σύγκριση όμως με τον Beethoven μόνο αύξανε την αίσθηση της παρακμής στην ποιότητα. Σχεδόν όλες οι μετέπειτα προσθήκες στο είδος κοντσέρτο παραπέμπουν στις καινοτομίες του Beethoven. Το άνοιγμα του κοντσέρτου για πιάνο Νο.4 σε Σολ μείζονα ορ.58 (1806), χρησιμοποιώντας το σόλο πιάνο, το δράμα των ρητορικών εναλλαγών μεταξύ ορχήστρας και σολίστ πριν από το πρώτο ορχηστρικό tutti στο Νο.5 σε Μι ύφεση μείζονα ορ.73 (1809), ο μνημειώδης σχεδιασμός του πρώτου μέρους του κοντσέρτου Νο.3 σε Ντο ελάσσονα ορ.37 (1800) και η διακριτική συνδιαλλαγή μεταξύ του σολίστ και της ορχήστρα στο

κοντσέρτο για βιολί σε Ρε μείζονα op.61 (1806), υπηρέτησαν ως πρότυπα και σημεία αναφοράς για τις επόμενες γενιές συνθετών και ακροατών.

Στα κοντσέρτο για πιάνο του Beethoven η ισορροπία μεταξύ σόλο οργάνου και ορχήστρας έμοιαζε ιδανική. Η έμφαση που δίνεται στο σόλο όργανο που επιτελεί ρόλο δραματικού πρωταγωνιστή ποτέ δεν απέσπασε την προσοχή από τη συνοχή και την τυπική λογική της δομής κοντσέρτο σε τρία μέρη. Το κοντσέρτο έχει καθιερωθεί να ακολουθεί ένα πρώτο μέρος σε μορφή σονάτας, ένα αργό δεύτερο μέρος σε μορφή τραγουδιού, και είτε ένα γρήγορο ρόντο ή μια τροποποιημένη γρήγορη (allegro) σονάτα ως τελευταίο μέρος. Ο Beethoven ήταν πρωτοπόρος στον έλεγχο και την ένταξη του διαλόγου μεταξύ ορχήστρας και σολίστ. Η ορχήστρα δεν μειώθηκε σε αποκλειστικό ρόλο συνοδείας. Επίσης, οι σολίστες δεν ασχολούνται τόσο πολύ με τη διακοσμητική επεξεργασία και σχεδιασμό παραλλαγών προσπαθώντας να αναδείξουν την τεχνική τους επάρκεια<sup>1</sup>.

Στις δεκαετίες που ακολούθησαν μετά από το θάνατο του Beethoven, τα κοντσέρτα επηρεάστηκαν από την υπεροχή του δεξιότηχνη συνθέτη-ερμηνευτή στα ορχηστρικά δρώμενα . Ένας βασικός παράγοντας που καθόρισε το πιάνο κοντσέρτο ως είδος τον 19<sup>ο</sup> αιώνα ήταν η ανάγκη για επαναπροσδιορισμό των ορίων δεξιοτεχνίας. Στη μουσική για βιολί, σημαντική φιγούρα αποτέλεσε ο Paganini του οποίου τα τρία κοντσέρτα για βιολί (no. 1, 1815; no. 2, 1826; no. 3, 1826) βρίσκονται στην κορυφή του ρεπερτορίου της εποχής. Στα έργα αυτά, σε ακόμη μεγαλύτερο βαθμό και από τα δύο πιάνο κοντσέρτο του Chopin (no. 1, 1830 και no. 2, 1829–30) η ορχήστρα ωθείται στο παρασκήνιο, έτσι ώστε να μπορεί να δοθεί αμέριστη η προσοχή του κοινού το σόλο όργανο. Στον O Paganini παραμερίζει κάθε αίσθηση μουσικού «ανταγωνισμού» υπέρ της συγκίνησης και της μαγείας του σόλο, αν και οι σολιστικές γραμμές του Chopin εμφανίζουν μια πολύ πιο εκλεπτυσμένη χάρη και ευαισθησία. Η επαναστατική τεχνική για πιάνο του Liszt είναι επιτακτική σε δύο κοντσέρτα του για πιάνο (no. 1, 1849 και no. 2, 1839 και τα δύο απ' τα οποία αναθεωρήθηκαν αργότερα), στο έργο «Totentanz» (1849, αναθεωρήθηκε αργότερα), και στο έργο «Hungarian Fantasy» (1853). Η τεχνική αυτή αντιμετωπίστηκε με θαυμασμό, και αντηχεί μέσα από πολλά κοντσέρτα για πιάνο από το δεύτερο μισό του αιώνα.

---

<sup>1</sup> Οι πληροφορίες αντλήθηκαν από G. Grove, «The New Grove Dictionary of Music and Musicians», 2nd edition by Stanley Sadie and John Tyrrell 2001, Vol 6, σελ. 240-257

Η επικράτηση της συμφωνίας στα προγράμματα συναυλιών αναπόφευκτα σήμαινε ότι το κοντσέρτο θα κατείχε ένα μικρότερο μέρος στο εκφραστικό οπλοστάσιο των περισσότερων συνθετών. Το κοντσέρτο έγινε ένα είδος που οι συνθέτες δημιουργούσαν μόνο λίγες φορές κατά τη διάρκεια της δημιουργικής ζωής τους. Είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι πολλά έργα ξεκίνησαν ως δώρα των συνθετών για αγαπημένους τους εκτελεστές. Αρκετές τέτοιες σχέσεις ήταν ιδιαίτερα γόνιμες: ο Schumann έγραψε το πιάνο κοντσέρτο του για τη σύζυγό του Clara, ενώ ο Mendelson και ο Brahms έγραψαν κοντσέρτα βιολιού τους για τους Ferdinand David και Joseph Joachim αντίστοιχα. Η συμφωνία είχε επίσης μια πιο απτή επίδραση στο ύφος και τη μορφή του κοντσέρτου. Το χαρακτηριστικό ιδανικό της το οποίο αποτελεί μια παρατεταμένη αντιπαράθεση εμφανίζεται σε πολλά κοντσέρτα αυτής της περιόδου. Ο Brahms κατασκεύασε μαζικές συμφωνικές δομές σε δύο κοντσέρτα του για πιάνο (no. 1, 1854–8 και no. 2, 1878–81). Πράγματι, το πρώτο μέρος του πρώτου κοντσέρτου είχε προηγουμένως θεωρηθεί ως υλικό για μια συμφωνία, και το δεύτερο κοντσέρτο είναι σε τέσσερις κινήσεις, συμπεριλαμβάνοντας το σκέρτσο που μοιάζει περισσότερο από όλα με εκείνα του Beethoven σε όλη την ορχηστρική μουσική του<sup>2</sup>.

## **Η ανάγκη για δεξιοτεχνία**

Παρά το σεβασμό που έτρεφαν για τον Beethoven οι ακόλουθες γενεές, η ολοένα και μεγαλύτερη αγάπη για τη δεξιοτεχνία τις τρεις επόμενες δεκαετίες μετά το 1815 κατέστησε το Μπετοβενικό μοντέλο ανεπαρκές. Από το 1820, το βιρτουόζο κοντσέρτο αποτέλεσε το πιο αξιαγάπητο μέσο για να αναδειχθεί το πλήρες φάσμα της ορχηστρικής τεχνικής. Ένα κοντσέρτο παιζόταν σε συναυλίες ορχήστρας που πραγματοποιούνταν σε μεγαλύτερους χώρους σε σχέση με ένα ρεσιτάλ για σόλο όργανο. Η συνοδεία από την ορχήστρα μπορούσε πολλές φορές να προσφέρει είτε ένα απλό βοηθητικό μουσικό πλαίσιο είτε ένα μνημειώδη ηχητικό σκηνικό που μπορεί να αναδείξει ακόμη περισσότερο τη δεξιοτεχνία του σολίστα. Η τριμερής μορφή που κληρονομήθηκε από τον 18<sup>ο</sup> αιώνα έδινε τη δυνατότητα στο σολίστα να δείξει τις αρετές του: ταχύτητα, επιδεξιότητα, χάρη και ακρίβεια στο finale, λυρισμό και εκφραστικότητα στο μεσαίο μέρος και δραματική δύναμη, βαρύτητα, εμβρίθεια και μια ευρεία παλέτα του ήχου στο εναρκτήριο μέρος. Ο Adolf Bernhard Marx (A.B. Marx), σε γραπτό κείμενό του το 1839,

---

<sup>2</sup> Αντλήθηκε από την ηλεκτρονική έκδοση του συγγράμματος «The Oxford Companion to Music», 2011

παραδέχτηκε ότι η διάσταση της δεξιοτεχνίας στη γραμμή του σόλο οργάνου θα πρέπει να βρίσκεται στο προσκήνιο ακόμα και αν η ορχήστρα σε ορισμένες στιγμές μπορεί και πρέπει να έχει ρόλο μεγαλύτερης σημασίας.

Μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1830 η δημοτικότητα του κοντσέρτου ως μέσο προβολής της δεξιοτεχνίας είχε πυροδοτήσει μια αντίδραση (με επικεφαλής τον Schumann) έναντι μιας αντι-Μπετοβενικής χρήσης του κοντσέρτου για την έκθεση των κενών και συχνά προβλέψιμων και στερεότυπων μοτίβων που έχουν σχεδιαστεί για να αναδείξουν την ικανότητα του σολίστα, ιδιαίτερα στο βιολί και στο πιάνο. Ο Schumann κάνει διάκριση μεταξύ ενός απλού περάσματος και της «ελεύθερης και ποιητικής» αξιοποίησης των δυνατοτήτων ενός σόλο οργάνου κατά την επεξεργασία του θεματικού υλικού όταν αντιπαρατίθεται με την ορχήστρα. Τα δύο πιάνο κοντσέρτα του Chopin μεταξύ του 1829–30 (σε Μι ελάσσονα και Φα ελάσσονα) αποτέλεσαν πρότυπα για το πώς η δεξιοτεχνία θα μπορούσε να καθιερωθεί αισθητικά. Επιπλέον, ο Schumann υποστήριξε, ότι η ορχήστρα θα πρέπει να λειτουργεί ως κάτι περισσότερο από ένα απλό παρατηρητή δεξιοτεχνίας και θα πρέπει να ξετυλίγει τη μουσική σε ένα «καλλιτεχνικό» τρόπο, χρησιμοποιώντας τις δικές της πολύπλοκες και ποικίλες ηχητικές ιδιότητες.

Η ανάγκη για επίδειξη δεξιοτεχνίας στο σόλο όργανο σε συνδυασμό με τις αξιώσεις σε υψηλότερα αισθητικά ιδεώδη οδηγούσε το κοντσέρτο ως είδος στον δανεισμό στοιχείων από το κουαρτέτο, τη σόλο σονάτα και τη συμφωνία. Μια λύση ήταν να αντικαταστήσει τη δομή της σονάτας και να επεκτείνει το μοντέλο της μονομερούς φαντασίας για σόλο πιάνο χρησιμοποιώντας σόλο μέρη σε συνδυασμό με την ορχήστρα. Μερικοί συνθέτες είχαν την έμπνευση να διαμορφώσουν το κοντσέρτο ακολουθώντας ακόμη πιο πιστά τις Μπετοβενικές γραμμές προς την κατεύθυνση της συμφωνίας. Το κοντσέρτο του Brahms για πιάνο σε Ρε ελάσσονα op.15 (1854-8), παρά τις μεγάλες απαιτήσεις του από το σολίστα, είναι ίσως το καλύτερο παράδειγμα ενός αντι-βιρτουόζο συμφωνικό κοντσέρτο. Το πιάνο κοντσέρτο του σε Σι ύφεση μείζονα op.83 του (1878-1881), περιλαμβάνει ένα σκέρτσο, καθιστώντας το έργο τετραμερές, σαν μια συμφωνία. Το κοντσέρτο για πιάνο αρ.3 op.45 του Henry Litolff (1846), με τίτλο «Concerto symphonique», μπορεί να είναι λιγότερο γνωστό, αλλά αποτελεί ένα αξιοσέβαστο συμφωνικό κοντσέρτο, και είναι μόλις ένα από τα πέντε τέτοιου είδους έργα που συνέθεσε.

Η συμφωνική τροχιά που έλαβε το κοντσέρτο οδήγησε σε έναν μετασχηματισμό στο

χαρακτήρα της γραφής του σόλο πιάνου. Το σόλο πιάνο μέρος σχεδιάστηκε όλο και περισσότερο για να ταιριάζει με την ηχηρότητα και τη δύναμη της ορχήστρας. Ο ορχηστρικός χαρακτήρας της γραφής για το πιάνο στα κοντσέρτα των Brahms και Tchaikowsky έχουν τις ρίζες τους σε καινοτομίες του Beethoven, όπως για παράδειγμα η χρήση της διπλής οκτάβας στο κοντσέρτο του «Αυτοκράτορα» (Emperor Concerto). Τέλος, το κοντσέρτο για πιάνο της Clara Schumann σε Λα ελάσσονα op.7 (1836) είναι ένα πρώιμο παράδειγμα όπου μεταχειρίζεται η συνθέτης το σόλο πιάνο με ένα ορχηστρικό τρόπο που αναμένει το στυλ της γραφής για πιάνο του Brahms στα κοντσέρτα του<sup>3</sup>.

### **Το πιάνο**

Για την ιστορία του κοντσέρτου κατά το 19ο αιώνα, το σημαντικότερο όργανο ήταν το πιάνο. Τα περισσότερα κοντσέρτα που δημοσιεύθηκαν ήταν γραμμένα για πιάνο από ό, τι για οποιοδήποτε άλλο όργανο. Τα πρώτα σημαντικά κοντσέρτα μετά από εκείνα του Beethoven αποτέλεσαν εκείνα των Field, Weber και Hummel. Αλλά δημοφιλή κοντσέρτα πριν από το 1850 είναι εκείνα των J.L. Dussek, Henri Herz, Norbert Burgmüller, Frédéric Kalkbrenner και Ignaz Moscheles. Ο Adolf von Henselt έγραψε ένα σημαντικό βιρτουόζο κοντσέρτο το 1847, σε Φα ελάσσονα. Επίσης, ο Mendelson συνέθεσε δύο σημαντικά κοντσέρτα για πιάνο, σε Σολ ελάσσονα (op.25, 1831) και Ρε ελάσσονα (op.40, 1837). Ωστόσο, τα κοντσέρτα των Liszt και Chopin, καθώς και το μοναδικό κοντσέρτο για πιάνο του Schumann (op.54, 1841-5), αναδείχθηκαν ως τα βασικά κοντσέρτα της ρομαντικής περιόδου στο πρώτο μισό του αιώνα. Το κοντσέρτο του Schumann είναι αξιοσημείωτο για το πρώτο του μέρος (αρχικά σχεδιάστηκε ως ένα ανεξάρτητο έργο), το οποίο είναι γραμμένο σε μορφή φαντασίας. Στηρίζεται κυρίως σε συνεχή θεματικό μετασχηματισμό και όχι στις συμβάσεις της μορφής σονάτας. Στα κοντσέρτα του Chopin είναι εμφανής η επιρροή του από τον Mozart, ιδιαίτερα όσον αφορά τη χρήση εκτεταμένων σοLisztικών περασμάτων και τη χρήση φανταχτερών μουσικών στολιδιών έναντι μιας εναλλαγής απλών αρμονικών συγχορδιών από την ορχήστρα. Δύο από τα κοντσέρτα του Hummel, (op.85, 1816) σε Λα ελάσσονα και (op.89 1819) σε σι ελάσσονα είναι άξιοι πρόδρομοι των έργων του Chopin. Από τα υπόλοιπα πέντε έργα του Hummel, μόνο το ένα (1827) παρουσιάζει κάποιο ενδιαφέρον. Το

---

<sup>3</sup> G. Grove, «The New Grove Dictionary of Music and Musicians», 2nd edition by Stanley Sadie and John Tyrrell 2001, Vol 6, σελ. 240-257



κοντσέρτο σε Μι ύφεση μείζονα του Liszt (1849) αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα για την τάση του προς τον μονοθεματισμό. Ο ίδιος συγχωνεύει τα ξεχωριστά μέρη και τμήματα σε ένα συνεχές έργο με το να πλαισιώνει το έργο με ένα εισαγωγικό μέρος του οποίου η πραγματική επεξεργασία και ολοκλήρωση επιτυγχάνονται στο τέλος του τελευταίου μέρους.

Παρά το γεγονός ότι τα πιάνο κοντσέρτα του Beethoven συνεχίζουν να έχουν εμφανή επιρροή σε όλο τον 19ο αιώνα όπως για παράδειγμα στα δύο κοντσέρτα του Brahms, οι συνθέτες-πιανίστες συνέχισαν να γράφουν τα έργα τους προσαρμοσμένα ειδικά στη δική τους πιανιστική αισθητική. Επίσης, αυτή η έμφαση στην ανάδειξη της υψηλής δεξιοτεχνίας δεν απέτρεψε τους συνθέτες από την προσπάθεια φιλόδοξης στρατηγικής σύνθεσης σε μορφή κοντσέρτου. Τα κοντσέρτα των Eugen d'Albert (διαμορφώθηκε αργότερα από τον Liszt), F.X. Scharwenka, I.I. Paderewski, Ignaz Brull, Friedrich Gernsheim, Salomon Jadassohn, Wilhelm Stenhammar και Robert Fuchs έχουν εκτοπιστεί από το σημερινό ρεπερτόριο, εξαιτίας της σύνθεσης πολλών αριστουργηματικών και δεξιοτεχνικών κοντσέρτων στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Τα πιο δημοφιλή κοντσέρτα για πιάνο στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα που χαίρουν μεγάλης εκτίμησης περιλαμβάνουν εκείνα του Tchaikovsky (με εξαίρεση το λιγότερο γνωστό No.2 σε Σολ μείζονα, op.55, του 1880 και το ακόμα λιγότερο γνωστό No.3 σε Μι μείζονα του 1893, op. 75), αυτό του Grieg (σε Λα ελάσσονα, op.16, 1868-ίσως το πιο δημοφιλές κοντσέρτο στην εποχή του), εκείνα του Saint-Saëns (No.2 σε Σολ ελάσσονα, op.22, και No.4 σε Ντο ελάσσονα, op. 44,) και του Dvorzak (μια μεγάλης κλίμακας εργασία από το 1876 σε Σολ ελάσσονα, op.33, που όμως δεν φημίζεται για την ιδιαίτερη φανταχτερή ή δεξιοτεχνική γραφή για πιάνο). Ο Tchaikovsky συνέβαλε επίσης στην ανάπτυξη του κοντσέρτου σε στυλ φαντασίας με το λιγότερο γνωστό έργο σε δύο μέρη «Κοντσέρτο Φαντασία» op.56 σε Σολ μείζονα (1884). Άλλα αξιοσημείωτα κοντσέρτα για πιάνο του ύστερου 19<sup>ου</sup> αιώνα αποτελούν εκείνα των MacDowell (δύο από τη δεκαετία του 1880), Rimsky-Korsakov (1883), Delius (1897-1904), Sinding (1889), Dohnányi (1898) και Reinecke (τέσσερα, 1873-1900)<sup>4</sup>.

### **Κατέντσα και καινοτομία στη φόρμα**

---

<sup>4</sup> G. Grove, «The New Grove Dictionary of Music and Musicians», 2nd edition by Stanley Sadie and John Tyrrell 2001, Vol 6, σελ. 240-257

Ένα σημαντικό χαρακτηριστικό σχεδόν όλων των κοντσέρτων του 19<sup>ου</sup> αιώνα ήταν η κατέντσα, η οποία τοποθετείται συνήθως αμέσως πριν από τη λήξη του πρώτου μέρους, αφού η ορχήστρα κάνει μια στάση σε μια δεσπόζουσα ή σε μια συγχορδία σε δεύτερη αναστροφή. Κατέντσες μπορούν επίσης να εμφανιστούν στο τρίτο και στο τελευταίο μέρος. Αυτό προσφέρει μια ευκαιρία για τον σολίστα να αυτοσχεδιάζει πάνω στο θεματικό υλικό του εκάστοτε μέρους. Κατά τον 19ο αιώνα, όλο και περισσότεροι συνθέτες επέλεξαν να καταγράψουν αυτές τις κατέντσες. Δεν βασίζονταν στις ικανότητες των σύγχρονων ερμηνευτών για αυτοσχεδιάσμό. Αυτή η τάση (π.χ. στο κοντσέρτο για βιολί του Mendelson και στο κοντσέρτο για τσέλο του Schumann) αποκαλύπτει το διαχωρισμό των επαγγελματιών συνθέτη-ερμηνευτή κατά τη διάρκεια του αιώνα. Παρ'όλα αυτά, οι σολίστες όφειλαν να παράγουν τις δικές τους κατέντσες. Ορισμένοι εξέχοντες καλλιτέχνες (όπως ο Joakim ή ο Auer) έγραψαν αυτό που αργότερα θα καθιερωνόταν ως πρότυπο κατέντσας για συγκεκριμένα έργα (π.χ. για τα κοντσέρτα βιολιού των Brahms και Beethoven). Αυτά τα πρότυπα χρησιμοποιήθηκαν από τους περισσότερους μετέπειτα εκτελεστές. Πιανίστες και συνθέτες του 19<sup>ου</sup> αιώνα (π.χ. Brahms, Saint-Saëns και Buzoni) έγραψαν κατέντσες ακόμη και για τα κοντσέρτα των Mozart και Beethoven. Σε πολλά κοντσέρτα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, η προσδοκία μιας κατέντσας εκτρέπεται. Η κατέντσα κατακερματίζεται και εμφανίζεται λιγότερο τονισμένη. Οι σοLisztικές στιγμές, όπως και στα κοντσέρτα του Liszt, γίνονται αναπόσπαστη πτυχή της σύνθεσης και λειτουργούν περισσότερο ως μεταβατικά περάσματα όπως γινόταν και στο κοντσέρτο του «Αυτοκράτορα» του Beethoven, στο οποίο η ορχήστρα συμμετέχει τελικά στα σόλο επεισόδια στο πρώτο και τρίτο μέρος. Σύντομα περάσματα που μοιάζουν με κατέντσες εμφανίζονται επίσης στο δεύτερο και τρίτο μέρος, όπως στο κοντσέρτο για πιάνο σε Ρε ελάσσονα του Brahms και στο κοντσέρτο για βιολί. Μερικά κοντσέρτα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, δημοσιεύονταν χωρίς καθόλου κατέντσες, όπως στην περίπτωση του κοντσέρτου για πιάνο σε Σι ύφεση μείζονα του Brahms.

Η τοποθέτηση μιας γραπτής κατέντσας από τον Mendelson πριν από την επανέκθεση στο κοντσέρτο του για βιολί, παραπέμπει σε πολλές καινοτομίες στη φόρμα κοντσέρτου που συνέβησαν κατά τη διάρκεια του αιώνα. Σε αυτό το έργο ο Mendelson ξεκινά ένα άνοιγμα tutti και χρησιμοποιεί το σόλο όργανο για να πλαισιώσει όχι μόνο την έκθεση αλλά και την ανάπτυξη καθώς και την coda. Το κοντσέρτο για πιάνο σε Μι ύφεση μείζονα του Liszt χρησίμευσε ως πρότυπο μιας οργανικής δομής στην οποία το τελευταίο μέρος ολοκληρώνει το πρώτο. Το πρωταρχικό θεματικό υλικό επανέρχεται και η ανολοκλήρωτη έκθεση του πρώτου μέρους έρχεται

σε ένα τέλος. Αυτή η ιδέα έχει υιοθετηθεί και αναπτυχθεί περαιτέρω στο κοντσέρτο για βιολοντσέλο σε λα ελάσσονα του Saint-Saëns. Το κοντσέρτο για πιάνο του Γριγκ αποτελεί έναν αντίλογο στην έμφαση που έχει επικρατήσει να δίνεται στο πρώτο μέρος: μετατοπίζει την ισορροπία από το εναρκτήριο στο τελευταίο μέρος. Στο έργο αυτό δηλαδή το τρίτο μέρος είναι το μεγαλύτερο και το πολυπλοκότερο. Η κληρονομιά του μπαρόκ ριτορνέλο απειλήθηκε μετά την κατάρρευση των tutti και της σόλο έκθεσης σε μία συγχωνευμένη μορφή, όπως είναι εμφανές στα κοντσέρτα του Mendelson. Επίσης στο κοντσέρτο για πιάνο του Grieg περιορίζεται η ιδέα της εισαγωγής σε tutti. Το Κοντσέρτο για πιάνο του Schumann απ' την άλλη πλευρά, καταργεί εντελώς την ιδέα του ριτορνέλο. Παρόμοιες αποκλίσεις από τα tutti-σοLisztικά πρότυπα της ανταλλαγής και ανάθεσης ρόλων σε δομές φόρμας που άκμασαν στα τέλη του 18ου αιώνα, εμφανίζονταν ήδη στο κοντσέρτο για πιάνο σε Λα ελάσσονα της Clara Schumann το 1835. Το αποτέλεσμα ήταν να αναιρέσει τη σύμβαση της χρήσης της ορχήστρας είτε ως συνοδεία είτε ως θεατρικό και δραματικό πλαίσιο για το σόλο όργανο. Αυτό που ήθελε να επιτύχει μάλλον, ήταν το σόλο όργανο να έχει ισότιμο ρόλο με την ορχήστρα, ίσως όμως και κυριαρχία στην μουσική φόρμα.

Οι προσδοκίες των ακροατών, όσον αφορά τις κατηγορίες που συνδέονται με την συμφωνική γραφή – η παρουσίαση του θέματος και ο μετασχηματισμός, καθώς και η αρμονική λογική και η συμμετρία στη φόρμα – έχουν αλλάξει. Το κοντσέρτο για πιάνο του Liszt σε Λα μείζονα (1839) είναι ένα μονομερές έργο που έχει σχεδιαστεί με βάση το πρώτο μέρος της φόρμας σονάτας. Το κλασικό πρώτο μέρος καθορίζει το χαρακτήρα των μερών που θα ακολουθήσουν δημιουργώντας ένα μοτίβο αργό και μετά ένα finale ροντό. Τα μικρότερα έργα του Chopin (οι παραλλαγές op.2 *Là ci darem la mano*, 1827, και *Grande Polonaise brillante* op.22, 1831) δείχνουν την πρόθεση των πρώιμων ρομαντικών συνθετών να παρακάμψουν την προσδοκία που προέρχεται από μουσικές δομές χωρισμένες σε πολλά μέρη. Η ανάπτυξη πέρα από τα κλασικά και τα μπαρόκ πρότυπα πήραν την κατεύθυνση της συμφωνικής πρακτικής (όπως για παράδειγμα η προσθήκη και τέταρτου μέρους στα έργα αλλά και η τάση για μνημιώδη ηχητική). Επίσης αναπτύσσεται και η στρατηγική της ελεύθερης φαντασίας που σχετίζεται με τη συγγραφή σολιστικών μερών για πληκτροφόρα όργανα ξεκινώντας με τη γενιά του Schumann. Ο πειραματισμός ως προς τον ρόλο του σόλο οργάνου κατά τη διάρκεια της εξέλιξης του κοντσέρτου κατά το 19<sup>ο</sup> αιώνα οδήγησε τους συνθέτες να χρησιμοποιούν όργανα που εμπίπτουν στο ορχηστρικό ήχο ως δευτερεύοντες σολίστες: ανεξάρτητα όργανα μέσα από την ορχήστρα

χρησιμοποιούνται παράλληλα με τον σολίστα, όπως για παράδειγμα στα κοντσέρτα για πιάνο των Grieg και Brahms<sup>5</sup>.

## **Johannes Brahms (1833-1897)**

### **Πιάνο κοντσέρτο Νο. 1 Op. 15 σε Ρε ελάσσονα**

#### **Ιστορικά στοιχεία για το έργο**

Ο Brahms εμπνεύστηκε το πρώτο του πιάνο κοντσέρτο από τις χαρακτηριστικά εκφραστικές πιάνο σονάτες του. Το είδος αυτό ήταν το πρώτο στο οποίο διέπρεψε, καθώς και οι τρεις σονάτες που συνέθεσε εντυπωσιάζουν για την απαιτητική δεξιοτεχνική τεχνική τους, τις μμήσεις σε μορφή κανόνα και τον συνδυασμό της παλαιάς πολυφωνικής τέχνης με τις πιο μοντέρνες τεχνικές. Το έργο αυτό ξεκίνησε να γράφεται το 1854 ως σονάτα για δύο πιάνα σε τρία μέρη. Στις 27 Ιουλίου του ίδιου χρόνου, ο συνθέτης αποφάσισε να μετατρέψει το έργο αυτό σε τετραμερή συμφωνία. Ο Brahms συνήθιζε να ζητά τις ενορχηστρωτικές συμβουλές του στενού του φίλου Julius Otto Grimm, ο οποίος είχε λάβει καλύτερη εκπαίδευση στην ενορχήστρωση στις ωδειακές του σπουδές. Αφού ενσωμάτωσε κάποιες από τις προτάσεις του Grimm, ο Brahms έστειλε το ενορχηστρωμένο πρώτο μέρος στον Joakim ο οποίος το ενέκρινε. Μέχρι τον Ιανουάριο του 1855 ο Brahms είχε συνθέσει το δεύτερο και το τρίτο μέρος για το πιάνο. Τότε αποφάσισε τελειωτικά να μετατρέψει το έργο αυτό σε κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα, το οποίο ήταν και το αγαπημένο του όργανο, ζητώντας πάντα τις ενορχηστρωτικές συμβουλές των φίλων του. Το έργο αυτό ολοκληρώθηκε το 1858, όταν ο συνθέτης έλαβε πίσω τις σημαντικές διορθώσεις του έργου του, ως προς την ενορχήστρωση, από τον φίλο του Joakim. Ο Brahms παρουσίασε για πρώτη φορά το πρώτο ορχηστρικό του έργο δημόσια στο Χανόβερ την επόμενη χρονιά αλλά δεν έτυχε ευρείας αποδοχής από το κοινό<sup>6</sup>. Μια από τις πιο δημοφιλείς εκτελέσεις του έργου μέχρι

---

<sup>5</sup> G. Grove, «The New Grove Dictionary of Music and Musicians», 2nd edition by Stanley Sadie and John Tyrrell 2001, Vol 6, σελ. 240-257

<sup>6</sup> Οι πληροφορίες αντλήθηκαν από το βιβλίο: «The Cambridge companion to Brahms», 1999, σελ. 157-162 καθώς και από το σύγγραμμα του W. Murdoch, «Brahms with an analytical study of the complete pianoforte works», Rich & Cowan 1933, σελ. 49, 60-63, 66, 282-285

και σήμερα είναι αυτή της φιλαρμονική ορχήστρας της Νέας Υόρκης το 1962 με σολίστα τον Glenn Gould και διευθυντή ορχήστρας τον Leonard Bernstein<sup>7</sup>.

Η μουσική του συνδυάζει τόσο τη δραματική δύναμη όσο και τη λυρική ένταση σε συνδυασμό με μία ανακουφιστική ζεστασιά. Ο Brahms μπορεί να ήταν ριζοσπαστικός ως προς την αρμονική του τόλμη και την εκφραστική του δεινότητα, αλλά εμφανίζεται αρκετά συντηρητικός στη χρήση των παραδοσιακών ή και αρχαϊκών ακόμη μουσικών δομών.

### **Ενορχήστρωση**

Το κομμάτι αυτό είναι γραμμένο για πιάνο, 2 φλάουτα, 2 όμποε, 2 κλαρινετα (σε Σιβ και Λα), 2 φαγκότα, 4 κόρνα (αρχικά 2 σε Ρε, 2 σε Σιβ), 2 τρομπέτες (Ρε), τύμπανα (Ρε και Λα) και έγχορδα.

### **Ανάλυση και σχολιασμός έργου**

Η ανάλυση του έργου πραγματοποιήθηκε με βάση την παρτιτούρα του έργου η οποία εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1875<sup>8</sup>.

### **Α΄ μέρος: Maestoso**

Το πρώτο μέρος (σε Ρε ελάσσονα) είναι γραμμένο σε μορφή σονάτας, το οποίο διαιρείται σε πέντε τμήματα: ορχηστρική εισαγωγή, έκθεση, ανάπτυξη, επανέκθεση και coda. Το μέρος αυτό είναι εκτεταμένο και διαρκεί 20-25 λεπτά. Αυτή η αυστηρή προσκόλληση του Brahms στη φόρμα της Κλασικής περιόδου, του προσέδωσε τη φήμη του «συντηρητικού» ως προς τη μουσική που συνέθετε. Το θέμα περιλαμβάνει πολλές συγχορδίες σε αρπές και τρίλιες. Μέσα στην ορχηστρική εισαγωγή εμφανίζονται και άλλα θέματα και το θεματικό υλικό αναπτύσσεται περαιτέρω τόσο από την ορχήστρα όσο και από το σόλο πιάνο.

---

<sup>7</sup> J. Brahms, «Piano Concerto No. 1», 6 April 1962. Great performances. Εκτέλεση από τον σολίστα Glenn Gould, New York Philharmonic Orchestra. Sony Classical, 1962. CD.

<sup>8</sup> Η ανάλυση του πιάνο κοντσέρτου No. 1 Op. 15 σε Ρε ελάσσονα βασίστηκε στην πρώτη έκδοση του έργου του J. Brahms, «Concert für das Pianoforte mit der Begleitung des Orchesters, op. 15», J. Rieter-Biedermann, Leipzig 1875.

Το πρώτο μέτρο του μέρους αυτού ξεκινά με ένα ff σε Ρε ελάσσονα από τα βαθύφωνα όργανα της ορχήστρας σε συνδυασμό με ένα γέμισμα από τρίλιες στα τύμπανα. Στο επόμενο μέτρο, τα βιολιά και τα βιολοντσέλο εισάγουν το κύριο θέμα πάλι με συνοδεία από τρίλιες στα τύμπανα. Η αυστηρότητα και η δυσκαμψία σε συνδυασμό με τις τρομακτικές τρίλιες σε Λα ύφεση θα αποτελέσουν χαρακτηριστικά που θα απεικονίζουν την απελπισία, το πάθος, το θυμό και τα βασανιστήρια. Παρόλο που το μέρος αυτό ξεκινά δυναμικά και κύριο χαρακτηριστικό του είναι οι μακρόσυρτες τρίλιες, μετά από δύο σύντομες και κοφτές ff συγχορδίες, τα κλαρινέτα και τα βιολιά εισάγουν ένα τρυφερό θέμα στο μ. 26 με βάση την παρτιτούρα του έργου που εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1882<sup>9</sup> το οποίο ανοίγει το δρόμο για ένα δεύτερο στο μ. 46. Η διάθεση μετατρέπεται σε μελαγχολική και αρκετά σκοτεινή και διαρκεί έως ότου εμφανιστεί ένα ff στον τελευταίο παλμό του μ. 63. Έπειτα ακολουθούν πιο οξείες και άγριες συγχορδίες επαναφέροντας το πρώτο θέμα. Στο μ.82 εισάγεται μια νέα φιγούρα, ένα νέο μοτίβο που ουσιαστικά αποτελεί το δεύτερο τμήμα του δεύτερου θέματος. Στη συνέχεια ένα αρκετά εκτενές *diminuendo* της ορχήστρας δίνει την δυνατότητα στον πιανίστα να εισάγει με εξαιρετική εκφραστικότητα μια φρέσκια ιδέα. Το δεξί χέρι εισάγει ένα στοχαστικό και πιο λυρικό θέμα που απαρτίζεται κυρίως από έκτες και απαιτεί δεξιολογία στο φραζάρισμα, ενώ το αριστερό χέρι ακολουθεί ένα ζωνρό ρυθμικό μοτίβο. Οι ρυθμικοί παλμοί μικραίνουν και σύντομα ο πιανίστας με θυμό επιτείνεται με τρίλιες σε ff. Για αυτά τα ξεσπάσματα απαιτούνται μεγάλα χέρια και δυνατά δάκτυλα από την πλευρά του πιανίστα ώστε να μπορέσει επιτυχώς να συναγωνιστεί με την ορχήστρα. Μετά από πέντε μέτρα παύσεων ο πιανίστας έχει παρουσιάζει ένα ακόμη θέμα, που είναι το ίδιο με αυτό του δεύτερου ορχηστρικού πρελουδίου. Η διάθεση είναι πιο γαλήνια και προετοιμάζει το *roco riú moderato* στο οποίο ο πιανίστας ανακοινώνει το δεύτερο θέμα, το οποίο είναι ένα όμορφο κομμάτι με συγκρατημένη γραφή για το πιάνο, το τελευταίο μέρος του οποίου επεξεργάζεται ελεύθερα και εκφραστικά. Από το μ. 185 στο *Tempo I* υπάρχει αρκετό περίτεχνο γράψιμο το οποίο είναι αρκετά ιδιαίτερο και εκλεπτυσμένο. Ένα πέρασμα σε οκτάβες μετατρέπει την ατμόσφαιρα σε πιο δυναμική ολοκληρώνοντας με τρίλιες σε ff. Οι οκτάβες που ακολουθούν επαναφέρουν την πρότερη πιο άγρια διάθεση. Για πρώτη φορά στο μ. 311 ο πιανίστας παίζει το πρώτο θέμα αρχικά σε Μι μείζονα τονικότητα. Έπειτα το επαναλαμβάνει σε Λα μείζονα καταλήγοντας σε μια τρίλια σε Λα ύφεση καθιστώντας το άκουσμα πιο σκληρό. Η ορχήστρα «κλέβει» τώρα από τον πιανίστα

---

<sup>9</sup> Η ανάλυση του πιάνο κοντσέρτου No. 2 Op. 83 βασίστηκε στην πρώτη έκδοση του έργου του J. Brahms, «Concert für das Pianoforte mit der Begleitung des Orchesters, op. 83», N. Simrock, Berlin, 1882.

την πρώτη είσοδο του θέματος αλλά το *diminuendo* που ακολουθεί περιλαμβάνει ένα μικρό διάλογο με τον σολίστα, με τον τελευταίο να φέρει το κύριο θέμα και να προετοιμάζει την επανέκθεση του δεύτερου θέματος ολοκληρωμένο όπως νωρίτερα αλλά σε Ρε μείζονα. Αυτό ακολουθείται από μερικά ακόμη πιο εκλεπτυσμένα πιανιστικά περάσματα. Στο μ. 444 σε *Tempo I poco più animato* χρησιμοποιείται ξανά το τρίτο θέμα (του μ. 46). Αμέσως μετά εισάγεται το κύριο θέμα από σύσσωμη την ορχήστρα σε Ρε μείζονα και τον σολίστα να είναι αναγκασμένος να χειριστεί δύσκολες οκτάβες. Από αυτό το σημείο και μέχρι το τέλος ο πιανίστας έχει αρκετή και δύσκολη δουλειά να εκτελέσει και ειδικότερα στο τέλος που απαιτείται δύναμη και ενέργεια.

Στο πρώτο αυτό μέρος του έργου και πιο συγκεκριμένα στο πρώτο εκτενές σολιστικό σημείο του πιάνου σε Φα μείζονα, μπορεί κανείς να διακρίνει την επιρροή του Brahms από την κατέντσα που εμφανίζεται στο πρώτο μέρος του κοντσέρτου για πιάνο και ορχήστρα του Schumann. Οφείλει να σχολιαστεί επίσης το γεγονός ότι στο μέρος αυτό εκτυλλίσσονται εξαιρετικές δομικές διαδικασίες. Το κύριο θέμα του φινάλε δε θα μπορούσε να είναι άλλο από μια μεταστροφή του δεύτερου θέματος του πρώτου μέρους, όπου το κάλεσμα του κόρνου υιοθετείται από τον πιανίστα σε ένα πέρασμα σε οκτάβες, με το οποίο ξεκινά η ανάπτυξη (*Παράδειγμα 1*):

The image contains five musical notation examples labeled a through e. Example a is titled 'a First Movement' and 'Pianoforte' with a dynamic marking of 'p'. Example b is titled 'b Pianoforte' with a dynamic marking of 'dolce'. Example c is titled 'c Horn' with a dynamic marking of 'marc. ma dolce'. Example d is titled 'd Pianoforte' with a dynamic marking of 'f'. Example e is titled 'e Finale' and 'Pianoforte' with a dynamic marking of 'f'. Each example shows a short musical phrase on a staff with various notes, rests, and dynamic markings.

*Παράδειγμα 1*

Στο έργο αυτό υπάρχουν αρκετά παραδείγματα της εξαιρετικής στρατηγικής του στην εναλλαγή των τονικοτήτων με την έξυπνη διαχείριση του μουσικού υλικού από τον σολίστα και την ορχήστρα. Ένα τέτοιο σημείο αποτελεί η στιγμή της επιστροφής στο κύριο θέμα του πρώτου μέρους, όπου ενώ η ορχήστρα βρίσκεται στην Ρε μείζονα τονικότητα ο σολίστας δημιουργεί μια διαφωνία με την εισαγωγή ενός τόνου υψηλότερα. Σε αυτό το σημείο υπάρχει μια ένταση και μια

αντιπαράθεση μεταξύ του σολίστα και της υπόλοιπης ορχήστρας την οποία ο Brahms διαχειρίζεται με έξυπνο τρόπο αναδεικνύοντας το συνθετικό του ταλέντο<sup>10</sup> (Παράδειγμα 2).

The image shows a musical score for the First Movement of Brahms' Piano Concerto No. 1. It consists of two staves. The top staff is for the Piano, starting with a forte (ff) dynamic and featuring a series of triplet eighth notes. The bottom staff is for the Orchestra, also starting with a forte (f) dynamic, and features a more complex rhythmic pattern with some rests. The score is in 4/4 time and the key signature has one sharp (F#).

Παράδειγμα 2

### Β' μέρος: Adagio

Το μέρος αυτό (σε Ρε μείζονα) είναι γραμμένο σε τριμερή μορφή με το κύριο θέμα να εισάγεται από τα φαγκότα. Σπάνια συναντά κανείς δύο διαδοχικά μέρη με την ίδια ρυθμική ένδειξη και με τον ίδιο ρυθμό. Αυτή όμως είναι και η μοναδική ομοιότητα των δύο αυτών πρώτων μερών που κατά τα άλλα είναι εντελώς διαφορετικά από άποψη διάθεσης. Η άγρια και επιθετική πάλη μετατράπηκε σε θρησκευτικό διαλογισμό. Οι εισαγωγικές ορχηστρικές φράσεις και η επανάληψή του θέματος από το σολίστα με τρόπο *molto dolce ed espressivo* δημιουργεί μια αίσθηση ευλάβειας. Μετά από ένα σύντομο σολιστικό πέρασμα, που έχει πιο ελεύθερη κίνηση, τα κλαρινέτα εισάγουν το δεύτερο θέμα σε τρίτες δημιουργώντας μια αίσθηση ταραχής. Ο σολίστας όμως δεν θα επιτρέψει σε αυτή την σύγχυση να επικρατήσει και επιτυγχάνει να οδηγήσει την ορχήστρα στο κύριο θέμα. Σε αυτό το σημείο το πιάνο συμπορεύεται με την ορχήστρα αλλά σύντομα ο ρόλος του γίνεται πιο πολύπλοκος και γρήγορα φτάνει σε κορύφωση *ff* αποκτώντας πλέον ρόλο συνοδείας χρησιμοποιώντας μια σειρά αρπισμών. Το πιάνο έχει δύο ακόμη εξαιρετικά περάσματα σε *pp* και μετά μια ελεύθερη κατέντσα η οποία ακολουθείται από ένα *molto adagio* και από δύο εκτενείς στατικές τρίλιες που σβήνουν σταδιακά μέσα στην ορχήστρα. Έτσι το μέρος αυτό κλείνει οκτώ μέτρα που είναι παρόμοια σε στυλ και διάθεση με τα εισαγωγικά μέτρα του ίδιου μέρους.

<sup>10</sup> J. Horton, «Brahms Orchestral Music», BBC music guides, 1968, σελ. 26-29



## **Γ' μέρος Rondo: Allegro non troppo**

Κάποιες από τις ομοιότητες που συναντάμε με το ροντό μέρος από το κοντσέρτο σε Ντο ελάσσονα του Beethoven, είναι η σχετικά χιουμοριστική φύση του κύριου θέματος, οι έντονα τονισμένες φιγούρες πριν από την είσοδο του δεύτερου θέματος, τα γρήγορα περάσματα στο δεξί χέρι που εμφανίζονται μεταξύ των θεμάτων και του μικρού αποσπάσματος σε μορφή κανόνα που εμφανίζεται στην ορχήστρα. Το μέρος αυτό ξεκινά σε Ρε ελάσσονα και καταλήγει σε Ρε μείζονα και την εμφάνισή του κάνουν τρία διαφορετικά θέματα. Ο σολίστας εισάγει την εύθυμη και ρυθμική μελωδία, και στη συνέχεια που η ορχήστρα έχει το κύριο θέμα την συνοδεύει με ένα μοτίβο δεκάτων έκτων. Το δεύτερο θέμα ίσως να μπορεί να θεωρηθεί μια αρκετά παραλλαγμένη μορφή του πρώτου. Εισάγεται σε Φα μείζονα και με στακάτο στα κόντρα-μπάσο. Μετά όμως από ορισμένα περίτεχνα περάσματα στο δεξί χέρι, το ροντό θέμα παρουσιάζεται ξανά από τον σολίστα. Μια πιο ήσυχη διάθεση εισάγεται σε Σι ύφεση από τον πιανίστα παίζοντας το πέρασμα με χρήση της συγκοπής σε απάντηση στα βιολιά. Στο μ. 238 τα δεύτερα βιολιά ξεκινούν μια μορφή κανόνα με το πιάνο, στο τέλος του οποίου το πιάνο δίνει μια εκδοχή του κύριου θέματος σε οκτάβες. Μια κατέντσα quasi una Fantasia τριαντατεσσάρων μέτρων οδηγεί στη Ρε μείζονα όπου και το έργο ολοκληρώνεται. Υπάρχει επίσης ένα τμήμα meno mosso εικοσιένα μέτρων στο οποίο ο πιανίστας μπορεί να κάνει επίδειξη των ικανοτήτων του χρησιμοποιώντας τρίλιες και περάσματα από σκάλες αλλά και ένα *riú animato* τμήμα που οδηγεί σε μια κατέντσα δεκαεφτά μέτρων με ακόμη περισσότερες τρίλιες. Το μέρος αυτό κλείνει με χαρούμενη και δυναμική διάθεση σε αντίθεση με την επιθετική και βαριά ατμόσφαιρα του πρώτου μέρους<sup>11</sup>.

## **Πιάνο κοντσέρτο Νο. 2 Op. 83 σε Σιβ μείζονα**

### **Ιστορικά στοιχεία για το έργο**

Το δεύτερο πιάνο κοντσέρτο του Brahms γράφτηκε 22 χρόνια αργότερα από το πρώτο του κοντσέρτο. Η καριέρα του Brahms τότε βρισκόταν στο απόγειό της. Ο Brahms ξεκίνησε να

---

<sup>11</sup> «The Cambridge companion to Brahms», 1999, σελ. 156-162; W. Murdoch, «Brahms with an analytical study of the complete pianoforte works», Rich & Cowan 1933, σελ. 282-288; H.C. Colles, «Brahms», Bodley Head 1953, σελ. 87-91

συνθέτει το έργο αυτό το 1878 και το ολοκλήρωσε το 1881 ενώ βρισκόταν στο Πρεσμπάουμ κοντά στη Βιέννη. Το είχε αφιερώσει στον δάσκαλό του, Eduard Marxsen. Η πρεμιέρα του έργου έλαβε χώρα στη Βουδαπέστη στις 9 Νοεμβρίου του 1881, με σολίστα τον ίδιο τον Brahms, και θεωρήθηκε μεγάλη επιτυχία. Για το λόγο αυτό έδωσε συναυλίες ερμηνεύοντας το κοντσέρτο αυτό σε πολλές πόλεις σε όλη την Ευρώπη<sup>12</sup>.

Το κομμάτι είναι γραμμένο σε τέσσερα μέρη αντί σε τρία που είναι και ο συνηθισμένος αριθμός μερών για τα πιάνο κοντσέρτο της Κλασικής και της Ρομαντικής περιόδου. Αυτό το επιπλέον μέρος του συγκεκριμένου κοντσέρτο αύξησε κατά πολύ τη συνολική διάρκειά του σε σχέση με τα υπόλοιπα έργα που γράφτηκαν την ίδια εποχή και τα οποία συνήθως δεν ξεπερνούσαν τα 50 λεπτά. Μια από τις πρώτες ηχογραφημένες εκτελέσεις του έργου ήταν το 1956 στο Παρίσι με σολίστα τον Robert Casadesus και διευθυντή ορχήστρας τον Carl Adolph Schuricht<sup>13</sup>.

## **Ενορχήστρωση**

Το κομμάτι αυτό είναι γραμμένο για πιάνο, 2 φλάουτα, 2 όμποε, 2 κλαρινετα (σε Σι<sub>b</sub>), 2 φαγκότα, 4 κόρνα (αρχικά 2 σε Σι<sub>b</sub> και 2 σε Φα), 2 τρομπέτες (σε Σι<sub>b</sub>), τύμπανα (σε Σι<sub>b</sub> και Φα, Λα και Ρε στο δεύτερο μέρος) και έγχορδα. Να σημειωθεί ότι οι τρομπέτες και τα τύμπανα χρησιμοποιούνται μόνο στα δύο πρώτα μέρη, γεγονός που είναι ασυνήθιστο.

## **Ανάλυση και σχολιασμός έργου**

### **Α' μέρος: Allegro non troppo**

Το πρώτο μισό του κύριου θέματος αποδίδεται μέσα από δύο ξεχωριστές φράσεις που εισάγει το κόρνο και στις οποίες απαντά το πιάνο. Στη συνέχεια το κύριο θέμα παίρνουν τα ξύλινα

---

<sup>12</sup> «The Cambridge companion to Brahms», 1999, σελ. 164-167

<sup>13</sup> J. Brahms, «Piano Concerto No. 2», 23 September 1956. Gagnaux Collection. Ηχογραφημένη εκτέλεση από τον σολίστα R. Casadesus, Orchestre National de la Radiodiffusion-Télévision Française. Radiodiffusion-télévision française, 1956.

πνευστά και το πιάνο. Έπειτα και για οκτώ μέτρα το πιάνο μπαίνει πιο αποφασιστικά στο κομμάτι και φτάνει σε κορύφωση στο μ. 29. Κατόπιν, το κύριο θέμα ακούγεται από ολόκληρη την ορχήστρα και στο μ. 48 εισάγεται μια πιο χαριτωμένη μελωδία στα έγχορδα. Στο μ. 56 εμφανίζεται ένα πιο άγριο τμήμα και ο πλήρης ήχος διατηρείται μέχρι την επόμενη είσοδο του πιάνου στο μ. 68. Μετά από μερικές οκτάβες, το κύριο θέμα εισάγεται από τον πιανίστα με ένα όμως περισσότερο αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα. Το πιάνο δε θα έχει ξανά την ευκαιρία να παίξει αυτό το θέμα. Ο σολίστας έχει δυο όμορφα σημεία στο μέτρο 100 και αυτά ουσιαστικά αποτελούν μια πρόγευση για το νέο θέμα που θα παρουσιαστεί στο μ. 118. Δέκα μέτρα αργότερα ο πιανίστας εισάγει μια τυπική ακολουθία του Brahms από διανθίσεις απαιτητικές αλλά εξαιρετικά αποτελεσματικές που φέρουν τις ενδείξεις *molto dolce e leggiero*. Στο μ. 146 το μέρος του πιάνου γίνεται κουραστικό καθώς γίνεται χρήση πολλών δυνατών τεχνικών. Το μέρος του πιάνου ολοκληρώνεται με έντονες τρίλιες, που αποτελούν αγαπημένη τεχνική του συνθέτη. Η ορχήστρα συνεχίζει αυτή την πολύ δυνατή *ff* διάθεση, χαμηλώνοντας μόνο στιγμιαία την έντασή της για την επανεμφάνιση του εισαγωγικού θέματος από το κόρνο σε Φα. Στο μ. 215 εμφανίζονται τέσσερα μέτρα με όμορφες συγχορδίες σε συγκοπτώμενο ρυθμό και αργότερα μια σειρά από σκοτεινά περάσματα με αρπέζ. Τα αρπέζ αυτό διευρύνονται και καταλήγουν σε ένα πέραςμα δεκάτων έκτων σε *pp*, το οποίο επαναφέρει το κύριο θέμα στην αρχική τονικότητα. Ακολουθεί μια επανάληψη σε παρόμοιο στυλ αλλά στο μ. 326 ο συνθέτης βασίζεται πάλι στις τονισμένες τρίλιες του για να προσδώσει χρώμα και εκφραστικό πλούτο στο έργο. Μετά από ένα δυναμικό παίξιμο με πλήρη ορχηστρικά εφφέ, το πιάνο έχει μια πιο λυρική στιγμή παίζοντας συνοδεύοντας με αρπισμούς το δεύτερο μέρος του κύριου θέματος. Το μέρος αυτό ολοκληρώνεται με μια *coda* η οποία εμφανίζεται μετά από το τμήμα σε ελάσσονα τονικότητα. Το δυναμικό κλείσιμο *ff* των οκτώ τελευταίων μέτρων έρχεται ξαφνικά με μια θαυμάσια κατιούσα σκάλα από τον πιανίστα. Το βασικό χαρακτηριστικό αυτού του μέρους είναι η εκτενής χρήση του κύριου θέματος με όλα τα υπόλοιπα να αντιμετωπίζονται κυρίως σαν επεισόδια<sup>14</sup>.

## **Β΄ μέρος: Allegro appassionato**

---

<sup>14</sup> W. Murdoch, «Brahms with an analytical study of the complete pianoforte works», Rich & Cowan 1933, σελ. 282-288

Το μέρος αυτό μοιάζει αρκετά με το σκέρτσο από τη Σερενάτα σε Ρε ελάσσονα Op. 11 , αλλά γραμμένο σε τριμερή μορφή. Παρόλο που ο Brahms το χαρακτηρίζει ως «μια ιδέα από σκέρτσο», το μέρος αυτό είναι αρκετά ταραχώδες. Ο Brahms αναφέρει στον Billroth ότι πρόσθεσε αυτό το επιπλέον μέρος διότι θεώρησε ότι το πρώτο μέρος του έργου ήταν πολύ απλό. Αυτό δείχνει και το πόσο δύσκολο ήταν για τον Brahms να βάλει τον εαυτό του στην θέση του ακροατή και να ακούσει με το αυτί του κοινού. Το θέμα εισάγεται από ολόκληρη την ορχήστρα. Σε απάντηση το πιάνο κάνει την είσοδό του έχοντας την ένδειξη *sotto voce* δηλαδή να παίζει σε χαμηλότερη ένταση σε δεμένες (*legato*) οκτάβες. Στη συνέχεια στο μ. 272 το θέμα του τριό αποδίδεται σε *ff* από τον πιανίστα. Αμέσως μετά από αυτό το τμήμα, το πιάνο και η ορχήστρα ξεκινούν μια τρικυμιώδη ανάπτυξη του θέματος πριν φτάσουμε στο κεντρικό επεισόδιο (σε Ρε μείζονα). Το κύριο επεισόδιο είναι ζωηρό και ξεκινά με πλήρη ορχήστρα προτού να παρεμβληθεί ακόμη ένα ήρεμο τμήμα. Έπειτα το πιάνο ενσωματώνεται στο σύνολο της ορχήστρας για να επαναλάβει το θέμα του κεντρικού επεισοδίου. Στη συνέχεια το εναρκτήριο τμήμα επαναλαμβάνεται αλλά αρκετά παραλλαγμένο. Τόσο η ορχήστρα όσο και ο σολίστας εκφράζουν τα πράγματα διαφορετικά αλλά παρόλα αυτά το μοτιβικό υλικό είναι το ίδιο.

### **Γ' μέρος: Andante**

Το αργό μέρος είναι γραμμένο στην τονικότητα της Σι ύφεση μείζονας και η ιδιαιτερότητά του είναι ότι χρησιμοποιεί ένα εκτενές σόλο για τσέλο μέσα σε ένα πιάνο κοντσέρτο (η πηγή της έμπνευσής του ίσως να ήταν τον πιάνο κοντσέρτο της Clara Schumann, το οποίο περιλαμβάνει ένα αργό μέρος γραμμένο μόνο για τσέλο και πιάνο). Μέσα στο κοντσέρτο, το τσέλο παίζει ένα θέμα για τα τρία πρώτα λεπτά πριν να ξεκινήσει το πιάνο. Παρόλο που το πιάνο ξεκινά με μια ευγενική μελωδία, σύντομα αυτή μετατρέπεται σε ένα θυελλώδες θέμα σε Σι ύφεση ελάσσονα. Όταν η θύελλα καταλαγιάζει, παραμένοντας όμως σε ελάσσονα τονικότητα, το πιάνο παίζει ένα μεταβατικό μοτίβο που οδηγεί στην Σολ ύφεση μείζονα κλίμακα. Στη συνέχεια το τσέλο θα έρθει να το επαναλάβει σε λάθος τονικότητα, γνωρίζοντας ότι θα πρέπει να επιστρέψει στη Σι ύφεση μείζονα. Κατόπιν, το πιάνο και η ορχήστρα κάνουν μια μετατροπία ώστε να ολοκληρωθεί το θέμα στην αρχική τονικότητα της Σι ύφεση μείζονας. Αμέσως μετά που το πιάνο θα παίζει τα

μεταβατικά μοτίβα, θα επιστρέψει γρήγορα στη μελωδία του μεσαίου τμήματος σε μείζονα τονικότητα πριν να έρθει η τελική coda.

### **Δ΄ μέρος: Allegretto grazioso**

Το τελευταίο μέρος από πέντε διακριτά τμήματα, τα οποία εισάγουν και αναπτύσσουν πέντε διαφορετικά θέματα. Το πρώτο τμήμα (μ. 1-64) παρουσιάζουν τα δύο πρώτα θέματα. Το πρώτο και κύριο θέμα (μ. 1-8) παίζεται αρχικά από το πιάνο και έπειτα επαναλαμβάνεται από την ορχήστρα. Το δεύτερο θέμα (μ. 16-20) παρουσιάζεται από το πιάνο και επαναλαμβάνεται και αναπτύσσεται από την ορχήστρα. Ένα είδος ανάπτυξης του πρώτου θέματος οδηγεί στο επόμενο τμήμα.

Το δεύτερο τμήμα (μ. 65-164) περιλαμβάνει τα επόμενα τρία θέματα. Το τρίτο θέμα (μ. 65-73) είναι πολύ διαφορετικό από τα προηγούμενα, διότι είναι γραμμένο σε ελάσσονα τονικότητα και σε Ουγγρικό ρυθμό. Το τέταρτο θέμα (μ. 81-88) παραμένει σε ελάσσονα τονικότητα ενώ το πέμπτο θέμα (μ. 97-104) είναι γραμμένο σε Φα μείζονα. Τα τρία αυτά θέματα επαναλαμβάνονται ξανά και ξανά αρκετές φορές, γεγονός που προσδίδει στο τμήμα αυτό έναν αναπτυξιακό χαρακτήρα.

Το τρίτο μέρος (μ. 165-308) μπορεί να θεωρηθεί ως μια επανάληψη του πρώτου. Η δομή του βασίζεται πάνω στα δύο πρώτα θέματα αλλά προστίθεται ένα νέο στοιχείο στα μέτρα 201-205 το οποίο επαναλαμβάνεται στα μέτρα 238-241.

Το τέταρτο μέρος (μ. 309-376) είναι ουσιαστικά μια επανάληψη των θεμάτων 3, 5 και 4, σε αυτή τη σειρά. Το τελευταίο τμήμα, η coda, είναι βασισμένη δομικά πάνω στο κύριο θέμα, αλλά ακόμη και εδώ (μ. 398) ο Brahms εισάγει ένα νέο στοιχείο, εμφανίζοντας το κύριο θέμα σε τρίσημο ρυθμό (μια μέθοδο που είχε χρησιμοποιήσει νωρίτερα για να οδηγήσει σε κλείσιμο το κοντσέρτο του για βιολί) σε ένα μικρό μαρς, το οποίο παίζεται αρχικά από το πιάνο και έπειτα απαντάει η ορχήστρα και στο οποίο ο σολίστας επαναφέρει τα θέματα πριν από τις καταληκτικές συγχορδίες<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> «The Cambridge companion to Brahms», 1999, σελ. 164-167; W. Murdoch, «Brahms with an analytical study of the complete pianoforte works», Rich & Cowan 1933, σελ. 288-294; H.C.Colles, «Brahms», Bodley Head 1953, σελ. 91-94

## Σχολιασμός

Από πιανιστική σκοπιά το κοντσέρτο αυτό σε Σε ύφεση καθώς τα πρώτα του πιανιστικά έργα, ακολουθούν την παράδοση της σονάτας του Beethoven «Hammerklavier» και λιγότερο τον τρόπο του Liszt. Στα δύο πρώτα μέρη ο χειρισμός των σχέσεων ορχήστρας και σολίστα από τον Brahms είναι ανορθόδοξος. Από την αρχή, και ενώ η ορχήστρα με πρωταγωνιστή το κόρνο παρουσιάζει το πρώτο θέμα, το πιάνο εισχωρεί αυτοβούλως και χρησιμοποιεί ιδέες που ακούγονται αρχικά από την ορχήστρα δημιουργώντας ένα διάλογο με τους δικούς του όρους. Επίσης, στο έργο αυτό η απουσία σολιστικής κατέντσας σηματοδοτεί το τέλος μιας μακράς κλασικής παράδοσης.

The image shows a musical score for the beginning of a concerto. The top staff is for the piano, marked 'Solo Pianoforte' and 'ff'. The bottom staff is for the orchestra, labeled 'Violas Cellos & Basses'. The tempo is 'Allegro appassionato'. The score includes markings for motifs 'a', 'b', and 'c'. Motif 'a' is in the piano part, motif 'b' is in the orchestra part, and motif 'c' is in the piano part. The orchestra part is marked 'f ben marc. sempre'.

Παράδειγμα 3

Όσον αφορά το σκέρτσο (*allegro appassionato*), το οποίο αποτελεί μια επαναστατική προσθήκη στην κλασική τριμερή μορφή του τυπικού κοντσέρτου. Όλο το υλικό του μέρους αυτού προέρχεται από τα πρώτα έξι μέτρα που περιλαμβάνουν τρία μοτίβα: Δύο από αυτά (a και b στο Παράδειγμα 3) αποτελούν τη βάση του δεύτερου θέματος, το οποίο εισάγεται από όλα τα έγχορδα unison παρέχοντας υλικό πάνω στο οποίο θα βασίσει αργότερα το σόλο όργανο τα pp περάσματα με διπλές οκτάβες. Το μοτίβο b ακόμη μεγαλύτερη σημασία. Συνδυάζεται ως εσωτερικό στοιχείο με τα στακάτο τέταρτα του μοτίβου c για να κτίσει το υλικό του κεντρικού τμήματος του μέρους σε Re μείζονα, όπου οι λειτουργίες του κλασικού μινουέτο-τρίο και της συμφωνικής ανάπτυξης συνδυάζονται. Επίσης έχουμε ήδη παρατηρήσει ότι δημιουργεί μια αρμονική ένταση μεταξύ της

Ρε ελάσσονας τονικότητας του σκέρτσο και της βασικής Σι ύφεση τονικότητας του έργου όπου στην ουσία το μοτίβο b αντιστρέφει το τονικό ύψος των τριών εναρκτήριων νοτών του κοντσέρτο. Η αντιπαράθεση αυτή λύνεται στις πρώτες του μέρους andante που ακολουθεί, τη στιγμή που το σόλο τσέλο εισάγει ένα Ρε πάνω από μια συγχορδία σε Σι ύφεση (Παράδειγμα 4). Το andante είναι γεμάτο από μαγικούς ήχους τόσο από το πιάνο το οποίο εξερευνεί εκλεπτυσμένες ηχητικές χρησιμοποιώντας τρίλιες και «σπασμένες» συγχορδίες από το πρώτο μέρος, όσο και από την ορχήστρα όπου σε αρκετά σημεία τα έγχορδα είναι χωρισμένα σε τουλάχιστον οκτώ ομάδες-μέρη.



Παράδειγμα 4

Τέλος, αυτό το ροντό του Brahms είναι διαφορετικό από όλα τα άλλα φινάλε του συνθέτη καθώς διαθέτει μια χιουμοριστική επινόηση του σόλο μέρους. Η αρμονία εδράζεται κυρίως σε μια υποδεσπόζουσα συγχορδία της Μι ύφεση μείζονας, αποφεύγοντας στην τονική συγχορδία μέχρι το όγδοο μέτρο του κύριου θέματος. Ρυθμικά το θέμα σχετίζεται στενά με ένα άλλο θέμα που παρουσιάστηκε και αναπτύχθηκε στο πρώτο μέρος και αργότερα δίνει σάρκα και οστά στο υπόλοιπο υλικό του φινάλε (Παράδειγμα 5).

First Movement


a Allegro non troppo

Strings



*f*

b



Left hand *f* etc.

Solo Pianoforte

Finale

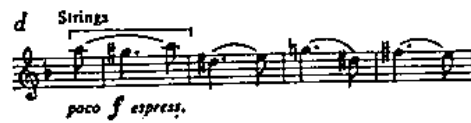
c Allegretto grazioso



Left hand *p*

Solo Pianoforte

d Strings



*poco f espress.*

e Clarinet



*p dolce*

f Solo Pianoforte



*dolce*

Παράδειγμα 5



## **Eduard Grieg (1843-1907)**

### **Πιάνο κοντσέρτο op. 16 σε Λα ελάσσονα**

#### **Ιστορικά στοιχεία για το έργο**

Ο Grieg έγραψε το δημοφιλές Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα το 1868, σε ηλικία 25 ετών, την περίοδο που ο ίδιος και η σύζυγός του, Νίνα, έκαναν διακοπές στη Δανία, μετά τη γέννηση του πρώτου παιδιού τους, της Αλεξάνδρας. Ωστόσο, το έργο εκδόθηκε τέσσερα χρόνια αργότερα, το 1872, και παρόλο που χαιρετίστηκε με ενθουσιασμό από το κοινό, ο Γκρηγκ δεν έμεινε ικανοποιημένος και το αναθεώρησε πολλές φορές.

Η μουσική του Grieg είναι βαθιά ριζωμένη στη νορβηγική λαϊκή παράδοση. Έγραψε κυρίως λυρικά έργα, τραγούδια και συνθέσεις για πιάνο, που συνδυάζουν στοιχεία από την παραδοσιακή νορβηγική μουσική και τη ρομαντική μουσική. Ξεχωρίζουν το Κοντσέρτο για πιάνο (Op. 16) και το Κουαρτέτο Εγχόρδων No. 1 (Op. 27).

#### **Ενορχήστρωση**

Το κομμάτι αυτό είναι γραμμένο για πιάνο, 2 φλάουτα, 2 όμποε, 2 κλαρινέτα σε Λα, 2 φαγκότα, 4 κόρνα σε Μι, 2 τρομπέτες σε Ντο, 3 τρομπόνια, τύμπανα σε Λα και Μι, βιολιά, βιόλες, βιολοντσέλα και κοντραμπάσα.

Ο Grieg σε όλες σχεδόν τις συνθέσεις του έχει σαν στόχο να παρουσιάσει με ξεκάθαρο τρόπο τις λαμπρές μελωδίες του. Για το λόγο αυτό βρίσκουμε στα έργα του πολλά σοLisztικά σημεία διαφόρων ξύλινων πνευστών όπως για πίκολο, φλάουτο, όμποε, κλαρινέτο αλλά και για φαγκότο. Τα σολιστικά αυτά μέρη σπάνια διπλασιάζονται στην ίδια οκτάβα για να μην αλλοιωθεί το χαρακτηριστικό ηχώχρωμά τους. Αντίθετα, οι μελωδίες των εγχόρδων συχνά διπλασιάζονται στην ίδια οκτάβα σε διάφορους και αποτελεσματικούς συνδυασμούς (όπως για παράδειγμα σόλο βιολοντσέλο με βιολιά ή βιολιά με βιόλες) για να ενισχύσουν την ένταση της μελωδικής γραμμής. Επίσης, συχνά εμφανίζονται διπλασιασμένα σε δύο ή και τρεις οκτάβες.

Στη σύνθεση του αυτή ο Grieg δεν χρησιμοποιεί καθόλου τούμπα παρά μόνο τρία τρομπόνια ως βαθύφωνα χάλκινα πνευστά για να εμπλουτίσει αρμονικά το έργο του. Χρησιμοποιεί κυρίως τα τρομπόνια μαζί με τις τρομπέτες για να δώσει ένταση στις δυναμικές κορυφώσεις αλλά και για να τονίσει κάποιες συγχορδίες. Συνήθως η τεχνική που χρησιμοποιεί ο Grieg για να το πετύχει αυτό είναι το να βάζει τα χάλκινα πνευστά να εκτελούν τις νότες στακάτο.

Τα κρουστά επίσης, που στην συγκεκριμένη σύνθεση είναι μόνο τα τύμπανα χρησιμοποιούνται σχετικά αραιά. Έχει ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε ότι στις πρώτες εκδόσεις του πιάνο κοντσέρτο η πρώτη είσοδος των τυμπάνων διπλασιάζεται από δύο κόρνα. Αργότερα όμως ο Grieg προτίμησε το καθαρό ηχόχρωμα των τυμπάνων χωρίς διπλασιασμό από τα κόρνα και διόρθωσε τις επόμενες εκδόσεις σβήνοντας από την παρτιτούρα το μέρος των κόρνων στο σημείο αυτό.

Ιδιαίτερη φροντίδα δίνει ο Grieg στις πλούσιες αρμονίες χωρίς όμως να τις διαχωρίζει και να τις αποσπά από τη μελωδία. Για να το επιτύχει αυτό χωρίζει τις ομάδες των εγχόρδων σε τρία ή και τέσσερα μέρη. Σε όλα του τα έργα ο Grieg χρησιμοποιεί ένα μεγάλο αριθμό εγχόρδων για να μπορεί να δημιουργεί επιτυχώς διάφορες διαβαθμίσεις έντασης από όργανα σε *divisi*.

Σε μεγάλες αρμονικές ηχητικές μάζες, ο Grieg συνήθιζε να αντιπαραβάλλει τα χαμηλότερα έγχορδα με τα ανώτερα έγχορδα είτε τις ομάδες των πνευστών με τις ομάδες των εγχόρδων. Με τον τρόπο αυτό βλέπουμε ότι στα έργα του Grieg υπάρχει μικρότερη ανάμιξη ηχοχρώματος από ότι στα έργα άλλων συνθετών της ίδιας εποχής. Για εκείνον, το βασικότερο ζητούμενο στις συνθέσεις του ήταν η ανάδειξη του λαμπερού ήχου και του γνήσιου ηχοχρώματος.

### **Ανάλυση και σχολιασμός έργου**

Στο κοντσέρτο για πιάνο σε Λα ελάσσονα, θα πρέπει κανείς να κατανοήσει ότι το έργο αποτελεί μουσική του εξωτερικού χώρου. Το έργο αυτό είναι αξιόλογο και με μεγάλη απήχηση αλλά μπορεί να εκτιμηθεί καλύτερα από κάποιον που γνωρίζει τη μουσική του αέρα, της βροχής, των λιμνών και του ηλιοβασιλέματος. Η διάθεση του πρώτου μέρους μεταβάλλεται συνεχώς περνώντας από ένα τοπίο με λόφους και θάλασσα, μετά έρχεται θύελλα και μετά βγαίνει ο ήλιος. Το αργό μέρος φωτίζεται από τα χρώματα του σκανδιναβικού καλοκαιρινού ηλιοβασιλέματος.

Στο τελευταίο μέρος κυριαρχεί η μουσική του Ιούνη όπου σκιαγραφείται η χαρά και η ελπίδα με την καθαρότητα του καλοκαιρινού φωτός και την έντονη φρεσκάδα της εξοχής.

Ο Grieg βασίζεται στο μοντέλο της φόρμας του κοντσέρτου σε Λα ελάσσονα του Schumann. Τα παράλληλα χαρακτηριστικά στην κατασκευή των δύο πρώτων μερών είναι ευδιάκριτα: αρχικά βλέπουμε τη διάνθηση του πιάνου. Ακόμη, παρατηρούμε ότι το πρώτο θέμα εμφανίζεται σε δύο αντιθετικά τμήματα που εισάγονται από την ορχήστρα και επαναλαμβάνονται από το πιάνο, την πλήρη κατέντσα μετά την επανέκθεση καθώς και την coda σε πιο γρήγορο ρυθμό. Παρόλο όμως που ο Grieg ακολούθησε το μοντέλο του Schumann, το εμπλούτισε με τις δικές του πρωτότυπες ιδέες. Ο Schumann το 1841 ενδιαφερόταν για τον μονο-θεματισμό με αποτέλεσμα το δεύτερο θέμα αλλά και η coda του πρώτου μέρους προέρχονται από το κύριο θέμα. Από την άλλη πλευρά, ο Grieg δημιουργεί δύο νέα μοτίβα για το δεύτερο θέμα και ένα διαφορετικό για την coda. Επιπλέον ο εκπληκτικός πλούτος μελωδικών σχημάτων που επιδεικνύει το κοντσέρτο είναι ένας από τους βασικούς λόγους που το καθιστά ελκυστικό.

Η εισαγωγή του κοντσέρτου με το σταδιακό crescendo στα τύμπανα, με μια δυνατή συγχορδία για ολόκληρη την ορχήστρα και με μια καθοδική φιγούρα στο πιάνο τραβά αμέσως την προσοχή του ακροατή. Η καθοδική αυτή φιγούρα στο πιάνο αποτελεί μέρος ενός μοτίβου που εμφανίζεται σε διάφορα σημεία του κοντσέρτου προσδίνοντας ενότητα στη δομή του.

Το πρώτο θέμα περιλαμβάνει δύο βασικές ιδέες: η πρώτη φαίνεται κάπως σκεπτική ειδικά εάν παρατηρήσει κανείς τους τονισμούς στο ασθενές μέρος των μέτρων ένα και τρία στη γραμμή του όμποε (*Παράδειγμα 6*). Στην παρούσα εργασία αναφερόμαστε στην παρτιτούρα του έργου που εκδόθηκε το 1910 και κατόπιν επανεκδόθηκε το 1994<sup>16</sup>. Η δεύτερη ιδέα είναι πιο ρευστή και πιο θυελλώδης και αποδίδεται από τα κλαρινέτα και τα φαγκότα στα μέτρα 5-7 που παραθέτονται παρακάτω (*Παράδειγμα 6*). Μια animato μετάβαση (*Παράδειγμα 7α*) οδηγεί στο δεύτερο θέμα του οποίου η στοχαστική είσοδος γίνεται μέσω τη συνδιαλογή του πιάνου με την ορχήστρα πριν το πιάνο εισάγει ένα νέο ριύ animato θέμα (*Παράδειγμα 7β*).

---

<sup>16</sup> E. Grieg, «Piano concerto op. 16» C.F. Peters, No.2485, Leipzig, n.d.(ca.1910), reprinted Piano Concerto in Full Score, Mineola: Dover Publications, 1994.

Παράδειγμα 6

Παράδειγμα 7

Το τμήμα της ανάπτυξης ξεκινά με ένα tutti που βασίζεται στο πρώτο μοτίβο και υπενθυμίζει την έναρξη του κοντσέρτο. Το θέμα αυτό συνεχίζεται από τα βιολοντσέλα και τα κοντραμπάσα, ενώ το υπόλοιπο τμήμα της ανάπτυξης κυμαίνεται στο μοτίβο του πρώτου θέματος με ωραία μελωδικά αποσπάσματα για σόλο φλάουτο και σόλο κόρνο συνοδευόμενα από γρήγορα και εντυπωσιακά αρπές του πιάνου. Η επανέκθεση ακολουθεί μια συνηθισμένη πορεία και ο Grieg λύνει το πρόβλημα της κατέντσας γράφοντας μία κατέντσα ο ίδιος, όπως έκανε και ο Schumann, σε αντίθεση με τους Mendelson και Brahms που δεν περιλάμβαναν κάτι τέτοιο στα πιάνο κοντσέρτα τους. Το σόλο μέρος του πιάνου στο έργο αυτό είναι εξαιρετικά «πιανιστικό» και απαιτητικό και για το λόγο αυτό αρκετοί μεγάλοι πιανίστες το συμπεριλαμβάνουν στο ρεπερτόριό τους. Στην κατέντσα αυτή με το μέρος αυτό απογειώνεται με τα τριακοστά δεύτερα στο πιάνο και με μία coda όπου εισάγεται το πρώτο μοτίβο του Grieg σε μια διευρυμένη παραλλαγή και έτσι ολοκληρώνεται το μέρος αυτό.

Τα 24 πρώτα μέτρα του adagio αποτελούν ένα εξαιρετικά μελωδικό αλλά ασυνήθιστα μακρόσυρτο θέμα για τον Grieg. Η μαγεία αυτού του θέματος οφείλεται στις δύο ατελείς κατέντσες που εκπλήσσουν τον ακροατή και διατηρούν αμεώτο το ενδιαφέρον του (Παράδειγμα

8). Παρακάτω στο μέρος αυτό το πιάνο ηγείται και σταδιακά εμπλουτίζει το εναρκτήριο θέμα του Grieg το οποίο συνοδεύεται από την ορχήστρα. Μετά από μια μικρή μετάβαση που οδηγεί από τη Ρε ύφεση μείζονα πίσω στην Λα ελάσσονα τονικότητα, το πιάνο εισάγει το πρώτο θέμα του finale (Παράδειγμα 9). Το θέμα αυτό επεκτείνεται εκτενώς μέσω της συνδιαλογής του πιάνου με την ορχήστρα μέχρι να εμφανιστεί το δεύτερο θέμα το οποίο παίζεται από σόλο φλάουτο και έχει πιο χαλαρό χαρακτήρα που συνοδεύεται από έναν πιο αργό ρυθμό και δημιουργώντας αντίθεση (Παράδειγμα 10).

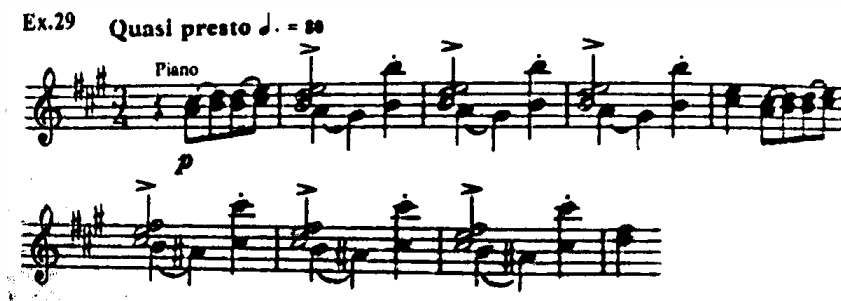
Παράδειγμα 8

Παράδειγμα 9

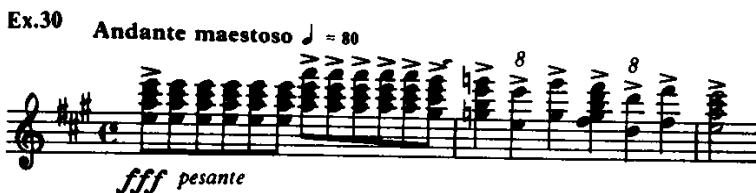


Παράδειγμα 10

Η εκλεπτυσμένη ενορχήστρωση συνεχίζει όταν το πιάνο επανεισάγει το θέμα και για 20 μέτρα παίζει με συνοδεία από ένα σόλο βιολοντσέλο. Παρατηρούμε ότι και το δεύτερο θέμα είναι αρκετά διευρυμένο. Επειδή τα θέματα κατα την έκθεση ήταν εκτενή, ο Grieg έχει τη δυνατότητα να παραλείπει το τμήμα της ανάπτυξης και να πάει απευθείας στην επανέκθεση. Προς έκπληξη των ακροατών το πρωταρχικό θέμα κάνει για τελευταία φορά την εμφάνισή του μετασηματισμένο σε ρυθμό  $\frac{3}{4}$  (Παράδειγμα 11) αλλά και το δεύτερο θέμα που οδηγεί το κοντσέρτο σε κλείσιμο έχει βαρυμένη εβδομή (Παράδειγμα 12)<sup>17</sup>.



Παράδειγμα 11



Παράδειγμα 12

<sup>17</sup> B. Schlotel, «Grieg», BBC publications, 1986 σελ. 71-81; G. Abraham, «Grieg a symposium», Drummond 1948, σελ. 26-31

## Robert Schumann (1810 - 1856)

### Πιάνο κοντσέρτο Op. 54 σε Λα ελάσσονα

#### Ιστορικά στοιχεία για το έργο

Το έργο αυτό ολοκληρώθηκε το 1845, και αποτελεί το μοναδικό πιάνο κοντσέρτο που συνέθεσε ο Schumann. Το έργο αυτό παρουσιάστηκε στη Λειψία την 1 Ιανουαρίου 1846 με σολίστα την Clara Schumann. Ο Schumann είχε νωρίτερα ξεκινήσει να συνθέτει διάφορα πιάνο κοντσέρτα: ένα από αυτά ήταν γραμμένο σε Μι ύφεση μείζονα το 1828, ενώ κατά τη διάρκεια των ετών 1829–31 συνέθετε ένα άλλο σε Φα μείζονα, και το 1839, έγραψε ένα μέρος από ένα κοντσέρτο σε Ρε ελάσσονα. Κανένα από αυτά τα έργα όμως δεν ολοκληρώθηκε.

Το 1841, ο Schumann έγραψε μια φαντασία για πιάνο και ορχήστρα. Η σύζυγός του και πιανίστας Clara Schumann τον ώθησε να διευρύνει το έργο του σε ένα πλήρες πιάνο κοντσέρτο. Το 1845 προσέθεσε το *intermezzo* και το *finale* για να ολοκληρώσει το έργο. Αυτό ήταν και το μοναδικό κοντσέρτο που ολοκλήρωσε. Μια ενδιαφέρουσα ηχογράφηση του έργου έγινε το 1961 με σολίστα την Lili Kraus και διευθυντή της Vienna State Opera Orchestra τον Victor Desarzens<sup>18</sup>.

Το πιάνο κοντσέρτο αυτό ίσως να χρησιμοποιήθηκε από τον Grieg ως πρότυπο για τη σύνθεση του δικού του πιάνο κοντσέρτο σε Λα ελάσσονα. Το κοντσέρτο του Grieg όπως και αυτό του Schumann, ξεκινάει με μια πολύ δυναμική συγχορδία από την ορχήστρα με μια παρόμοια κατιούσα διάνθιση κατά την εισαγωγή πριν από την είσοδο του πιάνου. Ο Rachmaninoff με τη σειρά του χρησιμοποίησε το κοντσέρτο του Grieg ως μοντέλο για το δικό του πρώτο πιάνο κοντσέρτο στο οποίο όμως δεν θα αναφερθούμε στην παρούσα εργασία.

---

<sup>18</sup> R. Schumann, «Piano concerto op. 54» Gagnaux Collection, Vienna State Opera Orchestra, Musical Masterpiece Society/Concert Hall, MMS-2190, (P) 1961

Μετά από το κοντσέρτο του, ο Schumann έγραψε δύο ακόμη έργα για πιάνο και ορχήστρα: «Introduction and Allegro Appassionato» (Op. 92) σε Σολ μείζονα, και «Introduction and Allegro Concertante» (Op. 134) σε Ρε ελάσσονα.

## **Ενορχήστρωση**

Το κομμάτι αυτό είναι γραμμένο για σόλο πιάνο, 2 φλάουτα, 2 όμποε, 2 κλαρινέτα, 2 φαγκότα, 2 κόρνα, 2 τρομπέτες, τύμπανα και έγχορδα.

## **Ανάλυση και σχολιασμός έργου**

Το κομμάτι είναι γραμμένο σε τρία μέρη: Allegro affettuoso (σε Λα ελάσσονα), Intermezzo: Andantino grazioso (σε Φα μείζονα) και Allegro vivace (σε Λα μείζονα). Το χαρακτηριστικό σε αυτό το κομμάτι είναι ότι δεν υπάρχει κενό μεταξύ των δύο τελευταίων μερών καθώς υπάρχει η ένδειξη (*attacca subito*). Ο Schumann συγκεκριμένα προτιμούσε τα μέρη του κοντσέρτου να αναγράφονται ως δύο και μόνο: Allegro affettuoso και Andantino and Rondo. Η τριμερής καταγραφή του έργου είναι και η πιο συνηθισμένη μορφή στην οποία εμφανίζεται. Για την ανάλυση του έργου χρησιμοποιήθηκε η παρτιτούρα του 1883 από τις εκδόσεις Breitkopf & Härtel<sup>19</sup>.

## **Α΄ μέρος: Allegro affettuoso**

Το κομμάτι ξεκινάει με μια δυναμική φράση από τα έγχορδα και από τα τύμπανα, η οποία ακολουθείται από από μια άγρια κατιούσα επίθεση από το πιάνο. Το πρώτο θέμα εισάγεται από το όμποε μαζί με τη συνοδεία από τα ξύλινα πνευστά. Το θέμα δίνεται στη συνέχεια στον σολίστα. Ο Schumann επιδεικνύει μεγάλη ποικιλία με αυτό του το θέμα. Αρχικά το παρουσιάζει σε Λα ελάσσονα, στη συνέχεια το ακούμε σε μείζονα τονικότητα, και σε συγκεκριμένα σημεία ακούμε το θέμα σε πολύ χαμηλή ένταση σε Λα ύφεση μείζονα. Το κλαρινέτο χρησιμοποιείται πολύ συχνά

---

<sup>19</sup> R. Schumann, « Concert für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters op. 54» Robert Schumanns Werke, Serie III: Concerte und Concertstücke für Orchester, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1883



στη θέση του πιάνου στο μέρος αυτό. Προς το τέλος του μέρους, το πιάνο παίζει μια κατέντσα πρωτού να συμπράξει και η ορχήστρα ώστε να προκύψει μεγαλύτερη μελωδικότητα και να επέλθει μια κορύφωση πριν από το εντυπωσιακό κλείσιμο.

### **Β΄ μέρος: Intermezzo**

Το μέρος αυτό είναι γραμμένο σε Φα μείζονα. Το μέρος αυτό ξεκινά με μια μικρή και εκλεπτυσμένη μελωδία που αποτυπώνεται από το πιάνο σε συνδυασμό με τα πνευστά και η οποία ακούγεται καθ' όλη τη διάρκεια του μέρους. Στη συνέχεια το κύριο θέμα θα πάρουν τα βιολοντσέλα και αργότερα τα υπόλοιπα έγχορδα, με το πιάνο να χρησιμοποιείται απλά ως συνοδεία. Το μέρος αυτό ολοκληρώνεται με μικρές αναλαμπές του θέματος από το πρώτο μέρος του έργου πρωτού προχωρήσει απευθείας στο τρίτο μέρος.

### **Γ΄ μέρος: Allegro vivace**

Το μέρος αυτό ξεκινά με ένταση στα έγχορδα ενώ το πιάνο παρουσιάζει το κύριο θέμα σε Λα μείζονα. Στο μέρος αυτό ο Schumann επιδεικνύει ποικιλία και εντυπωσιακό ηχόχρωμα στην ορχήστρα. Ο ήχος είναι βασιλικός και τα έγχορδα επιδεινούν ευγένεια με τον ήχο τους. Αν και η ρυθμική ένδειξη είναι 3/4, σε αρκετά σημεία ο ρυθμός είναι ασαφής. Το κομμάτι τελειώνει με μια επαναδιατύπωση του προηγούμενου υλικού πριν από την έναρξη σε ένα συναρπαστικό finale, και τελειώνει με ένα μακρόσυρτο ρολάρισμα στα τύμπανα και μια μεγάλη συγχορδία από την ορχήστρα.

### **Σχολιασμός**

Το έργο αυτό αποτελεί ένα από τα πιο ευχάριστα στο άκουσμα κοντσέρτα της κλασικής παράδοσης που διεργείρουν έντονα συναισθήματα στον ακροατή. Συνδυάζει τη συνοχή που διαθέτει ένα συμφωνικό έργο αλλά και την ανάδειξη της δεξιοτεχνίας του σολίστα. Συγκεκριμένα, δίνει τη δυνατότητα σε έναν εξαιρετικό δεξιοτέχνη να κάνει μια εντυπωσιακή εμφάνιση αφού βρίσκεται στο κέντρο των γεγονότων καθώς και να αναδείξει την αρτιότητα της τεχνικής του. Η

εξαιρετική ποιότητα του ήχου που αποτελεί σημαντικό χαρακτηριστικό του στυλ του Schumann προέρχεται από το συνδυασμό εκφραστικής αγωνίας και χαλαρής μελωδικής ευγλωττίας.

Στο κοντσέρτο αυτό το πιάνο και η ορχήστρα συνδυάζονται και συνυπάρχουν εξ' αρχής. Το κύριο θέμα, το οποίο ακούγεται μετά από ένα ταραχώδες άνοιγμα λίγων μέτρων είναι εξαιρετικά λυρικό, τρυφερό και εκφραστικό (*Παράδειγμα 13* Παράδειγμα 13). Με μια τόσο ήσυχη και σχεδόν τραγουδιστή μελωδία δύσκολα κανείς θα περίμενε δυνατότητες δυναμικής και έντασης. Σε όλη τη διάρκεια του πρώτου μέρους υπάρχει ένας συνεχής δραματικός διάλογος μεταξύ του πιάνου και της ορχήστρας. Επίσης, το εναρκτήριο μοτίβο (χ στο *Παράδειγμα 13*) παρέχει την δημιουργία ενός δευτερεύοντος θέματος που στη συγκεκριμένη περίπτωση αποτελεί μια ενθουσιώδη εύγλωττη φράση. Το πιο μαγικό σημείο του έργου εμφανίζεται στην έναρξη της ανάπτυξης, όταν το πιάνο εισάγει τα τρία πρώτα μέτρα του θέματος και στη συνέχεια αναλαμβάνει το κλαρινέτο όπου και εισάγει ένα επεισόδιο εκστατικής απόλαυσης (*Παράδειγμα 14*)<sup>20</sup>.



*Παράδειγμα 13*

<sup>20</sup> J. Chissell, «Schumann Piano Music», BBC Music Guides, London and Tonbridge, 1972, σελ. 49-54

**Andante espressivo**

*Παράδειγμα 14*

Υπάρχει μια αίσθηση αυτοσχεδιασμού που διαφαίνεται από την καθυστέρηση και από τον ρυθμικό μετασχηματισμό του κύριου θέματος, γεγονός που ταιριάζει με το χαρακτήρα αυτού του μέρους που ενώ είναι γραμμένη σε μορφή σονάτας διαθέτει την ελευθερία και τον αυθορμητισμό μιας φαντασίας. Το λυρικό επεισόδιο διακόπτεται από μια βίαιη σύγκρουση του σολίστα και της ορχήστρας, αντιτιθέμενοι με το ταραχώδες μοτίβο με το οποίο είχε ξεκινήσει το μέρος αυτό. Το συμβάν αυτό δίνει τον απαιτούμενο χρόνο αναβολής στο κύριο θέμα ώστε να επιστρέψει διαφοροποιημένο και ανεπτυγμένο σε είκοσι-τέσσερα μέτρα έχοντας υποστεί μετατροπία τετάρτης ψηλότερα (η τεχνική αυτή αποτελεί ένα τέχνασμα που χρησιμοποίησε πρώτος ο Schubert στα έργα του). Με αυτό τον ευρηματικό λοιπόν τρόπο ο συνθέτης δημιουργεί την ανάπτυξη, η οποία οδηγείται στην επανέκθεση με ένα εκτενές *diminuendo* και *ritardando*.

Η κατέντσα του σόλο οργάνου αποτελεί μια δομή με ιδανική θεματική συνοχή και η οποία είναι τοποθετημένη στην παραδοσιακή θέση, δηλαδή πριν από την καταληκτική *coda*. Στο σημείο αυτό ο Schumann έχει ακολουθήσει το παράδειγμα του Beethoven στο πιάνο κοντσέρτο του σε Μι ύφεση μείζονα όπου μεταχειρίζεται την κατέντσα ως ένα ενσωματωμένο τμήμα της σύνθεσης και όχι ως ένα *ad libitum* αυτοσχεδιασμό. Η κατέντσα αυτή του Schumann χωρίς κανένα ίχνος υπέρμετρης δεξιοτεχνίας αποτελεί μια μεγαλοπρεπή συνθετική δομή.

Μετά από τα εντυπωσιακά γεγονότα του πρώτου μέρους, το *Intermezzo* (*Andantino grazioso*) και το *Finale* (*Allegro vivace*) διαθέτουν μια ηρεμία και μια χαλαρότητα. Το *Intermezzo* αποτελεί ένα ήσυχο τραγούδι διαλογισμού ή ακόμη καλύτερα αποτελεί ένα ντουέτο για εναλασσόμενες φωνές με ένα τρυφερό τενόρο σόλο στα βιολοντσέλα που δεσπόζει σε όλο το

μέρος αυτό. Το Finale χαρακτηρίζεται από άκρατη αισιοδοξία και ευτυχία. Εδώ ο Schumann κάνει χρήση ενός ακόμη τεχνάσματος του Schubert: ξεκινάει την επανέκθεση αρχικά ολοκληρώνοντάς την στην δεσπόζουσα, έπειτα σε υποδεσπόζουσα τονικότητα και τέλος ολοκληρώνει το έργο στην τονική χωρίς να χρειάζεται ν' αλλάξει τίποτα παρά μόνο να κάνει μια πλήρη μετατροπία καταλήγοντας σε μια εντυπωσιακή coda.

Το δεύτερο θέμα του Finale ενέχει μια δυσκολία για τους εκτελεστές: Η χρήση της τεχνικής της συγκοπής μπορεί να αποτελέσει πρόβλημα διότι η συχνή αλληλουχία σε ρυθμό 2/4 έρχεται αντιμέτωπη με τον ρυθμό του μέρους αυτού στα 3/4 μπορεί να προκαλέσει ρυθμική μονοτονία. Για το λόγο αυτό το συγκεκριμένο επεισόδιο θεωρείται επικίνδυνο για την ορχήστρα που συνοδεύει, ενώ κατά τα άλλα δεν παρουσιάζει ιδιαίτερα προβλήματα τεχνικής ή ποιότητας του παραγόμενου ήχου.

## **Pyotr Tchaikovsky (1840-1893)**

### **Πιάνο κοντσέρτο Op. 23 σε Σι ύφεση ελάσσονα**

#### **Ιστορικά στοιχεία για το έργο**

Η σύνθεση αυτή πραγματοποιήθηκε μεταξύ Νοεμβρίου του 1874 και Φεβρουαρίου του 1875 και τροποποιήθηκε το καλοκαίρι του 1879 και για μια δεύτερη φορά το 1888<sup>21</sup>. Η τελευταία έκδοση του 1888 είναι και αυτή που παίζεται συνήθως μέχρι και σήμερα. Η πρώτη έκδοση του κοντσέρτου δέχθηκε βαριά κριτική από τον Nicolai Rubinstein, τον αγαπημένο πιανίστα του Tchaikovsky. Ο Rubinstein αργότερα απέσυρε τις κατηγορίες του για το έργο αυτό και έγινε ο πιο ένθερμος υποστηρικτής. Αποτελεί μία από τις διασημότερες συνθέσεις του Tchaikovsky καθώς και ένα από τα γνωστότερα πιάνο κοντσέρτα<sup>22</sup>.

Μια από τις πιο γνωστές διαφορές μεταξύ της πρώτης και της τελευταίας έκδοσης αποτελούν οι οκτάβες που παίζονται από τον πιανίστα στην εισαγωγή πάνω από τις οποίες η ορχήστρα εισάγει το διάσημο θέμα, οι οποίες αρχικά ήταν γραμμένες ως αρπές. Το έργο αυτό διασκευάστηκε από τον Tchaikovsky για δύο πιάνο το 1874 και τροποποιήθηκε το Δεκέμβρη του 1888.

#### **Ενορχήστρωση**

Το κομμάτι αυτό είναι γραμμένο για σόλο πιάνο, 2 φλάουτα, 2 όμποε, 2 κλαρινέτα σε Σι ύφεση, 2 φαγκότα, 4 κόρνα σε Φα, 2 τρομπέτες σε Φα, 3 τρομπόνια (δύο τενόρο και ένα μπάσο), τύμπανα και έγχορδα.

---

<sup>21</sup> Fr. Maes, «A History of Russian Music: From Kamarinskaya to Babi Yar», Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press 2002, σελ. 75

<sup>22</sup> M. Steinberg, «The Concerto: A Listener's Guide», Oxford 1998 σελ. 480

## Ανάλυση και σχολιασμός έργου

Το κομμάτι είναι γραμμένο σε τρία μέρη: *Allegro non troppo e molto maestoso* – *Allegro con spirito* (αρχικά σε Σι ύφεση ελάσσονα και ολοκληρώνεται σε Σι ύφεση μείζονα), *Andantino semplice* – *Allegro vivace assai/Prestissimo* (Ρε ύφεση μείζονα) και *Allegro con fuoco* (αρχικά σε Σι ύφεση ελάσσονα και ολοκληρώνεται σε Σι ύφεση μείζονα). Μια καθιερωμένη παράσταση διαρκεί μεταξύ 30-35 λεπτών, με τη μεγαλύτερη διάρκεια να καταλαμβάνεται από το πρώτο μέρος. Για την ανάλυση του συγκεκριμένου έργου χρησιμοποιήθηκε η παρτιτούρα η οποία εκδόθηκε από τον Aleksandr Goldenweiser το 1955<sup>23</sup>.

Το σολιστικό μέρος εδώ δεν ξεχωρίζει από την ορχήστρα όπως συνέβαινε παλαιότερα. Το μέρος αυτό μοιάζει σαν απόσπασμα από ορχηστρικό έργο όπου το πιάνο εμφανίζεται περιστασιακά. Θα έλεγε κανείς ότι το πιάνο έχει κυρίως συνοδευτικό ρόλο και η μελωδία του μπορεί να εκτιμηθεί μόνο μέσα από τη σύμπραξή του με την ορχήστρα<sup>24</sup>.

### Α΄ μέρος: *Allegro non troppo e molto maestoso*

Το μέρος αυτό ξεκινάει με τέσσερες δυναμικές συγχορδίες σε Σι ύφεση ελάσσονα που οδηγούν σε ένα λυρικό και γεμάτο πάθος θέμα σε Ρε ύφεση μείζονα. Το θέμα αυτό ακούγεται τρεις φορές, η τρίτη από τις οποίες εισάγεται μετά από μια κατέντσα του πιάνου<sup>25</sup>. Έπειτα το θέμα δεν ξανακούγεται για την υπόλοιπη διάρκεια του πρώτου μέρους. Η εισαγωγή τελειώνει με έναν τρόπο σχετικά υποτονικό. Η πραγματική έκθεση ξεκινά στην τονική της Σι ύφεση ελάσσονας με ένα Ουκρανικό φολκλόρ θέμα βασισμένο σε μια μελωδία από έναν τυφλό ζητιάνο που είχε ακούσει ο Tchaikovsky στην αγορά της Καμένκα, κοντά στο Κίεβο. Το δεύτερο θέμα αποτελείται στην πραγματικότητα από δύο εναλλακτικά θέματα: το πρώτο είναι πένθιμο και γεμάτο παράπονο και διαθέτει ορισμένα μελωδικά περιγράμματα από την εισαγωγή. Το δεύτερο απ' την άλλη πλευρά είναι πιο ομαλό και εξευγενισμένο, παίζεται από τα έγχορδα σε Λα ύφεση μείζονα, πριν από μια ταραχώδη επανεμφάνιση του θέματος στα ξύλινα πνευστά, αυτή τη φορά όμως εισάγεται και καθοδηγείται αρπάζ στο πιάνο, και σταδιακά κατευθύνεται προς μια θυελλώδη κορύφωση σε

<sup>23</sup> P. Tchaikovsky, «Piano Concerto No. 1 in B flat major op. 23», P.I. Tchaikovsky: Complete Collected Works, vol.28, Moscow: Muzgiz, 1955

<sup>24</sup> R. Newmarch και E. Evans, «Tchaikovsky his life and works», Wm. Reeves 1908, σελ 288-304

<sup>25</sup> Ph. Borg-Wheeler, 2016. «Tchaikovsky: Piano Concerto No 1 & Nutcracker Suite - Pyotr Tchaikovsky (1840-1893)» (CD). Hyperion Records. SIGCD441.

ντο ελάσσονα. Μετά από μια παύση, το απαντητικό θέμα κλείνει την έκθεση σε Λα ύφεση μείζονα<sup>26</sup>.

Το τμήμα της ανάπτυξης μεταμορφώνει το θέμα μέσα σε μια αλληλουχία από νότες στην οποία εμφανίζονται ψήγματα του πρώτου θεματικού υλικού. Μετά από χρήση οκτάβων στο πιάνο τμήματα από το θέμα επανέρχονται πρώτου το πιάνο κ η ορχήστρα με τη σειρά της να εισάγουν μια δραματική κατιούσα μελωδία. Η επανέκθεση έχει χαρακτηριστικά μιας συντομευμένης έκδοσης του πρώτου θέματος το οποίο χτίζεται γύρω από την Ντο ελάσσονα, πάνω στην οποία συνεχίζει το δεύτερο θέμα με τον ίδιο τρόπο όπως και προηγουμένως. Στην επανέκθεση, το δεύτερο θέμα αρχικά παραλείπεται και στη θέση αυτού επαναλαμβάνεται το πρώτο θέμα με το κτίσιμο μιας κλιμακούμενης ανακατασκευής αλλά αυτή τη φορά σε Σι ύφεση μείζονα. Ο ενθουσιασμός αυτός χάνεται σύντομα, μετά από μια διακεκομμένη κατέντσα καθώς και από μια εκτενή κατέντσα στο πιάνο, στο δεύτερο μισό της οποίας ακούγονται ψήγματα από το δεύτερο μοτιβικό υλικό του πρώτου θέματος στην αρχική ελάσσονα τονικότητα του έργου. Η μείζονα τονικότητα αποκαθίσταται όταν επαναεισάγεται η ορχήστρα με το δεύτερο θέμα που είχε προηγουμένως παραλειφθεί εισάγοντας μια θριαμβευτική και αισιόδοξη coda, η οποία ολοκληρώνεται με ένα ρολάρισμα στα τύμπανα<sup>27</sup>.

Το εισαγωγικό θέμα είναι αξιοπρόσεκτο για την ανεξαρτησία στη φόρμα που το διακρίνει τόσο από το υπόλοιπο πρώτο μέρος όσο και από το κοντσέρτο σαν ολότητα. Το γεγονός που συμβάλλει στην ανεξαρτησία αυτού του θέματος είναι η κλίμακα στην οποία είναι γραμμένο (Ρε ύφεση μείζονα) σε αντίθεση με την κύρια τονικότητα του έργου η οποία είναι η Σι ύφεση ελάσσονα. Παρόλο που το θέμα αυτό είναι τόσο ουσιαστικό, ακούγεται μονάχα δύο φορές και δεν επανεμφανίζεται στο υπόλοιπο έργο<sup>28</sup>.

## **Β΄ Μέρος: Andantino semplice**

Το δεύτερο μέρος σε Ρε ύφεση μείζονα το οποίο έχει και την ονομασία «andantino semplice», διαθέτει πολλές ερμηνείες. Στην ηχογράφιση του έργου με σολίστα τον Vladimir

---

<sup>26</sup> M. Frivola-Walker, 2010. «Pyotr Tchaikovsky (1840-1893): Piano Concerto No 1 in B flat minor, Op 23» (CD). Hyperion Records. W10153.

<sup>27</sup> P. Serotsky, 2000. «Piano Concerto No. 1 in b-flat minor, Op. 23» (CD). Round Top Records. RTR006.

<sup>28</sup> Lee E. Markham, «Tchaikovski», John Lane, 1906, σελ. 125-129

Horowitz και διευθυντή της ορχήστρας τον Arturo Toscanini κατά τη διάρκεια του δεύτερου παγκοσμίου πολέμου, το δεύτερο μέρος ολοκληρώνεται σε μόλις έξι λεπτά<sup>29</sup>. Από την άλλη πλευρά ο πιανίστας Lang Lang ηχογράφησε το μέρος αυτό με τη Συμφωνική ορχήστρα του Σικάγο και διευθυντή ορχήστρας τον Daniel Barenboim σε οκτώ λεπτά<sup>30</sup>.

Το μέρος αυτό είναι γραμμένο σε τριμερή μορφή (ABA). Μετά από μία σύντομη εισαγωγή σε πιτσικάτο, το φλάουτο εισάγει το πρώτο θέμα. Οι τέσσερις πρώτες νότες που παίζει το φλάουτο είναι Λα ύφεση-Μι ύφεση-Φα και Λα ύφεση, ενώ στις υπόλοιπες εμφανίσεις του μοτίβου αυτού μέσα στο ίδιο μέρος υπάρχει μια αντικατάσταση του Φα από ένα (υψηλότερο) Σι ύφεση. Μετά από την πρώτη παρουσίαση της μελωδίας, το πιάνο συνεχίζει σε Φα μείζονα. Μετά από το τμήμα που λειτουργεί ως γέφυρα, δύο βιολοντσέλα εισάγουν ξανά το θέμα σε Ρε ύφεση μείζονα και τα όμποε το συνεχίζουν. Το «Α» τμήμα τελειώνει με μια κρατημένη υψηλή Φα μείζονα συγχορδία σε πιανίσμο. Το «Β» τμήμα είναι γραμμένο σε Ρε ελάσσονα (η σχετική ελάσσον της Φα μείζονας) και φέρει την ένδειξη «allegro vivace assai» ή «prestissimo», ανάλογα με την εκάστοτε έκδοση. Ξεκινά με μια δεξιοτεχνική εισαγωγή στο πιάνο πρώτου το πιάνο να αναλάβει ρόλο συνοδευτικό και τα έγχορδα να εισάγουν μια νέα μελωδία σε Ρε μείζονα. Το «Β» τμήμα ολοκληρώνεται ακόμη ένα δεξιοτεχνικό σόλο πέρασμα για το πιάνο, οδηγώντας στην επιστροφή του «Α» τμήματος. Στο σημείο αυτό το πιάνο κάνει την πρώτη δήλωση του θέματος, αυτή τη φορά με χρήση μουσικών στολιδιών. Τα όμποε συνεχίζουν το θέμα και αυτή τη φορά το οδηγούν στην τονική (Ρε ύφεση μείζονα) και δημιουργούν μια μικρή coda που τελειώνει σε πιανίσμο (ppp).

Αξίζει να σημειωθεί στο σημείο αυτό ότι το μέρος αυτό διαθέτει μια ισορροπία συνδυάζοντας στοιχεία αργού μέρους αλλά και σκέρτσου. Το χαρακτηριστικό αυτό διακρίνεται στο εναρκτήριο θέμα του μέρους αυτού, όπου εισάγεται μια γλυκιά μελωδία στα φλάουτα με παράλληλη συνοδεία από έγχορδα, η οποία είναι κοφτή, ρυθμικά σταθερή και χαμηλής έντασης (*Παράδειγμα 15*).

---

<sup>29</sup> "Brahms / Tchaikovski: Piano Concertos (Horowitz) (1940-1941)". <http://www.naxos.com>

<sup>30</sup> "Lang Lang / Mendelssohn, Tchaikovsky". <http://www.deutschegrammophon.com>



The image displays two systems of musical notation. The first system is for strings, marked 'Andantino semplice.' and 'p'. The piano part is marked 'p. dolcissimo'. The second system continues the piano part with more complex melodic figures and ornaments.

Παράδειγμα 15

### Γ' μέρος: Allegro con fuoco

Το τρίτο μέρος φέρει την ένδειξη «allegro con fuoco», και περιλαμβάνει την ανταλλαγή μεταξύ των δύο κύριων θεμάτων σε μια μορφή του τύπου (ABABAB). Το «Α» θέμα σε Σι ύφεση ελάσσονα, βασίζεται σε ένα Ουκρανικό λαϊκό τραγούδι, και σε κάθε περίπτωση παρουσιάζεται από το πιάνο. Στις δύο πρώτες περιπτώσεις εξελίσσεται σε ένα θυγατρικό θέμα, σε μείζονα τονικότητα, και παίζεται από την ορχήστρα. Το «Β» θέμα εμφανίζεται επίσης τρεις φορές αλλά σε πολύ διαφορετικές μορφές. Στην πρώτη περίπτωση εμφανίζεται ως μια λυρική μελωδία στα έγχορδα σε Ρε ύφεση μείζονα, την οποία αναπτύσσει το πιάνο. Η δεύτερη εμφάνιση του θέματος αυτού γίνεται με μια αγεφύρωτη μορφή σε Μι ύφεση μείζονα. Η τρίτη και τελευταία εμφάνισή του είναι σε Σι ύφεση μείζονα, μετά από ένα εκτενές και κλιμακούμενο πέρασμα σε μορφή γέφυρας. Αυτή τη φορά όμως έχει θριαμβευτικό και όχι λυρικό χαρακτήρα, παίζεται σε ff με τη σύμπραξη του πιάνου και της ορχήστρας. Αυτή η τελευταία εμφάνισή του οδηγεί σε μια coda σε Σι ύφεση μείζονα που φέρει την ένδειξη «allegro vivo».

## Σχολιασμός

Το χαρακτηριστικό ευγενές εναρκτήριο θέμα του δεύτερου μέρους του έργου (*andantino semplice*) εισάγεται από τα φλάουτα και συνοδεύεται από έγχορδα που παίζουν σε χαμηλή ένταση (*muted*). Υπάρχει όμως μια ασυνέχεια στο μέρος αυτό που διαφαίνεται από το γεγονός ότι η απάντηση του πιάνου αλλά και οι ακόλουθες δηλώσεις του κάνουν χρήση της υψηλής Σι ύφεση. Πολλοί διευθυντές ορχήστρας θεωρούσαν ότι ο Tchaikovsky είχε κάνει λάθος και επομένως άλλαζαν το μέρος του φλάουτου. Παρά τις προτροπές του Rubinstein να «αλλάξει μία και μόνο νότα» ο Tchaikovsky στη δεύτερή του έκδοση, η οποία είναι μελωδικά ακόμη ισχυρότερη, δεν κάνει κανένα σχόλιο για την αλλαγή. Πράγματι, η μικρή τονική βελτίωση οφείλεται σε μικρές αλλαγές στο μέρος του πιάνου.

Ένα ακόμη εντυπωσιακό σημείο της σύνθεσης αποτελεί η σύνδεση των δύο τμημάτων του δεύτερου μέρους. Αυτή πραγματοποιείται μέσω μιας φιγούρας στο πιάνο που αμέσως λαμβάνει απάντηση από μελωδία του φλάουτου που λειτουργεί ως περίφημο *scherzando* όταν παίζεται *prestissimo* για να κλείσει το μεσαίο τμήμα.

Στο *Finale* περισσότερο από ότι στο πρώτο μέρος συναντάμε εναλλαγή της ορχήστρας και του σόλο οργάνου. Παρόλο όμως που υπάρχει εκτενής συνδιαλλαγή του πιάνου και της ορχήστρας, η σύνθεση αυτή έχει ως κύριο σκοπό να αναδειξεί τα πιο δεξιοτεχνικά στοιχεία του σολιστικού μέρους<sup>31</sup>.

## Πιάνο κοντσέρτο Op. 44 σε Σολ μείζονα

### Ιστορικά στοιχεία για το έργο

Το έργο αυτό γράφτηκε μεταξύ των ετών 1879–1880 και ήταν αφιερωμένο στον Nicolai Rubinstein ο οποίος είχε ζητήσει να εκτελέσει το έργο αυτό στο πιάνο στην πριεμιέρα. Ήθελε με τον τρόπο αυτό να επανορθώσει για την σκληρή κριτική που είχε νωρίτερα ασκήσει στο πρώτο κοντσέρτο του Tchaikovsky. Τελικά ο Rubinstein δεν πρόλαβε να παίξει το σολιστικό μέρος του

---

<sup>31</sup> J. Warrack, «Tchaikovsky Ballet Music», BBC Music Guides, London, 1979, σελ. 39-43

πιάνου στην πρεμιέρα καθώς πέθανε το Μάρτιο του 1881 ενώ η πρεμιέρα πραγματοποιήθηκε στη Νέα Υόρκη το Νοέμβρη του ίδιου έτους. Η πρώτη σολίστας του έργου ήταν η Madeline Schiller και διευθυντής της Φιλαρμονικής Ορχήστρας της Νέας Υόρκης ήταν ο Theodor Thomas<sup>32</sup>.

## Ενορχήστρωση

Το κομμάτι αυτό είναι γραμμένο για σόλο πιάνο, 2 φλάουτα, 2 όμποε, 2 κλαρινέτα σε Σι ύφεση και σε Λα, 2 φαγκότα, 4 κόρνα σε Φα, 2 τρομπέτες σε Ρε, τύμπανα και έγχορδα. Αξιοσημείωτη είναι η απουσία τούμπας και τρομπονιών καθ' όλη τη διάρκεια του έργου.

## Ανάλυση και σχολιασμός έργου

Το κομμάτι είναι γραμμένο σε τρία μέρη: Allegro brillante e molto vivace, Andante non troppo (σε Ρε μείζονα), και Allegro con fuoco. Η παρτιτούρα που χρησιμοποιήθηκε για την ανάλυση του έργου ήταν εκείνη του 1949 που εκδόθηκε από τον Fritz Oeser<sup>33</sup>.

Το εναρκτήριο θέμα του έργου είναι μεγαλιώδες και αρκετά καλά πλαισιωμένο και καθορισμένο αλλά δεν είναι αρκετά λυρικό. Αυτό φαίνεται τόσο στα δυναμικά σολιστικά μέρη όπου το πιάνο απαντά με στόμφο στην ορχήστρα αλλά και στα σημεία της ανάπτυξης όπου βασίζονται στην επανεμφάνιση ενός απλού μοτίβου με ένα τρόπο που είναι χαρακτηριστικός στον Tchaikovsky. Το δεύτερο θέμα είναι πιο λυρικό και διαμοιράζεται με τρόπο ιδιοφυή ανάμεσα στα πρώτα πνευστά και μετά στο πιάνο. Ο συνθέτης εδώ αναπτύσσει τα δύο αυτά μέρη με τρόπο δεξιοτεχνικό και εναλλάσει το πιάνο και την ορχήστρα σε εκτενή περάσματα εξελίσσοντας τα θέματά του σε ένα μεγάλο εύρος προσδίδοντας στο έργο μια μεγαλοπρέπεια. Παρόλα αυτά δημιουργείται μια απορία όταν εισάγει στο μέρος αυτό ένα τρίτο θέμα, το οποίο έχει ως στόχο να επαναφέρει τη μουσική στο πρώτο θέμα. Με τον τρόπο αυτό ο συνθέτης οδηγείται σε μια αρκετά μεγαλύτερη δομή από αυτή που υποστηρίζουν οι αρχικές του ιδέες<sup>34</sup>.

---

<sup>32</sup> E. Evans, «Tchaikovsky», Rev. ed., Dent 1935, σελ. 14-20

<sup>33</sup> P. J. Tchaikovsky, «2. Konzert für Klavier und Orchester in G-dur», Wiesbaden: Brucknerverlag, 1949

<sup>34</sup> Warrack J., «Tchaikovsky Ballet Music», BBC music guides, London 1979, σελ 43-46

Το δεύτερο μέρος του έργου (*andante non troppo*) περιλαμβάνει εξαιρετικά σόλο σημεία για βιολί και για βιολοντσέλο, μετατρέποντας στην ουσία το έργο σε κοντσέρτο για πιάνο τρίο και ορχήστρα. Παρόλα αυτά σε μια διάσημη παλαιότερα έκδοση του Alexander Siloti είχαν αφαιρεθεί μεγάλα τμήματα του έργου, συμπεριλαμβανομένων και αυτών των σολιστικών αποσπασμάτων. Ο Siloti πρότεινε ένα μεγάλο αριθμό αλλαγών στην παρτιτούρα, αλλά ο Tchaikovsky επέμενε στις αρχικές του ιδέες αλλά συμφώνησε σε ένα μικρό αριθμό αλλαγών. Παρόλα αυτά η έκδοση που δημοσίευσε ο Siloti το 1897, τέσσερα χρόνια μετά το θάνατο του Tchaikovsky, περιελάμβανε αποκοπές και μεταθέσεις με τις οποίες ο Tchaikovsky διαφωνούσε κάθετα. Η έκδοση του Siloti όμως καθιερώθηκε ως η επικρατέστερη για αρκετά χρόνια.

Στο δεύτερο μέρος λοιπόν, τόσο το βιολί όσο και το βιολοντσέλο έχουν ισάξιο ρόλο με αυτό του πιάνου απέναντι στην ορχήστρα. Η τραγουδιστή μελωδία εισάγεται από το βιολί με την παράλληλη λιτή συνοδεία των υπόλοιπων εγχόρδων. Στη συνέχεια στην μελωδική γραμμή συμμετέχει και το βιολοντσέλο πριν να κάνει την είσοδό του το πιάνο. Στο κεντρικό τμήμα του μέρους αυτού, το πιάνο αναλαμβάνει πιο συμβατικό ρόλο χρησιμοποιώντας διάφορες φιγούρες και μοτίβα με μουσικά στολίδια ώστε να συνοδεύσει την ορχήστρα η οποία μεταχειρίζεται το κύριο θεματικό υλικό. Σύντομα όμως το βιολί και το βιολοντσέλο παίρνουν τα ηνία και στο τελευταίο τμήμα του μέρους αυτού το πιάνο συμπράττει μαζί τους πριν την coda. Είναι σημαντικό να αναφέρουμε ότι η coda χτίζεται σε μια φράση που επαναλαμβάνεται από την ορχήστρα με συνοδεία των εγχόρδων σε *tremolo* και του πιάνου σε συγχορδίες με ανοικτά αρπέζ.

Αξιοσημείωτος στο έργο αυτό είναι ο διαχωρισμός της ορχήστρας και του σολίστα γεγονός που διαφαίνεται εντονότερα στο εναρκτήριο μέρος. Ο Tchaikovsky είχε αναφέρει στον στενό του φίλο Herman Laroche πολλά χρόνια νωρίτερα ότι ποτέ του δε θα έγραφε ένα πιάνο κοντσέρτο γιατί δεν άντεχε τον συνδυασμένο ήχο του πιάνου και της ορχήστρας να παίζουν μαζί. Ο συνθέτης όμως χειρίστηκε καλά την κατάσταση στο πρώτο του πιάνο κοντσέρτο, και στα τελευταία του έργα για πιάνο και ορχήστρα προσέθετε ολοένα και περισσότερα περάσματα και κατέντσες για το σολίστα. Αυτά τα περάσματα βοηθούν τον ακροατή να προσανατολιστούν κατά κάποιον τρόπο μέσα στο κοντσέρτο μέσω αυτών των απότομων εναλλαγών μεταξύ του πιάνου και των συνοδευτικών οργάνων<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> D. Brown, «Tchaikovsky: The Man and His Music», New York: Pegasus Books, 2007, σελ. 98, 216

Το finale αποτελεί ένα έξυπνο συνδυασμό μορφής σονάτας και ροντό. Διαφέρει όμως από τη φόρμα σονάτας-ροντό στην οποία τρία τμήματα αντιστοιχούν στην έκθεση, ανάπτυξη και επανέκθεση ενός μέρους σονάτας. Εδώ τα τρία αυτά τμήματα διαχωρίζονται από δύο επεισόδια. Στη συγκεκριμένη περίπτωση υπάρχει πιο έντονη η αίσθηση του ροντό καθώς το δεύτερο θέμα λειτουργεί ως επεισόδιο. Αυτό προκαλείται εν μέρη από την ταχύτητα με την οποία τα γεγονότα διαδέχονται το ένα το άλλο αλλά ακόμη περισσότερο από το γεγονός ότι η ανάπτυξη επικεντρώνεται μόνο στο δεύτερο θέμα. Έτσι δημιουργείται η αίσθηση ότι το πρώτο θέμα αποτελεί την επιστροφή του ροντό όταν φτάνει η επανέκθεση. Εξαιτίας του ζωηρού ύφους του μέρους προκαλείται μια συναισθηματική ανισορροπία με το andante. Παρόλη τη γοητεία που διαθέτει το αργό και λαμπερό αυτό finale και παρόλα τα εκλεπτυσμένα και χαρακτηριστικά αποσπάσματα που διαθέτει το πρώτο μέρος, το έργο δεν διαθέτει συναισθηματική συνέπεια σε αντίθεση με το πρώτο πιάνο κοντσέρτο του Tchaikovsky<sup>36</sup>.

Τέλος, υπάρχει μια αξιοπρόσεκτη σύνδεση μεταξύ της coda του έργου αυτού με την coda του πρώτου πιάνο κοντσέρτου του συνθέτη.

## **Πιάνο κοντσέρτο Op. 75 σε Μι ύφεση μείζονα**

### **Ιστορικά στοιχεία για το έργο**

Το κοντσέρτο αυτό ξεκίνησε αρχικά ως μια συμφωνία σε Μι ύφεση μείζονα. Ο συνθέτης σύντομα εγκατέλειψε αυτή τη συμφωνία, αλλά το 1893, ξεκίνησε ξανά να την επεξεργάζεται αλλά αυτή τη φορά ως πιάνο κοντσέρτο. Τελικά κράτησε μόνο το πρώτο μέρος το οποίο και ολοκλήρωσε ως κομμάτι για πιάνο και ορχήστρα. Δημοσιεύθηκε το 1894, μετά δηλαδή το θάνατο του συνθέτη ως μια μονομερής σύνθεση με την ονομασία Allegro Brillante. Αυτή ήταν και η τελευταία ολοκληρωμένη σύνθεση του Tchaikovsky. Η πρώτη έκδοση του έργου έγινε το 1894 και η παρτιτούρα αυτή χρησιμοποιήθηκε για τη μελέτη και την ανάλυση του συγκεκριμένου έργου<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> J. Warrack, «Tchaikovsky Ballet Music», BBC Music Guides, London, 1979, σελ. 43-46

<sup>37</sup> P. Tchaikovsky, «Concerto No. 3 pour Piano avec accompagnement d'Orchestre», P. Jurgenson, Moscow, 1894 reprinted by D. Rahter Hamburg

Παρόλες τις προθέσεις του συνθέτη πολλοί αναρωτιούνται τι μορφή θα είχε το κοντσέρτο αν ο Tchaikovsky συνέχιζε να δουλεύει πάνω στα υπόλοιπα δύο μέρη που είχαν αρχίσει να γράφονται σε Μι ύφεση μείζονα. Τα δύο αυτά προσχέδια των δύο μερών του έργου είχαν βρεθεί όπως τα είχε αφήσει ο Tchaikovsky και αργότερα ενορχηστρώθηκαν από έναν πρώην μαθητή και φίλο-συνθέτη που ονομαζόταν Sergei Taneyev. Η σύνθεση αυτή για πιάνο και ορχήστρα πήρε τον τίτλο: «Andante and Finale».

Οι περισσότεροι πιανίστες που ερμηνεύουν το τρίτο κοντσέρτο παίζουν συνήθως το μονομερές πρωταρχικό έργο του Tchaikovsky op. 75<sup>38</sup>. Παρόλα αυτά υπάρχουν και ορισμένες εκτελέσεις του έργου που συνδυάζονται και παίζονται μαζί με τα μέρη Andante και Finale, σχηματίζοντας ένα τριμερές έργο, που πολλές φορές αναγράφεται ως «Πιάνο κοντσέρτο του Tchaikovsky No. 3 σε Μι ύφεση μείζονα, Op. 75/79».

## **Ενορχήστρωση**

Το κομμάτι αυτό είναι γραμμένο για σόλο πιάνο, πίκολο, 2 φλάουτα, 2 όμποε, 2 κλαρινέτα, 2 φαγκότα, 4 κόρνα, 2 τρομπέτες, 3 τρομπόνια, τούμπα, τύμπανα και έγχορδα.

## **Ανάλυση και σχολιασμός έργου**

Στο μονομερές αυτό έργο Allegro brillante παρουσιάζονται τρία μουσικά θέματα, όπως συνέβαινε και στα εναρκτήρια μέρη των δύο προηγούμενων κοντσέρτων του Tchaikovsky. Το πρώτο θέμα είναι ζωηρό, το δεύτερο πιο λυρικό και το τρίτο θυμίζει γρήγορο παραδοσιακό χορό. Παρόλο που η ανάπτυξη του τμήματος αυτού ξεκινά με συνεργασία του πιάνου και της ορχήστρας, οι μουσικές δυνάμεις σύντομα διαχωρίζονται. Σε αρκετά περάσματα ο ρόλος του πιάνου μπορεί να φαίνεται διακοσμητικός αφού η ορχήστρα κατέχει μελωδίες που θα μπορούσαν να σταθούν μόνες τους, αλλά δεν ήταν αυτό το χαρακτηριστικό στυλ σύνθεσης για πιάνο κοντσέρτο του Tchaikovsky. Η ορχήστρα κατέχει από μόνη της ένα μεγάλο τμήμα του έργου ενώ το πιάνο ολοκληρώνει την ανάπτυξη με μια κατέντσα. Στο μεγαλύτερο μέρος της μουσικής σύνθεσης όμως

---

<sup>38</sup> P. Tchaikovsky, «The Romantic Piano Concerto~50», Perf. Stephen Hough, Minnesota Orchestra, Osmo Vänskä, Hyperion: CDA67711/2, 2010 [CD]

φαίνεται να είναι ισάξια η συνεισφορά του πιάνου και της ορχήστρας όπως συμβαίνει κ στα υπόλοιπα πιάνο κοντσέρτα του συνθέτη. Η δομή της επανέκθεσης είναι η συνηθισμένη και ακολουθείται από μια έντονη coda<sup>39</sup>.

Το μέρος του πιάνου έχει πολλές φορές αποκαλεστεί ως ο βασικός σκελετός του έργου. Παρόλο δηλαδή που είναι τεχνικά απαιτητικό μέρος έχει θεωρηθεί ότι δεν διαθέτει την χαρακτηριστική τόλμη του Tchaikovsky σε σχέση με τα άλλα δύο πιάνο κοντσέρτα του. Ο David Brown προτείνει ότι αυτή η έλλειψη τόλμης οφείλεται στο ότι το σόλο μέρος ενσωματώθηκε στο έργο χωρίς να τροποποιηθεί το μουσικό υλικό το οποίο είχε αρχικά γραφεί για μια Συμφωνία σε Μι ύφεση μείζονα<sup>40</sup>. Άλλοι υποστηρίζουν ότι η πιανιστική υφή είναι φιλική προς το πιάνο και ότι η προσαρμογή της στο σύνολο έχει αποφέρει ένα καλό αποτέλεσμα. Ισχυρίζονται ότι είναι δύσκολο να φανταστεί κανείς σε ποια σημεία το πιάνο παίζει μοτιβικό υλικό που προηγουμένως προοριζόταν για την ορχήστρα και σε ποια σημεία ο σολίστας απλά εξελίσσει και επεξεργάζεται το υλικό αυτό<sup>41</sup>.

Η κατέντσα που είναι πολύ σωστά τοποθετημένη ανάμεσα στο ορχηστρικό ριτορνέλο της ανάπτυξης και στην επανέκθεση, ήταν ένα τμήμα που συνέθεσε ο Tchaikovsky αποκλειστικά για το έργο αυτό. Ο ρόλος της είναι αντίστοιχος με εκείνων που κατείχαν οι κατέντσες στα δύο πρώτα κοντσέρτα του συνθέτη. Συμβάλλει στην επεξεργασία του μοτιβικού υλικού της έκθεσης εστιάζοντας στο δεύτερο θέμα (*Παράδειγμα 16*). Η κατέντσα του τρίτου κοντσέρτου έχει αρκετές επαναλήψεις μελωδικών αλληλουχιών, αρπισμάτων και περασμάτων. Επίσης ξεπερνάει σε πιανιστική αρτιότητα και δεξιοτεχνία ακόμη και την κεντρική κατέντσα του πρώτου πιάνο κοντσέρτου αναδεικνύοντας. Για παράδειγμα στο Allegro vivace, το δεύτερο θέμα εμπλουτίζεται σε ένα πέρασμα τονίζοντας τις δυνατότητες του πληκτροφόρου οργάνου (*Παράδειγμα 17*, μ.250-253).

---

<sup>39</sup> D. Brown, «Tchaikovsky: The Man and His Music», New York: Pegasus Books, 2007, σελ. 414-415

<sup>40</sup> D. Brown, «Tchaikovsky: The Final Years», New York: Pegasus Books, 2007, σελ. 389

<sup>41</sup> E. Blom, ed. G. Abraham, «Works for Solo Instrument and Orchestra» Music of Tchaikovsky, New York: W.W. Norton & Company, 1946, σελ. 64-65



Παράδειγμα 16



Παράδειγμα 17

## Franz Liszt (1811-1886)

### Πιάνο Κοντσέρτο Νο. 1 σε Μι ύφεση μείζονα

#### Ιστορικά στοιχεία για το έργο

Ο Liszt επεξεργαζόταν το έργο αυτό για 26 χρόνια. Το κύριο θέμα είχε συντεθεί το 1830 ενώ η τελική έκδοση του έργου εκδόθηκε το 1849. Το κοντσέρτο αποτελείται από τέσσερα μέρη και διαρκεί περίπου 20 λεπτά<sup>42</sup>. Η πρεμιέρα πραγματοποιήθηκε στη Βαϊμάρη στις 17 Φεβρουαρίου του 1855, με τον Liszt ως σολίστα στο πιάνο και διευθυντή της ορχήστρας τον Hector Berlioz. Αξίζει να αναφερθεί ότι ο Bella Bartok το περιέγραψε ως εξής: « η πρώτη τέλεια

<sup>42</sup> Ένα τυπικό παράδειγμα εκτέλεσης του έργου αποτελεί η παρακάτω ηχογράφιση: F. Liszt, «Liszt Piano Concerto No 1», Naxos Recordings, 8.550.292, 1988 [CD]



απόδοση μιας κυκλικής φόρμας σονάτας με τα θέματα να επεξεργάζονται με την τεχνική της παραλλαγής».

## **Ενορχήστρωση**

Το κομμάτι αυτό είναι γραμμένο για μια σχετικά μικρή ορχήστρα της Ρομαντικής περιόδου και συγκροτείται από τα εξής όργανα όπως αναγράφονται και στην πρώτη σελίδα της παρτιτούρας που μελετήθηκε και η οποία εκδόθηκε το 1857<sup>43</sup>: σόλο πιάνο, πίκολο, 2 φλάουτα, 2 όμποε, 2 κλαρινέτα σε Σι ύφεση, 2 φαγκότα, 2 κόρνα σε Φα, 2 τρομπέτες σε Σι ύφεση, 3 τρομπόνια (2 τενόρο και 1 μπάσο), τύμπανα, κύμβαλα, τρίγωνο και έγχορδα.

## **Ανάλυση και σχολιασμός έργου**

Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, το κοντσέρτο αποτελείται από τέσσερα σύντομα μέρη:

### **Α΄ μέρος: Allegro maestoso**

Το κοντσέρτο ξεκινάει με το πρώτο θέμα να παρουσιάζεται από τα έγχορδα και να εμπλουτίζεται με διακριτικούς ήχους στα ξύλινα και στα χάλκινα πνευστά. Στην πρώτη είσοδο του πρώτου μέρους παρουσιάζεται ένα μοτίβο το οποίο επιστρέφει αρκετές φορές<sup>44</sup>. Υπάρχει η φήμη ότι το κύριο θέμα είχε δημιουργηθεί για να ταιριάζει στα λόγια: «Κανένας από εσάς δεν το καταλαβαίνει αυτό, χαχα» (Γερμανικά: “Das versteht ihr alle nicht, haha!”). Μετά από επανάληψη λοιπόν του θέματος η ορχήστρα συμπράττει με το πιάνο και ξεσπών με μια δυναμική συγχορδία και έπειτα το πιάνο συνεχίζει με ένα συνοθύλευμα από νότες. Μια ακόμη ξαφνική συγχορδία από πλήρη ορχήστρα συνοδεύεται ξανά από πιανιστικό οίστρο. Δύο μεγαλειώδεις συγχορδίες οδηγούν σε μια κατέντσα που παρουσιάζει ιδέες του πρώτου θέματος και πλούσιες αρμονίες. Ένα γρήγορο

---

<sup>43</sup> F. Liszt, «Erstes Konzert für Pianoforte und Orchester», Charles Haslinger, Vienna, 1857

<sup>44</sup> K. Hamilton, «The Cambridge Companion to Liszt», Cambridge Companions to Music. Cambridge University Press, 2005, σελ. 162.

πέραςμα στο πιάνο ωθεί τα έγχορδα να παρουσιάσουν ξανά το πρώτο θέμα με τη συνοδεία ξύλινων πνευστών.

Αργότερα παρουσιάζεται το δεύτερο θέμα, που είναι πιο μελωδικό, από σόλο πιάνο. Το θέμα αυτό ολοκληρώνεται με ένα καθοδικό τονικό πέραςμα που οδηγεί ξανά στο πρώτο θέμα το οποίο επιστρέφει μέσω των εγχόρδων με παράλληλη συνοδεία από ξύλινα πνευστά. Στη συνέχεια μέσω ενός περάσματος από το σόλο πιάνο προκαλείται μετατροπία με χρήση έντονων και τονισμένων συγχορδιών, η οποία οδηγεί στην είσοδο του τρίτου θέματος. Η σκεπτικιστική αυτή μελωδία εισάγεται από το κλαρινέτο και διανθίζεται από το πιάνο. Στο σημείο αυτό υπάρχει ένας διάλογος ο οποίος βασίζεται στην παρουσίαση αυτού του θέματος αρχικά από το κλαρινέτο και το πιάνο και στη συνέχεια από τα βιολιά και τα βιολοντσέλα.

Κατόπιν ακούγεται ένα μεταβατικό πέραςμα από το πιάνο σε οκτάβες, τα έγχορδα και τα ξύλινα πνευστά και στη συνέχεια ακούγεται ξανά το πρώτο θέμα από σύσσωμη την ορχήστρα. Χαρακτηριστικό αυτού του μέρους είναι η δημιουργία ενός ντουέτου μεταξύ πιάνου και κλαρινέτου σε ένα ήρεμο και γαλήνιο πέραςμα, παρόλο που επέρχεται επιστροφή στο κύριο θέμα λίγο αργότερα. Ακολουθεί μια παραλλαγή του πρώτου θέματος από το πιάνο με συνοδεία πάντα εγχόρδων και ξύλινων πνευστών και κατόπιν παρουσίαση του αυθεντικού πρώτου θέματος από τα φαγκότα με συνοδεία των υπόλοιπων ξύλινων πνευστών. Το αργό δεύτερο θέμα επιστρέφει με σόλο πιάνο όμως διακόπτεται από το πρώτο θέμα το οποίο παίζεται διακριτικά από τα βιολιά και τα βιολοντσέλα σε συνδιαλλαγή με τα ξύλινα πνευστά. Στο τέλος αυτής της «διαμάχης» επικρατεί το πιάνο, το οποίο επαναφέρει το πρώτο θέμα δυνατά και με έντονη συναισθηματική διάθεση. Το μέρος αυτό ολοκληρώνεται με την παρουσίαση του κύριου θέματος από τα έγχορδα, ενώ το πιάνο μιμείται μια άρπα με γρήγορα και ήρεμα που έρχεται σε κορύφωση με χρήση αρπές χρωματικών κλιμάκων σε διάστημα έκτης και έπειτα σβήνει σταδιακά τελειώνοντας σε ένταση ppp.

### **Β' μέρος: Quasi adagio**

Τα βιολοντσέλο και τα κόντραμπάσο εισάγουν το μέρος αυτό με ένα γαλήνιο και μονοφωνικό τραγούδι, πριν να αρχίσουν να συμμετέχουν και τα υπόλοιπα έγχορδα. Τα βιολοντσέλο και τα κόντραμπάσο χαμηλώνουν σε ένταση πριν την είσοδο του πιάνου σε una corda. Το πιάνο κάνει χρήση του θέματος των εγχόρδων και το εξελίσσει περαιτέρω, παίζοντας

σε στυλ νυχτερινού με απαλά και ρευστά αρπές στο αριστερό χέρι και με μια τραγουδιστή μελωδία στο δεξί χέρι. Το πρώτο θέμα θα επανεμφανιστεί στα φαγκότα τα οποία θα συνοδεύονται από το πιάνο. Τμήματα του πρώτου θέματος θα συνεχίσουν να εμφανίζονται στη γραμμή των ξύλινων πνευστών ενώ το πιάνο με ανοδικές μελωδίες θα οδηγήσει σε ένα νέο ρυθμό Quasi Adagio και θα προτοιμάσει ένα τέταρτο θέμα. Το θέμα αυτό παίζεται αργά και μελωδικά από τα βιολοντσέλα και τα κοντραμπάσα, ενώ θα ακολουθήσει μια δεύτερη παρουσίαση του θέματος από τα βιολιά. Στο σημείο αυτό το πιάνο έρχεται στο προσκήνιο με ένα εκτενές σόλο, το οποίο αποτελεί ουσιαστικά μια λυρική διάνθιση του τέταρτου θέματος. Η κορύφωση του τμήματος αυτού έρχεται με ένα ισχυρό fortissimo το οποίο ακολουθείται από μια κατιούσα σκάλα που χαμηλώνει σταδιακά σε ένταση.

Μετά από μια μικρή γενικευμένη παύση, σύσσωμη η ορχήστρα συμμετέχει ξανά παίζοντας το ίδιο θέμα. Κατόπιν, ένα βιολοντσέλο παίζει το θέμα ενώ το πιάνο απαντά γρήγορα και βιαστικά με ένα τμήμα αναπτυξιακού ρετσιτατίβο. Ακολουθεί ένα πέρασμα το οποίο αποτελείται από εναλλασσόμενα σολιστικά μέρη στα ξύλινα πνευστά αρχικά στα φλάουτα, έπειτα στα κλαρινέτα και τέλος στα όμποε εισάγοντας ένα νέο θέμα, ενώ το πιάνο παίζει μακρόσυρτες τρίλιες στο δεξί χέρι και εξαπλωμένες συγχορδίες στο αριστερό. Το μέρος αυτό τελειώνει με ένα ντουέτο πιάνου και κλαρινέτων.

### **Γ' μέρος: Allegretto vivace - Allegro animato**

Το μέρος αυτό ξεκινά με το τρίγωνο που ακολουθείται από ένα κουαρτέτο εγχόρδων. Ακολούθως το πιάνο παίζει το ίδιο θέμα εξελίσσοντάς το περαιτέρω. Αυτό συμβαίνει καθ' όλη τη διάρκεια του μέρους αυτού, παρόλο που προηγούμενα θέματα από τα δυο τελευταία μέρη επανεισάγονται και συνδυάζονται μαζί ώστε να προσδώσουν στο κοντσέρτο τη μοναδική του μορφή που μοιάζει με ραψωδία. Στο μέρος αυτό, το πιάνο ακολουθεί τη γραμμή του "capriccioso scherzando", και το όλο μέρος έχει χαρακτήρα παιχνιδιάρικο περιλαμβάνοντας εκλεπτυσμένα και ζωηρά ντουέτα μεταξύ ξύλινων πνευστών και πιάνου. Το δεύτερο μισό του θέματος όμως έχει πιο σκοτεινό χαρακτήρα, όταν μετά από ένα τμήμα σκέρτσο, το πιάνο παίζει ένα πέρασμα με τρέμολο σε χαμηλό τονικό ύψος. Ακολουθεί η ανάπτυξη του πρώτου θέματος που ακούγεται νωρίτερα σε δυναμική pp. Μετά από αυτό, οι καθοδικές χρωματικές οκτάβες επανεμφανίζονται αλλά αυτή τη φορά σε επίπεδα p, πριν να μπει η ορχήστρα με ανοδικό χρωματικό απόσπασμα οδηγώντας σε μια

τονική επανέκθεση του πρώτου θέματος. Το μέρος αυτό ολοκληρώνεται με μουσική παρόμοια με εκείνη που ξεκινά το πρώτο μέρος και με ένα απαιτητικό πέρασμα στο πιάνο που καταλήγει σε μια ελαττωμένη συγχορδία σε Φα μείζονα.

### **Δ' μέρος: Allegro marziale animato**

Το τέταρτο και τελευταίο μέρος της ορχήστρας ξεκινάει με μια κατιούσα σκάλα σε Μι ύφεση μείζονα πριν την εισαγωγή του νέου θέματος από την ορχήστρα. Το πιάνο ακολουθεί απαιτητικό σολιστικό πέρασμα σε οκτάβες πριν την συμμετοχή του σε ντουέτο με διάφορα σόλο όργανα από την κατηγορία των ξύλινων πνευστών σε ένα εξαιρετικό και ζωηρό τμήμα, οδηγώντας στο υπόλοιπο του τμήματος, το οποίο θεωρείται ένα από τα πιο δύσκολα μουσικά αποσπάσματα που έχουν γραφτεί για πιάνο. Το μέρος αυτό συνεχίζει να επαναφέρει όλα τα θέματα που έχουν ακουστεί σε όλα τα προηγούμενα μέρη του κοντσέρτου σε διαφορετικό χρόνο συνδυάζοντάς τα διαδοχικά.

Στα τελευταία περάσματα, παρουσιάζονται νέα χρωματικά θέματα στα οποία το πιάνο παίζει δέκατα-έκτα και τρίηχα τετάρτων την ίδια στιγμή. Αυτό αποτελεί μια άσκηση πολυρυθμίας την ίδια στιγμή που υπάρχει μονοφωνία στα έγχορδα. Το κομμάτι τελειώνει σε στυλ *bravura* για το οποίο ο Liszt είναι διάσημος, με τα γνωστά πλέον θέματα που απαρτίζονται από καθοδικές χρωματικές οκτάβες, και τα οποία παίζονται σε αυτή την επανέκθεση σε υπερβολικά γρήγορη ταχύτητα (*presto*), πριν να αλλάξουν σε αντίθετες χρωματικές οκτάβες, φτάνοντας στην τονικότητα της Μι ύφεση μείζονας σε δυναμική *fff*. Η ορχήστρα ολοκληρώνει μόνη της τις δύο τελευταίες νότες του έργου. Με τον τρόπο αυτό ο Liszt ήθελε να τονίσει τον σημαντικό ρόλο της ορχήστρας στο έργο αυτό. Με άλλα λόγια ο Liszt ήθελε να κάνει ξεκάθαρο ότι η ορχήστρα ήταν ένα θεμελιώδες μέρος του έργου και ότι δεν αποτελούσε απλά ένα συνοδευτικό μέσο για το πιάνο.

## **Πιάνο κοντσέρτο Νο. 2 σε Λα μείζονα**

### **Ιστορικά στοιχεία για το έργο**

Ο Liszt συνέθεσε το έργο αυτό κατά την δεξιοτεχνική του περίοδο μεταξύ 1839 και 1840. Έπειτα άφησε το χειρόγραφο στην άκρη για μια δεκαετία. Κάποια στιγμή διόρθωσε και ξαναέγραψε το κοντσέρτο. Η τέταρτη και τελευταία φορά που διορθώθηκε το έργο ήταν το 1861. Ο Liszt αφιέρωσε το έργο στον μαθητή του Hans von Bronsart, ο οποίος έπαιξε στην πρώτη παράσταση ενώ ο Liszt διηύθυνε την ορχήστρα στη Βαϊμάρη στις 7 Ιανουαρίου του 1857<sup>45</sup>. Μια συνηθισμένη εκτέλεση του συγκεκριμένου πιάνο κοντσέρτο διαρκεί περίπου 25 λεπτά<sup>46</sup>.

### **Ενορχήστρωση**

Το κομμάτι αυτό είναι γραμμένο για σόλο πιάνο, 1 πίκολο, 2 φλάουτα, 2 όμποε, 2 κλαρινέτα σε Λα, 2 φαγκότα, 2 κόρνα σε Μι, 2 τρομπέτες σε Μι, 3 τρομπόνια (δύο τενόρο και ένα μπάσο), τούμπα, τύμπανα σε Ρε και Λα, κύμβαλα και έγχορδα.

### **Ανάλυση και σχολιασμός έργου**

Το κοντσέρτο είναι ένα μονομερές και μεγάλο έργο, το οποίο διαιρείται σε έξι τμήματα που συνδέονται μέσω μετασηματισμών πολλών θεμάτων: *Adagio sostenuto assai*, *Allegro agitato assai*, *Allegro moderato*, *Allegro deciso*, *Marziale un poco meno allegro* και *Allegro animato*.

Η βασική μουσική ιδέα του κοντσέρτο ακούγεται από τα πρώτα κλαρινέτα στο τμήμα *Adagio sostenuto assai*, και συνοδεύεται από τέσσερα μόνο ξύλινα πνευστά: μια αλληλουχία από

---

<sup>45</sup> K. Hamilton, «The Cambridge Companion to Liszt» Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2005, σελ. 163

<sup>46</sup> F. Liszt, «Piano concerto No 2», Gagnaux Collection, Perf. Claudio Arrau, Orchester des Reichssenders Berlin Reichssender Berlin / Deutschlandradio Kultur, 1935 [CD]

δύο συγχορδίες, μία σε Λα μείζονα συγχορδία, με Ντο δίεση στην κορυφή, και στη συνέχεια μια δεσπόζουσα εβδόμη σε Φα φυσική κλίμακα. Μια νότα, η Λα συνδέει τις δύο συγχορδίες.

Το τμήμα *Allegro agitato assai* είναι ουσιαστικά το σκέρτσο του έργου. Ξεκινά με Σι ύφεση ελάσσονα και τελειώνει σε Ντο δίεση ελάσσονα.

Στο τμήμα *Allegro moderato* του έργου, το εναρκτήριο θέμα παίζεται από ένα σόλο βιολοντσέλο με παράλληλη συνοδεία πιάνου, αποκαλύπτοντας μια επιρροή του Liszt από το Ιταλικό *bel canto*.

Το μέρος που παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον είναι το *Marziale un poco meno allegro*, το οποίο αποτελεί μια παραλλαγή του ευγενικού εναρκτήριου θέματος, το οποίο όμως έχει κατηγορηθεί ως χυδαίο και ότι προδίδει τόσο τον αρχικό χαρακτήρα του θέματος όσο και το έργο σαν ολότητα. Ο Αμερικανός μουσικολόγος Robert Winter διαφωνούσε. Αποκάλεσε το εμβατήριο «ένα αριστούργημα που δείχνει το πλήρες συναισθηματικό εύρος του θεματικού μετασχηματισμού<sup>47</sup>». Το εμβατήριο περιλαμβάνει την δύναμη και το βάρος που χρειάζεται ώστε να καθιερωθεί ξανά η βασική τονικότητα της Λα μείζονας, από την οποία η μουσική είχε απομακρυνθεί πάρα πολύ από την έναρξη του έργου.

Το δεύτερο κοντσέρτο είναι λιγότερο δεξιοτεχνικό από το πρώτο, παρουσιάζει όμως μεγαλύτερη αυθεντικότητα στη φόρμα. Μοιάζει περισσότερο στο στυλ και στη φόρμα με τα συμφωνικά ποιήματα του Liszt. Ενώ το πρώτο κοντσέρτο μπορεί να θεωρηθεί ως ένα δεξιοτεχνικό αριστούργημα που αναδεικνύει τις ικανότητες του σολίστα, το δεύτερο κοντσέρτο έχει ως στόχο να αναδείξει την συνθετική δεινότητα του Liszt. Στο δεύτερο αυτό κοντσέρτο ο Liszt είναι λιγότερο γεναιόδωρος με τις μουσικές τεχνικές για τον σολίστα όπως για παράδειγμα οι σκάλες σε οκτάβες και σε αντίθετη κίνηση. Πολλές φορές ο πιανίστας καταλήγει να συνοδεύει απλά τα ξύλινα πνευστά και τα έγχορδα. Ο σολίστας δεν φέρει συνήθως το κύριο θεματικό υλικό. Στην πραγματικότητα, μετά την εισαγωγή του έργου ο πιανίστας δεν παρουσιάζει ξανά το κύριο θέμα στην αρχική του μορφή. Αντίθετα, ο ρόλος του είναι να δημιουργεί ευρηματικές παραλλαγές που να καθοδηγούν τον ακροατή μέσα από μια σειρά θεματικών μετασχηματισμών. Οι διάφορες παύσεις και σταματήματα λειτουργούν ως μεταβάσεις στον μουσικό διάλογο και όχι ως

---

<sup>47</sup> R. Collet, ed. Alan Walker, «Franz Liszt: The Man and His Music», London: Barrie & Jenkins, 1976

διαλείμματα στην μουσική ροή. Ο όρος «οργανική ενότητα» θα μπορούσε να χαρακτηρίσει τη δομή ολόκληρου του έργου<sup>48</sup>.

### **Πιάνο κοντσέρτο Νο. 3 σε Μι ύφεση μείζονα**

#### **Ιστορικά στοιχεία για το έργο**

Η σύνθεση του έργου αυτού πιθανώς να έγινε το 1839. Πολλοί θεωρούν ότι το έργο αυτό γράφτηκε πριν από τα δύο πρώτα κοντσέρτα του συνθέτη, αλλά η χρονολόγηση του έργου δεν είναι σαφής διότι υπάρχουν ισχυρισμοί ότι το έργο αυτό δεν ολοκληρώθηκε πριν από το 1847. Όπως και το δεύτερο πιάνο κοντσέρτο του συνθέτη, έτσι και αυτό αποτελεί ένα μονομερές έργο.

Η ύπαρξη του έργου ήταν άγνωστη έως το 1989. Ταυτοποιήθηκε και «συναρμολογήθηκε» από πολλές διαφορετικές πηγές από έναν υποψήφιο διδάκτορα του πανεπιστημίου του Σικάγο, εν ονόματι Jay Rosenblatt. Τμήματα της παρτιτούρας εντοπίστηκαν στην Βαϊμάρη, στην Νυρεμβέργη και στο Λένινγκραντ, και μέχρι τότε όλοι θεωρούσαν ότι αποτελούσαν πρώιμα προσχέδια για το πιάνο κοντσέρτο Νο. 1 του Liszt που ήταν επίσης γραμμένο σε Μι ύφεση μείζονα. Η ύπαρξη του έργου αυτού ήταν άγνωστη στους ερευνητές διότι ο Liszt δεν είχε κάνει καμιά νύξη στα γραπτά του κείμενα για το τρίτο αυτό κοντσέρτο<sup>49</sup>. Για το λόγο αυτό δεν θα γίνει ανάλυση του έργου αυτού στην παρούσα εργασία.

Το έργο αυτό ακούστηκε για πρώτη φορά τον Μάιο του 1990 με σολίστ την Janina Fialkowska με τη Συμφωνική ορχήστρα του Σικάγο και διευθυντή ορχήστρας τον Kenneth Jean<sup>50</sup>.

---

<sup>48</sup>K. Hamilton, «The Cambridge Companion to Liszt», Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2005

<sup>49</sup>W. Crutchfield. «New Liszt Concerto Discovered», New York Times, 1989

<sup>50</sup>A. Koznin, «Review/Music; Rediscovered Liszt Work in Premiere» New York Times, 1990

## Frédéric Chopin (1810-1849)

### Έργο

Το έργο του Chopin προορίζεται αποκλειστικά για πιάνο, με εξαίρεση μερικά έργα μουσικής κοντσερτάντε για πιάνο και ορχήστρα, ένα τρίο για πιάνο, βιολί και βιολοντσέλο, μερικά έργα για πιάνο και βιολοντσέλο και ορισμένα τραγούδια για φωνή και πιάνο. Αρκετά από τα έργα του είναι πολύ απαιτητικά δεξιολογικά, όπως οι Μπαλάντες και τα Σκέρτσια, αλλά αυτό που προέχει δεν είναι η δεξιολογία αλλά ο μελωδικός χαρακτήρας. Μάλιστα έχει επισημανθεί ότι η δομή των μουσικών φράσεων είναι τέτοια, σαν να επρόκειτο να ερμηνευθούν από τραγουδιστή.

Οι Σονάτες του Chopin δεν ακολουθούν την παράδοση του βιεννέζικου Κλασικισμού. Οι κριτικοί της εποχής μάλιστα παρατηρούσαν ότι μάλλον δεν γνώριζε καλά τη φόρμα του είδους, η αλήθεια όμως είναι ότι πιθανότατα δεν θα ήθελε ο ίδιος να τηρήσει την αυστηρή φόρμα. Εξ άλλου προτιμούσε κομμάτια σε ελεύθερες φόρμες όπως οι Μπαλάντες και τα Σκέρτσια. Ήταν μάλιστα ο πρώτος που παρουσίασε Σκέρτσο ως αυτόνομο κομμάτι.

Τα κοντσέρτα του για πιάνο και ορχήστρα είναι έργα στα οποία κυριαρχεί το πιάνο και η ορχήστρα έχει δευτερεύοντα ρόλο (παρουσιάζει την εισαγωγή, τα συνδετικά μέρη και το κλείσιμο). Στα σημεία που εμφανίζεται το πιάνο ο ρόλος της ορχήστρας είναι καθαρά συνοδευτικός.

### Πιάνο κοντσέρτο Νο. 1, Op. 11 σε Μι ελάσσονα

#### Ιστορικά στοιχεία για το έργο

Το έργο αυτό γράφτηκε από τον Frédéric Chopin το 1830, σε ηλικία μόλις δώδεκα ετών. Η πρώτη εκτέλεση του έργου πραγματοποιήθηκε στις 11 Οκτώβρη του ίδιου χρόνου, στη Βαρσοβία, με τον συνθέτη ως σολίστα.

Αυτό ήταν το πρώτο από τα πιάνο κοντσέρτα του Chopin που εκδόθηκε και για το λόγο αυτό κατοχυρώθηκε ως πιάνο κοντσέρτο «Νο. 1» παρόλο που γράφτηκε αμέσως μετά την πρώτη



εκτέλεση του έργου που αργότερα θα ονομαζόταν πιάνο κοντσέρτο Νο. 2. Το έργο αυτό είναι αφιερωμένο στον Friedrich Kalkbrenner. Μια τυπική εκτέλεση του έργου διαρκεί περίπου 40 λεπτά<sup>51</sup>.

## **Ενορχήστρωση**

Το κομμάτι αυτό είναι γραμμένο για σόλο πιάνο, 2 φλάουτα, 2 όμποε, 2 κλαρινέτα σε Ντο, 2 φαγκότα, 4 κόρνα (2 σε Μι και 2 σε Ντο), 2 τρομπέτες σε Ντο, 2 τρομπόνια, τύμπανα σε Ντο και Μι και έγχορδα.

## **Ανάλυση και σχολιασμός έργου**

Το κομμάτι αποτελείται από τρία μέρη όπως και συνηθίζεται για τα τυπικά ορχηστρικά έργα της εποχής: *Allegro maestoso*, *Romanze (Larghetto σε Μι μείζονα)*, *Rondo (Vivace σε Μι μείζονα)*. Για την ανάλυση του έργου αυτού χρησιμοποιήθηκε η παρτιτούρα του έργου που εκδόθηκε το 1888 από τις εκδόσεις Breitkopf und Härtel.<sup>52</sup>

## **Α΄ μέρος: *Allegro maestoso***

Το πρώτο μέρος περιλαμβάνει τρία θέματα, τα οποία εισάγονται από την ορχήστρα. Το πιάνο παίζει στη συνέχεια το πρώτο θέμα μ. 139, το οποίο ακολουθείται από ένα λυρικό δεύτερο θέμα μ. 155 συνοδευόμενο από το κύριο μοτίβο του πρώτου θέματος που αποδίδεται από τα κόντρα-μπάσα. Το τρίτο θέμα είναι σε Μι μείζονα και παρουσιάζεται στην έκθεση αρχικά από την ορχήστρα και συνεχίζεται από το πιάνο μ. 222. Η ανάπτυξη ξεκινά στο μ. 385 με το πιάνο να εισάγει το δεύτερο θέμα ενώ στη συνέχεια η ορχήστρα αναπτύσσει το πρώτο θέμα. Η επανέκθεση ξεκινά στο μ. 486 με την ορχήστρα να παίζει ξανά το εναρκτήριο θέμα.

---

<sup>51</sup> Παράδειγμα εκτέλεσης του κοντσέρτου με τον Maurizio Pollini στο πιάνο: F. Chopin, «Piano Concerto No 1 op. 11» Maurizio Pollini, Orchestre National de la Radiodiffusion-Télévision Française, Gagnaux Collection, 1960

<sup>52</sup> Chopin F., «Erstes grosses Konzert für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters», Friedrich Chopin's Werke. Band XII, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1880, σελ. 39-130.

Πιο αναλυτικά, το πρώτο μέρος ξεκινά με το πρώτο θέμα να αναγγέλεται μεγαλειωδώς από σύσσωμη την ορχήστρα και να επαναλαμβάνεται ακόμη πιο δυνατά από ολόκληρο το ορχηστρικό σύνολο. Τα φλάουτα εισάγουν μια μελωδική φράση η οποία απαντάται από τα φαγκότα δημιουργώντας την εντύπωση απόηχου και κατόπιν στις φράσεις αυτές επιστρέφει ολόκληρη η ορχήστρα. Μετά από μια δειρά δυνατών συγχορδιών από την ορχήστρα, τα έγχορδα εισάγουν μια απαλή μελωδία την οποία κατόπιν συνοδεύουν τα ξύλινα πνευστά. Στη συνέχεια απαλοί ήχοι από τα έγχορδα οδηγούν στην έκθεση του πρώτου θέματος από το σόλο όργανο. Το πιάνο εισάγει δραματικά και με δυνατές συγχορδίες το πρώτο θέμα και λίγο αργότερα παρουσιάζει το δεύτερο θέμα με τη διακριτική συνοδεία περασμάτων στα έγχορδα και στα ξύλινα πνευστά. Μετά την επανάληψη του δεύτερου θέματος με συνοδεία ορχήστρας και έπειτα από έναν απαλό κρατημένο τόνο εισάγεται το τρίτο θέμα. Το θέμα αυτό αποτελεί μια λυρική μελωδία, η οποία παρουσιάζεται από σόλο πιάνο. Μια πιο διανθισμένη έκδοση του τρίτου θέματος παρουσιάζεται από το πιάνο και συνοδεύεται από γαλλικό κόρνο και έγχορδα. Η έκθεση ολοκληρώνεται με εντυπωσιακά πιανιστικά εφφέ τα οποία εναλλάσσονται με γρήγορη ταχύτητα και με δυνατές και μεγάλες συγχορδίες που προσδίδουν ηχητικό πλούτο. Είναι σημαντικό να τονιστεί ότι σε αυτό το σημείο τα γαλλικά κόρνα, τα έγχορδα και τα ξύλινα πνευστά εμπλουτίζουν το ηχόχρωμα της οργανικής συνοδείας.

Η ανάπτυξη ξεκινά με την παρουσίαση διαφόρων απαλών αποσπασματικών μελωδιών των θεμάτων από διάφορα όργανα της ορχήστρας με τη συνοδεία του πιάνου αυτή τη φορά. Έπειτα, το πιάνο με χρωματικό πλούτο και γρήγορες κατιούσες κινήσεις οδηγεί στην επανέκθεση η οποία παίζεται δυνατά από ολόκληρη την ορχήστρα. Το δεύτερο και το τρίτο θέμα όμως εισάγεται από το πιάνο με την απαλή συνοδεία της ορχήστρας. Τέλος, η coda αποτελούμενη από διάφορα αποσπάσματα των θεμάτων, παίζεται από την πλήρη ορχήστρα και ολοκληρώνεται με τρεις δυνατές και απότομες συγχορδίες.

### **Β΄ μέρος (Romanze – Larghetto)**

Το μέρος αυτό ξεκινά με μια κρατημένη συγχορδία στα έγχορδα και στη συνέχεια από μία ακόμη συγχορδία στα γαλλικά κόρνα. Έπειτα εισάγεται μια λυρική, σχεδόν ποιητική μελωδία από σόλο πιάνο και ακολουθεί ένα πέρασμα από τα έγχορδα. Το πιάνο διανθίζει το πρώτο θέμα με παράλληλη συνοδεία εγχόρδων. Αργότερα, μετά από ένα σύντομο συναισθηματικό πέρασμα στα

έγχορδα επιστρέφει το πρώτο θέμα που ακούγεται πάλι από το πιάνο. Στη συνέχεια, μια συγχορδία στα γαλλικά κόρνα και στα φαγκότα προαναγγέλει την είσοδο του δεύτερου θέματος. Το δεύτερο θέμα απαρτίζεται από μια μελγχολική μελωδία που εισάγεται από το πιάνο με παράλληλη συνοδεία εγχόρδων. Το πιάνο παρουσιάζει με έμφαση το δεύτερο θέμα αλλά στη συνέχεια αρχίζει να χαμηλώνει τους τόνους ώστε να γίνει ομαλά η επαναφορά του κύριου θέματος. Το μέρος αυτό ολοκληρώνεται με την σύμπραξη του πιάνου με τα έγχορδα σε ήρεμους και απαλούς τόνους.

Το μέρος αυτό παρόλο που δεν είναι γραμμένο αυστηρά σε φόρμα σονάτας, έχει το δεύτερο θέμα της έκθεσης να κάνει μετατροπία στη (I-V), και όταν επιστρέφει να κάνει μετατροπία στην τρίτη (III).

### **Γ' μέρος (Rondo – Vivace)**

Γραμμένο με πολύ αναβλητικότητα, δισταγμό, και η δυσκολία, το τρίτο μέρος διαθέτει στοιχεία από ρυθμούς της Κρακοβίας, που συνήθως έχουν ένα συνκοπτόμενο και δίσημο ρυθμό. Αποτέλεσε ένα από τα τελευταία κομμάτια του Chopin πριν από την πολιτική αναταραχή στην Πολωνία που τον εμπόδισαν από το να επιστρέψει.

Το τρίτο αυτό μέρος ξεκινά με ένα διάλογο των εγχόρδων με τα ξύλινα πνευστά σε ρόλο ερώτησης-απάντησης. Ξεκινούν με τρεις δυνατούς ήχους τα έγχορδα και απαντούν με ήρεμο τρόπο τα ξύλινα πνευστά (*Παράδειγμα 18*). Αυτό το παιχνίδι συνεχίζεται με δυνατούς ήχους στα έγχορδα και με άμεση απάντηση με απαλούς ήχους από τα ψηλότερα αυτή τη φορά ξύλινα πνευστά. Κατόπιν από μία ακόμη έντονη ρυθμική φράση στα έγχορδα, εισάγεται από το πιάνο το κύριο θέμα, το οποίο αποτελεί μια συγκοπτόμενη-χορευτική μελωδία με μουσικά στολίδια. Το θέμα αυτό επαναλαμβάνεται αρκετές φορές και συνοδεύεται από απαλά έγχορδα όργανα της ορχήστρας. Πριν την δεύτερη παρουσίαση του πρώτου θέματος πάλι από το πιάνο με συνοδεία εγχόρδων προηγούνται δύο απαλές συγχορδίες που αποδίδονται από τα ξύλινα πνευστά και ακολουθούνται από μια σειρά συγχορδιών στο πιάνο. Ακολουθεί μια μετατροπία που αποδίδεται από πλήρη ορχήστρα, η οποία συνοδεύεται από την παρουσίαση του πρώτου θέματος σε μανιώδη ρυθμό. Το πιάνο συμπράττει και αυτό με δυνατές συγχορδίες και με γρήγορη ακολουθία ανοδικών τόνων και τα έγχορδα του απαντάνε απαλά. Ήρεμοι ήχοι από το ξύλινα πνευστά μας οδηγούν σε μια εκτεταμένη αλληλουχία διανθήσεων στο πιάνο με παράλληλη συνοδεία εγχόρδων και ξύλινων

πνευστών. Κατά την ολοκλήρωση αυτών των περασμάτων, τόσο η ένταση όσο και ο ρυθμός μειώνεται και εισάγεται το τρίτο θέμα. Η γαλήνια αυτή μελωδία προαναγγέλλεται από ρυθμικούς ήχους των εγχόρδων και παρουσιάζεται από το πιάνο με συνοδεία εγχόρδων. Το θέμα αυτό επαναλαμβάνεται σε γρηγορότερο ρυθμό και με περισσότερα μουσικά στολίδια. Το πρώτο θέμα επιστρέφει μέσω του πιάνου αλλά σε αργότερο αυτή τη φορά ρυθμό αποδίδοντας με επιτυχία το συναίσθημα της νοσταλγίας και κλείνει το τμήμα αυτό.

(9)

**RONDO.**  
Vivace.  $\text{♩} = 104.$   
TUTTI.

The musical score is arranged in two systems. The first system includes the woodwind section (Flauti, Oboi, Clarinetti in A, Fagotti, Corni in E, Trombe in E, Trombone, Timpani in H.E.) and the Pianoforte. The second system includes the string section (Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, Basso). The score is in 2/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The woodwinds and piano play a melodic line starting with a *p* dynamic. The strings play a rhythmic accompaniment with a *senza sordino* marking and a *dim.* marking at the end of the section. The tempo is marked *Vivace* with a quarter note equal to 104 beats per minute.

Παράδειγμα 18

Ένα ρυθμικό ιντερλούδριο εισάγεται με το πιάνο να παίζει ήρεμους ανοδικούς ήχους το οποίο οδηγεί στην είσοδο του πρώτου θέματος, το οποίο παίζεται ως ρυθμική παραλλαγή από το

πιάνο και την ορχήστρα μαζί. Ακολουθεί το άκουσμα του δεύτερου θέματος το οποίο ξεκινά ως ορχηστρικό ιντερλούδιο και συνεχίζει ως μια ξεχωριστή έκδοση του δεύτερου θέματος στο πιάνο. Ένα γρήγορο ανοδικό πέρασμα οδηγεί στο τρίτο θέμα, το οποίο εισάγεται από ένα γρήγορο ρυθμικό μοτίβο στα έγχορδα και στη συνέχεια αποδίδεται με μεγαλοπρέπεια από το πιάνο με διακριτική συνοδεία εγχόρδων. Το θέμα αυτό επαναλαμβάνεται από το πιάνο ακόμη πιο διανθισμένο και σε πιο γρήγορη ταχύτητα με παράλληλη λιτή ορχηστρική συνοδεία. Το μέρος αυτό ολοκληρώνεται με ένα γρήγορο ανοδικό πέρασμα από το πιάνο και από αρκετές εμφατικές συγχορδίες που εκτελούνται από την ορχήστρα.

## Βιβλιογραφία

- Abraham G., *Grieg a symposium*, (Drummond, 1948), 26-31
- Blom E., ed. Abraham G., *Works for Solo Instrument and Orchestra Music of Tchaikovsky*, (New York: W.W. Norton & Company, 1946), 64-65
- Borg-Wheeler Ph., *Tchaikovsky: Piano Concerto No 1 & Nutcracker Suite - Pyotr Tchaikovsky (1840-1893)*, (Hyperion Records, 2016) SIGCD441 [CD]
- Brahms J., *Concert fur das Pianoforte mit der Begleitung des Orchesters, op. 15*, (Leipzig: J. Rieter-Biedermann, 1875) [Παρτιτούρα].
- Brahms J., *Concert fur das Pianoforte mit der Begleitung des Orchesters, op. 83*, (Berlin: N. Simrock, 1882) [Παρτιτούρα].
- Brahms J., *Piano Concerto No. 1*, Great performances. Perf. Glenn Gould, New York Philharmonic Orchestra. (Sony Classical, 1962) [CD].
- Brahms J., *Piano Concerto No. 2*, Gagnaux Collection. Perf. Robert Casadesus, Orchestre National de la Radiodiffusion-Télévision Française, (1956) [CD].
- Brown D., *Tchaikovsky: The Final Years*, (New York: Pegasus Books, 2007), 389
- Brown D., *Tchaikovsky: The Man and His Music*, (New York: Pegasus Books, 2007), 98, 216, 414-415
- Chissell J., *Schumann Piano Music*, (London and Tonbridge BBC Music Guides, 1972), 49-54
- Chopin F., *Erstes grosses Konzert für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters*, Friedrich Chopin's Werke. Band XII, (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1880), 39-130. [Παρτιτούρα]
- Chopin F., *Piano Concerto No 1 op. 11*, Perf. Maurizio Pollini, Orchestre National de la Radiodiffusion-Télévision Française, (Gagnaux Collection, 1960) [CD]
- Colles H.C., *Brahms*, (Bodley Head 1953), 87-94

- Collet R., ed. Alan Walker, *Franz Liszt: The Man and His Music*, (London: Barrie & Jenkins, 1976)
- Crutchfield W., *New Liszt Concerto Discovered*, (New York Times, 1989)
- Evans E., *Tchaikovsky*, Rev. ed., (Dent 1935), 14-20.
- Frivola-Walker M., *Pyotr Tchaikovsky (1840-1893): Piano Concerto No 1 in B flat minor, Op 23*, (Hyperion Records 2010), W10153. [CD]
- Grieg E., *Piano concerto op. 16*, (Leipzig: C.F. Peters, No.2485, 1910) [Παρτιτούρα]
- Grove G., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition by Stanley Sadie and John Tyrrell 2001, Vol 6, 240-257
- Hamilton K., *The Cambridge Companion to Liszt*, (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2005)
- Hamilton K., *The Cambridge Companion to Liszt»*, (Cambridge Companions to Music: Cambridge University Press, 2005), 162-163
- Horton J., *Brahms Orchestral Music*, (BBC music guides, 1968), 26-29
- Koznin A., *Review/Music; Rediscovered Liszt Work in Premiere*, (New York Times, 1990)
- Latham A., *The Oxford Companion to Music*, (Oxford University Press 2011)
- Liszt F., *Erstes Concert für Pianoforte und Orchester*, (Vienna: Charles Haslinger, 1857) [Παρτιτούρα]
- Liszt F., *Liszt Piano Concerto No 1*, (Naxos Recordings, 1988), 8.550.292 [CD]
- Liszt F., *Piano concerto No 2*, Gagnaux Collection, Perf. Claudio Arrau, Orchester des Reichssenders Berlin Reichssender Berlin, (Deutschlandradio Kultur, 1935) [CD]
- Maes Fr., *A History of Russian Music: From Kamarinskaya to Babi Yar*, Berkeley, (Los Angeles and London: University of California Press 2002), 75
- Murdoch W., *Brahms with an analytical study of the complete pianoforte works*, (Rich & Cowan 1933), 49, 60-63, 66, 282-294

- Musgrave M., ed., *The Cambridge companion to Brahms*, (1999), 156-162, 164-167
- Newmarch R., ed Evans E., *Tchaikovsky his life and works*, (Wm. Reeves, 1908), 288-304
- Tchaikovsky P., *Piano Concerto No. 1 in B flat major op. 23*, P.I. Tchaikovsky: Complete Collected Works, vol.28, (Moscow: Muzgiz, 1955) [Παρτιτούρα]
- Tchaikovsky P., *Concerto No. 3 pour Piano avec accompagnement d'Orchestre*, (Moscow: P. Jurgenson, 1894) [Παρτιτούρα]
- Tchaikovsky P., *The Romantic Piano Concerto~50*, Perf. Stephen Hough, Minnesota Orchestra, Osmo Vänskä, (Hyperion: 2010) CDA67711/2 [CD]
- Tchaikovsky P. J., *2. Konzert für Klavier und Orchester in G-dur*, (Wiesbaden: Brucknerverlag, 1949) [Παρτιτούρα]
- Schlötel B., *Grieg*, (BBC publications, 1986), 71-81
- Schumann R., *Piano concerto op. 54*, Gagnaux Collection, Perf. Lili Kraus, Vienna State Opera Orchestra, (Musical Masterpiece Society/Concert Hall, MMS-2190, (P) 1961) [CD]
- Schumann R., *Concert für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters op. 54*, Robert Schumanns Werke, Serie III: Concerte und Concertstücke für Orchester, (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1883) [Παρτιτούρα]
- Steinberg M., *The Concerto: A Listener's Guide*, (Oxford 1998), 480
- Warrack J., *Tchaikovsky Ballet Music*, (London: BBC Music Guides, 1979), 39-46