

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ

S. Rachmaninoff: *Corelli-Variations*, op. 42  
και  
M. Ponce: *Variations sur «Folia de España» et Fugue*

Μια συγκριτική μελέτη

Πτυχιακή εργασία

εκπονηθείσα στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του  
Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Επιβλέπων καθηγητής: ΜΑΡΚΟΣ ΤΣΕΤΣΟΣ  
Μέλη εξεταστικής επιτροπής: ΠΑΥΛΟΣ ΣΕΡΓΙΟΥ, ΙΑΚΩΒΟΣ ΣΤΑΪΝΧΑΟΥΕΡ

Αθήνα 2021

## Περιεχόμενα

Εισαγωγή .....	σ. 3
<b>ΠΡΩΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ</b>	
Το folia και η ιστορία του, μια σύντομη ανασκόπηση	
1.1 Τι είναι το folia;.....	σ. 6
1.2 Εποχή του μπαρόκ .....	σ. 6
1.3 Τέλη δεκάτου ογδού και δέκατος ένατος αιώνας .....	σ. 7
1.4 Εικοστός αιώνας μέχρι και σήμερα .....	σ. 8
<b>ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ</b>	
Manuel Ponce: <i>Variations sur "Folia de España" et Fugue</i>	
2.1 Εισαγωγή: η επιρροή του Segovia .....	σ. 10
2.2 Ανάλυση .....	σ. 13
2.3 Το ζήτημα της σειράς των παραλλαγών .....	σ. 26
2.4 Πίνακας .....	σ. 27
<b>ΤΡΙΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ</b>	
Sergei Rachmaninoff: <i>Corelli-Variations</i> , op. 42	
3.1 Εισαγωγή .....	σ. 31
3.2 Ανάλυση .....	σ. 33
3.3 Πίνακας .....	σ. 40
<b>ΤΕΤΑΡΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ</b>	
Τελικές παρατηρήσεις	
4.1 Σύγκριση των έργων .....	σ. 44
4.2 Σχολιασμός της υπό εξέταση βιβλιογραφίας .....	σ. 45
4.3 Επίλογος .....	σ. 46
Βιβλιογραφία .....	σ. 47

## Εισαγωγή

Στην παρούσα εργασία θα ασχοληθώ με δύο έργα στη μορφή του θέματος με παραλλαγές πάνω στο folia: τις *Variations sur «Folia de España» et Fugue* του Manuel María Ponce και τις *Corelli-Variations* opus 42 του Sergei Rachmaninoff. Η επιλογή του συγκεκριμένου θέματος ανήκει στον επιβλέποντα καθηγητή μου Μάρκο Τσέτσο, τον οποίο ευχαριστώ θερμά, διότι μου έδωσε έτσι τη δυνατότητα να μελετήσω δύο έργα διαφορετικών δημιουργών και να καταδείξω τις πολλές κοινές συνιστώσες που συναντά κανείς σε αυτά αλλά ακόμα και στις ζωές των δημιουργών τους. Τα έργα εκδόθηκαν με ελάχιστη χρονική διαφορά: το έργο του Rachmaninoff το 1931 και του Ponce το 1932 (αν και το μεγαλύτερο μέρος του είχε ολοκληρωθεί ήδη από το 1929). Επίσης, αποτελούν τις εκτενέστερες συνθέσεις, με βάση το folia, του πρώτου μισού του εικοστού αιώνα, αλλά και γενικότερα (ιδίως το έργο του Ponce). Επιπλέον, αμφότερα ανήκουν υφολογικά στον νεοκλασικισμό, ενώ σημαντικά έργα με βάση το folia που γράφτηκαν εκείνη την εποχή (πρώτο μισό του εικοστού αιώνα), όπως είναι οι *Παραλλαγές πάνω σε μία σακόν* opus 3 του Casella (1903) και το τρίτο μέρος του *Κοντσέρτου για πιάνο και έγχορδα* (1951) του Gerhard (που βέβαια δεν βρίσκεται καν στη μορφή του θέματος με παραλλαγές) χρησιμοποιούν πολύ πιο πρωτοποριακά ιδιώματα.<sup>1</sup> Τέλος, δεν θα μπορούσε να παραλειφθεί ένας βιογραφικός παραλληλισμός: και οι δύο συνθέτες προέρχονται από χώρες, Μεξικό και Ρωσία, που υπέφεραν από αιματηρές επαναστάσεις κατά τη δεύτερη δεκαετία του εικοστού αιώνα, με τους πρωτεργάτες των οποίων και οι δυο συνθέτες αντιμετώπισαν έντονες δυσκολίες εξαιτίας ιδεολογικών διαφορών. Έτσι, ο Ponce και ο Rachmaninoff συνέθεσαν αυτά τα έργα στη Γαλλία, μακριά από τις πατρίδες τους. Ο τελευταίος, μάλιστα, δεν έμελλε να επιστρέψει ποτέ στην πατρίδα του, τη Ρωσία.

Το θέμα που μελετώ στην παρούσα εργασία, την επιλογή του οποίου, όπως ήδη προανέφερα, οφείλω στον επιβλέποντα καθηγητή μου, άπτεται απόλυτα των ερμηνευτικών και ερευνητικών ενδιαφερόντων μου. Τα τρία τελευταία χρόνια ασχολούμαι εκτεταμένα με το κιθαριστικό ρεπερτόριο του εικοστού αιώνα, και μάλιστα αυτό που είναι γραμμένο σε τονικά ιδιώματα, στο οποίο υπάγεται και το έργο του Ponce, που εξετάζουμε εδώ.<sup>2</sup>

Με το τονικό ρεπερτόριο του εικοστού αιώνα για κιθάρα έχω ασχοληθεί και στο πλαίσιο των προπτυχιακών σπουδών μου. Συγκεκριμένα, έχω συντάξει μια σύντομη μελέτη πάνω στα δύο πρώτα μέρη της *Σονάτας* opus 61 του Joaquín Turina.<sup>3</sup> Επιπλέον, η μορφή των παραλλαγών κατέχει πολύ σημαντική θέση στα μουσικολογικά μου ενδιαφέροντα, διότι αφενός ρίχνει φως στην ποιητική φαντασία του εκάστοτε δημιουργού και αφετέρου έχει χρησιμοποιηθεί εκτεταμένα την περίοδο αυτή για τη σύνθεση έργων για κιθάρα από συνθέτες όπως ο Respighi, ο Tansman, ο Britten και ο Maw, με εξαιρετικά αποτελέσματα.

Εκτός από τα παραπάνω, ο Rachmaninoff αγγίζει απόλυτα τα ερευνητικά μου ενδιαφέροντα κυρίως λόγω της ιδιόμορφα δυσανάλογης αντιμετώπισης του έργου του, το οποίο, από τη μια, απέκτησε τεράστια δημοτικότητα ανάμεσα στους φιλόμους κύκλους, αλλά, από την άλλη, παραμελήθηκε αρκετά από τους μουσικολόγους (από αυτούς, κυρίως, που ασχολούνται με τη μουσική ανάλυση), οι οποίοι δείχνουν ξεκάθαρη προτίμηση σε συνθέτες άμεσα σχετιζόμενους με τη μουσική πρωτοπορία.

---

1 Μία άλλη σύνθεση που χρησιμοποιεί το folia και βρίσκεται στο νεοκλασικό ιδίωμα είναι το δεύτερο μέρος του *Concierto de Estío* (*Κοντσέρτο του Καλοκαιριού*, 1943) του Joaquín Rodrigo, αλλά όλα αυτά θα τα δούμε στο πρώτο κεφάλαιο.

2 Στις 28 Απριλίου του 2018 έδωσα ένα ρεσιτάλ αφιερωμένο σε αυτή τη μουσική στο πλαίσιο της σειράς συναυλιών «Οι νέοι για τους νέους» του Ωδείου Φίλιππος Νάκας.

3 Η εργασία αυτή γράφτηκε το χειμερινό εξάμηνο του 2018 στα πλαίσια του μαθήματος «Η κιθάρα στην Ευρώπη, στον 20ό αιώνα» του κυρίου Κολυδά.

Η δομή της εργασίας έχει ως εξής: στο πρώτο κεφάλαιο γίνεται μια σύντομη αναδρομή στην ιστορία του *folia* και αναφέρονται τα σημαντικότερα έργα που έκαναν χρήση του θέματος, από τα έργα του Lully έως εκείνα του Max Richter. Ακολουθεί λεπτομερής εξέταση των δύο έργων: πρώτα του Ponce και στη συνέχεια του Rachmaninoff, στα κεφάλαια 2 και 3, αντίστοιχα. Στα κεφάλαια αυτά, παραθέτουμε, κατ' αρχάς, τα βασικά ιστορικά στοιχεία που αφορούν στα έργα. Μάλιστα, στην περίπτωση του Ponce θα βασιστούμε, μεταξύ άλλων, στις επιστολές του Segovia προς τον Ponce, μια πολύτιμη πηγή για τη μελέτη του έργου του Ponce για κιθάρα. Στη συνέχεια, προχωράμε στις αναλύσεις των έργων. Μελετάμε κάθε παραλλαγή, προσπαθώντας να καταδείξουμε, όπου μπορούμε, κοινούς άξονες με το θέμα, αλλά και να ανιχνεύσουμε με όσο το δυνατόν περισσότερες λεπτομέρειες τη δομή και τα βασικά αρμονικά φαινόμενα που απαντούν σε καθεμιά από αυτές. Οι μέθοδοι που χρησιμοποιούμε είναι αυτές που αναπτύχθηκαν εν πολλοίς από τον Carlin και από τους απογόνους της αναλυτικής σκέψης του Schönberg. Στην περίπτωση του Ponce, αφού δείξουμε την προβληματική φύση της παρτιτούρας όπως έχει εκδοθεί, προσθέτουμε ένα υποκεφάλαιο όπου γίνεται μια προσπάθεια αποκατάστασης της σειράς των παραλλαγών. Στην περίπτωση, πάλι, του Rachmaninoff, αναφέρουμε κατά τη διάρκεια της ανάλυσης, τις απόψεις ορισμένων μελετητών σχετικά με τη μακροδομική διάρθρωση του έργου, το τρόπο δηλαδή με τον οποίο αυτοί χωρίζουν το έργο σε «μέρη», για να χρησιμοποιήσω την ορολογία του Martyn. Στο τέταρτο και τελευταίο κεφάλαιο, μαζί με τα συμπεράσματα, επιχειρείται μια συνοπτική σύγκριση των έργων που αφορά στη διάρθρωσή τους, στη συνθετική γλώσσα τους και στο αρμονικό ιδίωμα που συναντάμε σε αυτά, καθώς και στον τρόπο με τον οποίο οι συνθέτες αυτοί επεξεργάζονται και παραλλάσσουν το *folia*. Ολοκληρώνουμε την εργασία με έναν περιληπτικό σχολιασμό της υπό εξέταση βιβλιογραφίας.

## ΠΡΩΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Το folia και η ιστορία του, μια σύντομη ανασκόπηση

## 1.1 Τι είναι το folia;

Το folia είναι ένας μπαρόκ χορός. Οι ειδικοί μελετητές το χωρίζουν σε πρώιμο και ύστερο folia, με το καθένα από αυτά να αντιστοιχεί σε αδρές γραμμές στο πρώτο (1600-1675) και στο δεύτερο (1675-1750) ήμισυ των χρόνων του μπαρόκ, αντίστοιχα. Όμως θα ήταν λάθος να δούμε το ύστερο folia απλώς σαν εξέλιξη του πρώιμου. Το ύστερο folia, που θα μας απασχολήσει στην παρούσα εργασία, βρίσκεται σε ελάσσονα τονικότητα (ρε ελάσσονα επί το πλείστον), διαθέτει διμερή δομή, σε αντίθεση με τις τέσσερις φράσεις του προκατόχου του, και είναι σε τρίσημο μέτρο. Στο ύστερο folia απαντά επίσης συγκεκριμένη αρμονική διάρθρωση (πρώτο ήμισυ: i, V, i, VII, III, VII, i, V, δεύτερο ήμισυ: i, V, i, VII, III, VII, i-V, i) και προσέτι μια μελωδία εν πολλοίς κοινή σε όλα τα δείγματα, ενώ στο πρώιμο folia έχουμε ποικιλία αρμονικών σχεδιασμών και μελωδίες με μεγάλη ποικιλομορφία. Η δε χρονική αγωγή φαίνεται να είναι πιο αργή στο ύστερο folia, οδηγώντας πολλούς μελετητές να το κατατάσσουν στο είδος της σαραμπάντας. Ήδη στον 18ο αιώνα, ο Gottfried Taubert, συγγραφέας του *Rechtschaffener Tanzmeister* (Ο έντιμος χοροδιδάσκαλος), του δίνει τον χαρακτηρισμό της «berühmteste aller Sarabandenmelodien» («γνωστότερης από όλες τις μελωδίες σαραμπάντας»). Εκεί φαίνεται να κατατάσσει τον χορό και ο Mattheson στον *Vollkommene Cappelmeister* (Ο τέλειος αρχιμουσικός). Πολλοί αναφέρουν εκ παραδρομής την Πορτογαλία ως χώρα καταγωγής του ύστερου folia (ή και του folia γενικότερα, δίχως να διευκρινίζουν αν εννοούν το πρώιμο ή το ύστερο), ενώ αυτό δείχνει να προέρχεται μάλλον από τη Γαλλία και ήταν σε χρήση κυρίως στην Αγγλία και στη Γαλλία (κατά το ύστερο μπαρόκ).<sup>4</sup>

Το ύστερο folia, με τα αποκρυσταλλωμένα μελωδικά και αρμονικά χαρακτηριστικά, απέκτησε τέτοια φήμη, ώστε να γράφονται έργα με βάση αυτό (κατά παράδοση στη μορφή θέματος με παραλλαγές) έως και στις μέρες μας, αιώνες αφότου έπαψε η χρήση του ως αυλικού χορού. Σε αυτό το μέρος της εργασίας θα εξετάσουμε συνοπτικά ορισμένα από αυτά τα έργα.

## 1.2 Εποχή του Μπαρόκ

Κεντρική χρονολογία για το ύστερο folia είναι το έτος 1700, οπότε εκδόθηκε το opus 5 του Corelli, το οποίο περιείχε δώδεκα σονάτες για βιολί και continuo, από τις οποίες η τελευταία ήταν παραλλαγές στο folia. Αυτό το έργο είναι ίσως το πιο γνωστό από τα έργα με βάση το folia, χάρη στην έκταση, στη δεξιοτεχνία του και στη φαντασία όσον αφορά στην επινόηση παραλλαγών. Βέβαια, πλείστα έργα είχαν ήδη γραφτεί. Πρώτο έργο θεωρείται το *Les folies d'Espagne* (πολλές φορές συναντάται και ως *Air pour les hautbois*, LWV 48) του Jean-Baptiste Lully για σύνολο πνευστών (συνετέθη το 1672). Πολύ γρήγορα ακολουθεί μια σειρά παραλλαγών για το λαούτο γραμμένη από τον Jacques Gallot, και λίγα χρόνια αργότερα μια άλλη σειρά για την κιθάρα από τον Gaspar Sanz (περιέχεται στην περίφημη *Instrucción de música*). Ενώ όμως τα έργα που αναφέραμε είναι αρκετά σύντομα και μάλλον όχι ιδιαίτερα φιλόδοξα, είχαν γραφτεί επίσης και δύο μεγαλύτερες σειρές παραλλαγών στο folia πριν από τον Corelli, γραμμένες για πληκτροφόρο: αυτή του d'Anglebert που διαθέτει εικοσιδύο παραλλαγές και αυτή του Pasquini (αναφέρομαι στο έργο *Partite diverse di Follia*) με δεκατέσσερις.

4 Οι πληροφορίες προέρχονται από το Richard Hudson, «The Folia Melodies», *Acta Musicologica* 45, 1973, σ. 98 και 110-119 (η παράθεση από την σ. 116) και [του ιδίου], *The Folia, the saraband, the passacaglia, and the chaconne : the historical evolution of four forms that originated in music for the five-course Spanish guitar*, American Institute of Musicology : Hänssler-Verlag, Neuhausen-Stuttgart 1982, σ. xvi-xvii και xxviii-xxx. Επίσης, το λήμμα «Folia» του Grove [Giuseppe Gerbino–Alexander Silbiger, “Folia (Port., It. [It. occasionally follia]; Sp. folia; Fr. folie)”, στο: *Grove Music Online (Oxford Music Online)*, Oxford University Press, 20 Ιανουαρίου 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09929> (τελευταία πρόσβαση: 09.01.2021)] αποτελεί μια καλή εισαγωγή στο θέμα, ενώ παρέχει επιπλέον μια αρκετά εκτεταμένη λίστα σχετικής βιβλιογραφίας.

Περί τον έναν χρόνο ύστερα από τον Corelli, ο δεξιοτέχνης της βιόλα ντα γκάμπα Marin Marais παραθέτει τις δικές του παραλλαγές, ενώ το 1705 εκδίδεται η συλλογή με τρία σονάτες opus 1 του Vivaldi, από τις οποίες η δωδέκατη είναι παραλλαγές στο folia (RV 63). Ο Alessandro Scarlatti έγραψε επίσης μια σειρά παραλλαγών για πληκτροφόρο το 1723. Θα συναντήσουμε το folia και στη συλλογή *Passacalles y obras* (1732) του Ισπανού κιθαριστή Santiago de Murcia (υπό τον τίτλο *Folias Ytalianas*). Η τελευταία σημαντική σύνθεση που κάνει χρήση του folia στο μπαρόκ είναι του Johann Sebastian Bach, ο οποίος το τοποθετεί στην *Bauernkantate* (*Αγροτική καντάτα*, BWV 212, 1742) του και συγκεκριμένα στην άρια της σοπράνο: *Unser trefflicher lieber Kammerherr* (Ο εξαιρετικός αγαπητός μας επιστάτης).

Εκτός δε από τις οργανικές συνθέσεις, το folia χρησιμοποιήθηκε και για τραγούδια, κάποια από τα οποία ήταν εξαιρετικά δημοφιλή. Αναφέρω, για παράδειγμα, το αγγλικό *The King's Health* και το σουηδικό *Sinclairvisan*, που περιγράφει μια πολιτική δολοφονία. Κάποιες πιο αμφιλεγόμενες, όσον αφορά στην κατάταξή τους ως συνθέσεις με βάση το folia, περιπτώσεις οργανικών συνθέσεων είναι η Σαραμπάντα από την ενδέκατη σουίτα για τσέμπαλο του Händel (HWV 437) και το εξαιρετικά ενδιαφέρον *Les Folies françoises, ou les Dominos* του François Couperin.

### 1.3 Τέλη δεκάτου ογδού και δέκατος ένατος αιώνας

Πολλά ενδιαφέροντα έργα εξακολουθούν να γράφονται με βάση το folia και μετά την εποχή μπαρόκ. Ας επικεντρωθούμε για λίγο στην ορέα-comique, όπου υπάρχει πλήθος παραθέσεων του folia. Το 1778 ο Adré Grétry συμπεριέλαβε το folia στην όπερά του *L'amant jaloux, ou Les fausses apparences* (*Ο ζηλότυπος εραστής ή Οι ψεύτικες εμφανίσεις*, βλ. το *Le mariage est une envie* –Ο γάμος είναι μια ζηλοτυπία), ενώ με το θέμα αυτό ασχολήθηκε επίσης ο πιο φημισμένος οπερατικός συνθέτης της μετεπαναστατικής Γαλλίας Luigi Cherubini. Θα συναντήσουμε το folia στην ουβερτούρα της *hôtellerie portugaise* (*Το πορτογαλικό πανδοχείο*) του 1798 και στην πρώτη πράξη της *Les Abencérages* (όνομα οικογένειας του Εμιράτου της Γρανάδα, όπου και εκτυλίσσεται η όπερα) του 1813. Ο John A. Rice αναφέρει ότι συναντά το folia και στην όπερα *Le diable à quatre* (1759) του Gluck, πράγμα που δεν κατάφερα να επιβεβαιώσω.<sup>5</sup> Τέλος, αφήνοντας τη γαλλική παράδοση στην άκρη, συναντάμε το folia και σε ένα μενουέττο της πέμπτης πράξης της όπερας *Elverhøj* (*Ο λόφος των ζωτικών*, 1829) του Friedrich Kuhlau.

Σε ό,τι αφορά την οργανική μουσική, αναφέρουμε πρώτα τις παραλλαγές του C.P.E. Bach για πληκτροφόρο. Ο Boccherini φαίνεται να κάνει μια σύντομη μνεία στο folia, στο Μενουέττο του *Κουιντέτου εγχόρδων* opus 40 αριθμός 1. Και ο Paganini χρησιμοποίησε βέβαια το θέμα στο τρίτο μέρος του μη ολοκληρωμένου και δίχως αριθμό έργου πρώτου του κοντσέρτου (χαρακτηρίζεται συνήθως ως κοντσέρτο 0 ή 6, 1815) σε μι ελάσσονα. Αλλά το σημαντικότερο έργο της εποχής με βάση το folia είναι οι παραλλαγές για ορχήστρα του Salieri, που προσφέρουν ιδιαίτερα ορχηστρικά χρώματα, φαντασία στις παραλλαγές και πολλές δεξιοτεχνικές καντέντσες στο πρώτο βιολί. Φυσικά, οι εξέχοντες δεξιοτέχνες της κιθάρας, όπως οι Carulli, Giuliani και Sor, έχουν επίσης γράψει παραλλαγές στο folia. Τέλος, γίνεται πολύς λόγος για την υποτιθέμενη παρουσία του folia στα μ. 166-174 της *Πέμπτης συμφωνίας* του Beethoven, άποψη που θεωρώ υπερβολική, επισφαλής και, αν μη τι άλλο, ανεπαρκή για να γεμίσει ολόκληρη ανακοίνωση συνεδρίου, όπως έχει συμβεί.

Πολλοί γνωστοί συνθέτες χρησιμοποίησαν το folia τις δεκαετίες του 1810 και 1820. Ο Antoine Reicha, φερ' ειπείν, το αντίπαλον δέος του Cherubini στο Conservatoire, το χρησιμοποίησε δύο φορές: η πρώτη στα *Είκοσι τρία* για δύο κόρνα και βιολοντσέλο opus 93 και η δεύτερη ως αργή εισαγωγή στη Σπουδή 33 από τις *Etudes dans le genre fugué* (*Σπουδές στο είδος της φούγκας*) opus 97. Ο δεξιοτέχνης πιανίστας Friedrich Wilhelm Kalkbrenner φέρεται να έχει γράψει μια φαντασία

5 John A. Rice, "La Folia" in *Late Eighteenth- and Early Nineteenth-Century Vienna*, 2015, [https://www.academia.edu/7023803/La\\_folia\\_in\\_Late\\_Eighteenth-\\_and\\_Early\\_Nineteenth-Century\\_Vienna?auto=download](https://www.academia.edu/7023803/La_folia_in_Late_Eighteenth-_and_Early_Nineteenth-Century_Vienna?auto=download) (τελευταία πρόσβαση: 14.12.2020).

(opus 9) πάνω σε αυτό το θέμα, αν και δεν την έχω στα χέρια μου. Ο Johann Nepomuk Hummel το χρησιμοποιεί επίσης στο μπαλέτο *Das Zauberschloss oder Das aufgelöste Rätsel* (Το μαγικό κάστρο ή Ο λυμένος γρίφος).

Ακολουθεί η περίπτωση του Liszt. Είναι απορίας άξιο πώς έχει τραβήξει τόση προσοχή στη βιβλιογραφία το παράδειγμα από τον Beethoven, ενώ ο Liszt χρησιμοποιεί εκτενώς το *folia* στο *Totentanz* (Ο χορός των νεκρών για πιάνο και ορχήστρα, S. 126/2), και αυτό δεν αναφέρεται σχεδόν πουθενά.<sup>6</sup> Πιο γνωστή περίπτωση (αλλά και λιγότερο ενδιαφέρουσα) αποτελεί η *Rapsodie Espagnole* S. 254 για σόλο πιάνο, που περιέχει παραλλαγές στο *folia*, όπως και στην jota, έναν χορό από την Αραγονία, που ο Busoni το διασκεύασε αργότερα για πιάνο και ορχήστρα. Ένα τελευταίο και πανέμορφο μικρό δείγμα για την ενότητα αυτή είναι το εικοστό-πέμπτο από τα *Νορβηγικά τραγούδια* του Edvard Grieg (Στο Rosenlund, τον καιρό των επών).

#### 1.4 Εικοστός αιώνας μέχρι και σήμερα

Σε ό,τι αφορά τον εικοστό αιώνα, πρώτη πολύ ενδιαφέρουσα περίπτωση αποτελούν οι *Παραλλαγές πάνω σε μια σακόν* opus 3 του Alfredo Casella, γραμμένες το 1903. Επόμενες δύο περιπτώσεις είναι αυτές που θα μας απασχολήσουν εκτενώς στην εργασία, άρα δεν τις αναφέρουμε εδώ. Το 1943 όμως ο Ισπανός συνθέτης Joaquín Rodrigo εκμεταλλεύεται το θέμα στο δεύτερο μέρος (Siciliana) του *Concierto de estío* (Κοντσέρτο του καλοκαιριού) για βιολί και ορχήστρα, και το 1951 ο έτι πιο μοντέρνος συμπατριώτης του, Roberto Gerhard, που υπήρξε και μαθητής του Schönberg, το χρησιμοποίησε στο τρίτο μέρος του *Κοντσέρτου για πιάνο και έγχορδα* (Folia: molto mosso). Ο Hans Werner Henze έχει επίσης γράψει την *Aria de la folia española* για ορχήστρα δωματίου το 1977, έργο το οποίο δεν έχω εξετάσει. Στη νέα χιλιετία, οι παραλλαγές του Krzysztof Penderecki (2013) έχουν αποκτήσει μεγάλη δημοφιλία στους κύκλους των βιολονιστών, ειδικά μετά την θλιβερή πρόσφατη είδηση του θανάτου του, στα τέλη Μαρτίου του 2020, λίγο καιρό προτού γραφούν αυτές οι γραμμές. Τέλος, αξίζει να αναφερθούμε και στο μπαλέτο *Woolf Works*, που ανέβηκε το 2017 από το Royal Opera House και αφορά στη ζωή και σε τρία έργα της Virginia Woolf (*Mrs Dalloway*, *Orlando: a biography* και *The waves*). Ο Max Richter, που συνέθεσε τη μουσική, χρησιμοποίησε το *folia* στο τμήμα του μπαλέτου που αφορούσε στον/η *Orlando*.

Έχουμε συναντήσει το *folia* και σε μεγάλες ταινίες μαζικής κατανάλωσης, όπως στην *Οικογένεια Άνταμς* (1991) και στο *1492: Conquest of Paradise* από τον Vangelis, όπου προσαρμόστηκε ως χορωδιακό με στίχους σε ψευδολατινικά. Τέλος, η Σαραμπάντα του Händel που είδαμε προηγουμένως, είχε χρησιμοποιηθεί στην περίφημη ταινία εποχής του Stanley Kubrick, *Barry Lyndon*.<sup>7</sup>

6 Βλ. συγκεκριμένα τις σ. 52-69 της έκδοσης Eulenburg, η οποία είναι προσβάσιμη και από το [https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/2/28/IMSLP14476-Liszt\\_-\\_S126ii\\_Totentanz\\_2nd\\_version\\_\(Breitkopf\).pdf](https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/2/28/IMSLP14476-Liszt_-_S126ii_Totentanz_2nd_version_(Breitkopf).pdf)). Ευχαριστώ τον Ιωάννη Φούλια για την υπόδειξη. Στην βιβλιογραφία έχω βρει σαφή αναφορά μόνο στο Tamara Alice Bustamante McCoy, *The Triumph and Comedy of Death: An Exploration into Liszt's Totentanz*, διδακτορική διατριβή (D.M.A.), University of Kentucky, 2011, σ. 33-38.

7 Πολύτιμο βοήθημα για την εισαγωγή αυτή υπήρξε η ιστοσελίδα [folias.nl](http://folias.nl), η οποία περιέχει εκτενείς καταλόγους με έργα που κάνουν χρήση του *folia*, αναφέροντας τις υπάρχουσες ηχογραφήσεις, καθώς και περιλαμβάνοντας κείμενα από τα βιβλιαράκια των δίσκων.



## ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Manuel Ponce: *Variations sur "Folia de España" et Fugue*

## 2.1 Εισαγωγή: η επιρροή του Segovia

Ο Segovia ήταν ένας ιδιαίτερα δραστήριος άνθρωπος που διατηρούσε αλληλογραφία με πολύ κόσμο και κυρίως με πολλούς συνθέτες, τους οποίους παρακινούσε –ή και πίεζε– να γράφουν έργα για το όργανο που κατάφερε να φέρει στο επίκεντρο και για τα οποία είχε πολλές φορές πολύ συγκεκριμένες απαιτήσεις. Μια ματιά στις επιστολές του προς τον Ponce αρκεί για να δείξει πόσο συγκεκριμένες ήταν οι παραγγελίες που του έδινε, παραδείγματος χάριν για το έργο που θα γινόταν η *Sonata Clásica*, την οποία ζητούσε στα καλούπια μιας από τις σονάτες του Sor, ή, μετέπειτα, για την *Sonatina Meridional*, όπου ζητούσε σαφώς πάλι μια σονατίνα ισπανικού χαρακτήρα. Το εκπληκτικό είναι ότι του πρότεινε την εναλλακτική να αποδώσει τα περισσότερα εξ αυτών των έργων σε συνθέτες της εκάστοτε εποχής μετά το επιτυχημένο πείραμα με τον Weiss.<sup>8</sup>

Αντίστοιχες ή και περισσότερες παρεμβάσεις θα δούμε και στην γέννηση των *Παραλλαγών στο Folias*. Ο Segovia ζήτησε από τον Ponce παραλλαγές σε αυτό το θέμα σε μια επιστολή του τον Δεκέμβριο του 1929. Και εκεί ήταν πολύ συγκεκριμένος: ήθελε 12 με 14 παραλλαγές «σε ύφος που βρίσκεται ανάμεσα στον Ιταλικό κλασικισμό του 18ου αιώνα και στην αυγή του Γερμανικού ρομαντισμού», τις οποίες, αν δεν ήθελε να φανεί ο ίδιος ο Ponce ως συνθέτης, θα μπορούσε να τις αποδώσει στον Giuliani! «Ένα έργο για ένα ολόκληρο μέρος του προγράμματος, το οποίο δεν θα κουράζει, επειδή οι παραλλαγές θα έχουν αντίθεση στην εναλλαγή τους που θα σου κρατάει το ενδιαφέρον». Από επιστολή του ίδιου μήνα φαίνεται ότι ο Ponce πρότεινε στον Segovia την συνολική δομή: πρελούδιο, το οποίο ακολουθείται από το θέμα με τις παραλλαγές του με το έργο να κλείνει με μια φούγκα. Μετά από επανειλημμένες εκκλήσεις να εγκαταλειφθεί η φούγκα, ο Segovia έδωσε τελικά την έγκρισή του, αφού έλαβε την παρτιτούρα της στο τέλος του έτους.<sup>9</sup>

Παρ' όλα αυτά, σε επιστολή του τον Ιανουάριο του 1930 εξακολουθεί να κάνει μια πλάγια αναφορά, ζητώντας ένα διαφορετικό φινάλε. Ισχυρίζεται ότι έχει χάσει το Πρελούδιο και του ζητάει να γράψει μια διαφορετική εισαγωγή ή, αν του δίνει άδεια, να ξεκινήσει δίχως το Πρελούδιο κατά την εκτέλεση του έργου που θα έδινε στη Νέα Υόρκη. Αυτά μαζί με κάποια παράπονα σχετικά με τη δυσκολία του Πρελουδίου που κάνει ο Segovia στην παρούσα επιστολή αποπνέουν μάλλον κάποια δυσαρέσκεια του Segovia σχετικά με το κομμάτι αυτό και ίσως δικαιολογούν την απουσία του από την τυπωμένη έκδοση του έργου. Να σημειώσουμε εδώ ότι ο Segovia ήταν επιφορτισμένος με την αποστολή της παρτιτούρας στον εκδότη, οπότε η τελική επιλογή του τι θα εξεδίδετο ήταν τελικώς δική του.<sup>10</sup>

Φαίνεται πως ο Ponce δεν άργησε να θεωρήσει το έργο λίγο-πολύ έτοιμο, αφού ο Segovia μιλάει για πρώτη εκτέλεση σε γράμμα του από τις 10 Φεβρουαρίου 1930. Οι παρεμβάσεις του

8 Βλ. τις επιστολές 12 και 44 στο Miguel Alcázar, *The Segovia-Ponce Letters* (μτφρ. στα αγγλικά Peter Segal), Editions Ophée Inc., Columbus 1989, σ. 19-20 και 79-80. Το πείραμα Weiss είναι μια *Σουίτα* γραμμένη από τον Ponce σε μπαρόκ ύφος η οποία για πολλά χρόνια θεωρούνταν έργο του Silvius Leopold Weiss. Αυτή η τεχνική εξαπάτησης, τρόπον τινά, των ακροατηρίων προήλθε από αντίστοιχα πειράματα του Kreisler και βασιζόταν στον ισχυρισμό πως οι εν λόγω εκτελεστές είχαν ανακαλύψει χαμένα έργα. Βλ. σχετικά Τάσος Κολυδάς, *Δημήτρης Φάμπας (1921-1996): πρωτεργάτης της ελληνικής σχολής κιθάρας*, Παπαρηγορίου-Νάκας (Ελληνικές Μουσικολογικές Εκδόσεις 19), Αθήνα 2017, σ. 176-178, Kevin Manderville, *Manuel Ponce and the Suite in a minor: Its Historical Significance and an Examination of the Existing Editions*, διδακτορική διατριβή (D.M.A.), The Florida State University, 2006 και Peter S. Poulos, *Towards a Contemporary Style: Manuel M. Ponce's Neoclassical Compositions for Guitar*, διπλωματική εργασία, University of Cincinnati, 1994, σ. 78-87.

9 Βλ. τις επιστολές 28 έως 30 στο Alcázar, ό.π., σ. 46-54. Από την ίδια επιστολή φαίνεται ότι ο Segovia είχε ίσως ξαναζητήσει παλιότερα από τον Ponce να γράψει παραλλαγές στο Folia (ό.π., σ. 48 και 50).

10 Βλ. τις επιστολές 34 και 55 ό.π., σ. 59-60 και 98-99. Σημειωτέον, το έργο μάλλον δεν παίχτηκε στην εν λόγω συναυλία στη Νέα Υόρκη, βλ. Pablo Márquez, «Le Folias di Manuel M. Ponce: è possibile un ordine diverso delle variazioni?», *Il Fronimo* 191, 2020, σ. 12.

Segovia δεν σταματούν όμως. Δεκαέξι μέρες μετά προσπαθεί, για άλλη μια φορά, να πείσει τον Ponce να αντικαταστήσει το Πρελούδιο για το συγκεκριμένο έργο με ένα άλλο Πρελούδιο του Ponce –προτείνοντας να αφήσει το συγκεκριμένο Πρελούδιο να παίζεται μαζί με την φούγκα μόνο, άνευ των παραλλαγών. Το πιο αξιοσημείωτο είναι, ίσως, ότι, ενώ το έργο φαίνεται να έχει αποκρυσταλλωθεί και οι συζητήσεις για αυτό να έχουν παύσει, ο Segovia επανέρχεται ύστερα από περισσότερο από έναν χρόνο για να ζητήσει με συνοπτικές διαδικασίες από τον Ponce μία παραλλαγή με τρέμολο, η οποία όχι απλώς εγράφη, αλλά συμπεριλαμβάνεται και στην έκδοση (πρόκειται για την παραλλαγή 16). Οι παραλλαγές έφτασαν τελικά στον εκδότη τον Νοέμβριο του 1931, για να εκδοθούν τον επόμενο χρόνο. Όπως έχουμε ήδη αναφέρει, το *Πρελούδιο* δεν βρισκόταν στην τελική έκδοση, όπως δεν βρισκόταν επίσης μια παραλλαγή, της οποίας η αρχή βρίσκεται σε ένα γράμμα του Segovia από τις 22 Δεκεμβρίου του 1929, την οποία ο Segovia θεωρούσε μη κιθαριστική. Αντίθετα, η παραλλαγή με τις επαναλαμβανόμενες τρίφωνες συγχορδίες, την οποία ο Segovia επανειλημμένως ζητούσε, εξεδόθη ως παραλλαγή 14. Εντυπωσιακό είναι επίσης ότι ένα χρόνο αργότερα, στις 29 Νοεμβρίου του 1932, όταν το έργο είχε πια εκδοθεί, ο Segovia επαναφέρει τις εκκλήσεις του για ένα μικρό φινάλε στη θέση της Φούγκας, η οποία κατ' αυτόν μπορούσε να σταθεί ως αυτόνομο κομμάτι.<sup>11</sup>

Την περίοδο 1934-1936 η αλληλογραφία φανερώνει μια κρίση στις σχέσεις των δύο μουσικών. Η άποψη του Mark Dale ότι αυτό θα οφείλεται μεταξύ άλλων και στις αλληπάλληλες παρεμβάσεις του Segovia στη μουσική του Ponce είναι απολύτως εύλογη. Δεν είναι τυχαίο μάλιστα που στο άρθρο του στο τεύχος 23/4 του περιοδικού *Soundboard* επιλέγει να εστιάσει στις *Παραλλαγές στο «Folia de España»* ως παράδειγμα ακραίας παρέμβασης από μέρους του Segovia.<sup>12</sup>

Ένα άλλο σημαντικό ζήτημα που, κατά τη γνώμη μου, δεσπόζει στη μελέτη των εν λόγω παραλλαγών αφορά στο ίδιο το θέμα. Ο Segovia ηχογράφησε το έργο στις 6-7 Οκτωβρίου του 1930. Πέραν της απουσίας των μισών παραλλαγών –ή περισσότερων, αν υπολογίσουμε και τη χαμένη παραλλαγή από την επιστολή στις 22 Δεκεμβρίου του 1929– μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει το θέμα του folia που παίζει στην αρχή. Είναι μια σχετικά απλή απόδοση του θέματος αυτού, εντελώς διαφορετική από αυτήν που θα εμφανιζόταν στην έκδοση του 1932 με την πιο εξεζητημένη εναρμόνιση. Οι περισσότεροι μελετητές (Alcázar, Dale, Gilardino, Márquez, Poulos) πιστεύουν ότι το θέμα που εξεδόθη σε παρτιτούρα, και όχι αυτό που ηχογραφήθηκε, ήταν γραμμένο από τον Ponce και αντιπροσωπεύει την καλλιτεχνική του πρόθεση. Υπάρχει όμως και αντίλογος. Μια ένσταση θα πήγαζε από την υφή του Πρελουδίου –το οποίο είδαμε ότι ο Ponce επιθυμούσε να βρίσκεται στο έργο– η οποία δεν έχει τίποτε από το αρμονικά φορτωμένο θέμα που εκδόθηκε τελικά σε παρτιτούρα.<sup>13</sup> Σε επιστολή του Δεκεμβρίου του 1929 ο Segovia αναφέρει στον Ponce: «Αν δεν είσαι σύμφωνος με το θέμα, διαμόρφωσε το όπως νομίζεις, πάντα κάνεις το καλύτερο». Ίσως, λοιπόν, ο Ponce να είχε ζητήσει τη γνώμη του Segovia σχετικά με την προοπτική ενός διαφοροποιημένου folia ως θέμα, πράγμα όμως αρκετά περίεργο, επειδή ως συνθέτης δεν θα χρειαζόταν την άδεια του Segovia για να αλλάξει το θέμα. Άλλωστε δεν φαίνεται από την

11 Βλ. τις επιστολές 35, 36, 55 και 74 (ό.π., σ. 61-66, 98-99 και 130-131). Ο Segovia ζητά συγκεκριμένα ένα φινάλε για την ισπανική παραλλαγή (μάλλον πρόκειται για την παραλλαγή που έχει εκδοθεί με τον αριθμό 12, βλ. Pablo Márquez, ό.π., σ. 17). Για το τρέμολο βλ. την επιστολή 51 (ό.π., σ. 93-94). Η αρχή της μη εκδοθείσας παραλλαγής βρίσκεται στην επιστολή 32 (ό.π., σ. 56 και 58). Η απουσία του *Πρελουδίου* φαίνεται να αντιβαίνει στην καλλιτεχνική πρόθεση του συνθέτη μιας και ο Segovia σε γράμμα του το φθινόπωρο του 1932 (επιστολή 74, ό.π., σ. 129 και 131) παίρνει απολογητική στάση για την απουσία του στην έκδοση απαντώντας προφανώς στον απορημένο ή και ενοχλημένο, ίσως, συνθέτη.

12 Βλ. Mark Dale, «"Mi querido Manuel...": The collaboration between Manuel Ponce and Andrés Segovia», *Soundboard* 24/3, 1997, σ. 15-20. Αργότερα ανέπτυξε πιο μεθοδικά και εις βάθος τη συνεργασία του Ponce με τον Segovia στην διδακτορική του διατριβή Mark Dale, *The Ponce-Segovia collaboration: creating the modern guitar repertory*, διδακτορική διατριβή, Monash University, 2005.

13 Αντίθετα, ο Márquez θεωρεί ότι το συγκεκριμένο πρελούδιο προετοιμάζει αυτό το «αρμονικά περίτεχνο θέμα» (βλ. Márquez, ό.π., σ. 12 και [του ιδίου], «Le Folias di Manuel M. Ponce: è possibile un ordine diverso delle variazioni?», *Il Fronimo* 192, 2020, σ. 23).

αλληλογραφία ότι του ζητούσε ουσιαστικά συμβουλές αισθητικής/συνθετικής φύσεως παρά συμβουλές σχετικές με το αν τα έργα του ταιριάζουν καλά στην κιθάρα όπως τα έχει γράψει.<sup>14</sup> Άρα, θα ήταν επίσης πιθανό να πρόκειται για άλλη μια πλάγια προσπάθεια επιβολής της θέλησής του στον μεξικανό συνθέτη, η οποία μπορεί κάλλιστα να μην είχε γίνει δεκτή. Αυτό υποστηρίζει μάλιστα ο Hall στη διπλωματική του για το εν λόγω έργο, ότι δηλαδή ο Ponce δεν έγραψε ποτέ το θέμα όπως το βρίσκουμε στην έκδοση και ότι πρόκειται για σύνθεση εξ ολοκλήρου του Segovia. Ίσως δε ο Segovia να ένιωθε μια παραπάνω άνεση να προβεί σε μια τέτοια αλλαγή αυτού του τμήματος του έργου, καθότι ο Ponce φαίνεται ότι μάλλον του προσέφερε για κάποιο διάστημα συμβουλές πάνω στις σπουδές του στην αρμονία. Πιθανώς, ο Segovia να έγραψε το θέμα στο ύφος –ή το αρμονικό ιδίωμα– που είχε μάθει από τον Ponce ως συνθέτη και δάσκαλο, αν δεχτούμε ότι όντως τον συμβούλευε για μια περίοδο στις σπουδές του. Βέβαια, αυτό το συμπέρασμα είναι επισφαλές. Η μορφή αυτή του θέματος μπορεί να είναι όντως του Ponce, μιας και δεν γνωρίζουμε τι ακριβώς συζητήθηκε στις συναντήσεις των δύο μουσικών για αυτό το έργο. Μια άλλη πιθανή εξήγηση θα μπορούσε να είναι ότι το ίδιο αυτό κομμάτι που παρουσιάζεται ως θέμα είναι στην ουσία μια παραλλαγή, η οποία ίσως και να σηματοδοτούσε κάποια μακροδομική αλλαγή, λόγω της ομοιότητάς της με το θέμα. Δεν μπορούμε να παραβλέψουμε άλλωστε ότι στοιχεία από την εναρμόνιση που βρίσκεται στην έκδοση τα συναντάμε και σε κάποιες από τις παραλλαγές (χαρακτηριστικά αναφέρω την συγχορδία αυξημένης έκτης –γαλλική– που συναντάται και στην πρώτη –κατά την έκδοση– παραλλαγή στο πρώτο μέτρο, όπως στο θέμα, και το μοτίβο της μεσαιάς και χαμηλής φωνής του δεύτερου οκταμέτρου –επόμενο– του θέματος, το οποίο χρησιμοποιεί ο συνθέτης στην παραλλαγή σε κανόνα –δέκατη τρίτη στην έκδοση).<sup>15</sup>

Ύστερα από όσα έχουμε δει φαίνεται βέβαιη η θετική απάντηση στο ερώτημα με το οποίο τιτλοφορεί ο Márquez το άρθρο του. Ναι, μια διαφορετική σειρά των παραλλαγών είναι πιθανή και, όπως θα προκύψει από την ανάλυση, μάλλον αναγκαία, αφού υπήρξαν τόσες παρεμβολές στο πόνημα του Ponce, ήδη από την αρχή της διαδικασίας της σύνθεσης, πολλές από τις οποίες δεν επικυρώθηκαν καν από τον συνθέτη, όπως είθισται κατά την παράδοση της δυτικής λόγιας μουσικής. Ο ίδιος ο Ponce είχε προτείνει μάλιστα στον Carlevaro να αφαιρέσει έξι παραλλαγές κατά την συνάντησή τους το 1941 στο Montevideo, με την ευκαιρία της πρεμιέρας του *Concierto del Sur* από τον Segovia.<sup>16</sup> Υπενθυμίζουμε επίσης ότι, σύμφωνα με το πώς διακρίνονται οι επιθυμίες του Ponce μέσα από την υπάρχουσα αλληλογραφία, το Πρελούδιο πρέπει να θεωρηθεί

14 Ο Segovia σε επιστολή στον Ponce από τις 24 Ιουλίου 1930 γράφει: «Αν κάνω κάποιες παρατηρήσεις, είναι από την πλευρά του οργάνου, ποτέ από την καλλιτεχνική, και με τις καλύτερες των προθέσεων». Αυτά τα έγγραφα απολογητικά, αφού είχε ζητήσει από τον Ponce να προσθέσει μια ενδιαφέρουσα αντίστιξη κατά την επαναφορά του θέματος και να κάνει «λίγο πιο πικάντικο» το τελείωμα. Είναι ξεκάθαρο ότι σε αμφότερες τις περιπτώσεις –και σε άλλες ακόμη– επεμβαίνει περισσότερο από όσο χρειάζεται για να προσαρμοστεί απλά το έργο στο όργανο.

15 Βλ. Graham F. Hall, *The Folia: Manuel Ponce and his Variations*, διπλωματική εργασία, The University of Western Australia, 1998, σ. 27-28 και 36-39. Οι γνώμες των Alcázar, Dale, Gilardino και Poulos μπορούν να βρεθούν στα Miguel Alcázar, *Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce: De acuerdo a los manuscritos originales*, Conaculta και Ediciones Étoile, [Ciudad de México] 2000, σ. 197-198, Dale, «"Mi querido Manuel..."», ό.π., σ. 18-19, Dale, *The Ponce-Segovia collaboration*, ό.π., σ. 194-196, στο [http://www.ga-usa.com/classical-guitar/projects/ag\\_post/100/ag00071.html](http://www.ga-usa.com/classical-guitar/projects/ag_post/100/ag00071.html) (ιστοσελίδα στην οποία ο Gilardino έδινε απαντήσεις για διάφορα θέματα του κιθαριστικού ρεπερτορίου) και στο Poulos, ό.π., σ. 69-(ιδίως)73 αντίστοιχα. Ο Alcázar μας διαβεβαιώνει επίσης ότι έχουν χαθεί τα χειρόγραφα (Alcázar, ό.π., σ. 199-200). Για τον Segovia και τις συμβουλές του Ponce πάνω στις σπουδές του στην αρμονία, βλ. την επιστολή 4 στο Alcázar, *The Segovia-Ponce Letters*, ό.π., σ. 6-8. Συγκεκριμένα, ο κιθαριστής είχε ενημερωθεί ότι ο Ponce δεν μπορούσε να αποδεχτεί την πρόσκλησή του να περάσει χρόνο μαζί του στην Thorens –μια ειδυλλιακή πόλη των Άλπεων– όπου παραθέρριζε. Στην απάντησή του αναφέρει ότι, αν είχε δεχθεί την πρόσκληση, θα χρησιμοποιούσε τον χρόνο τους μαζί για να του παίξει την *Σονάτα σε λα ελάσσονα* –γνωστή και ως *Σονάτα II*, έργο που θεωρούνταν χαμένο, αλλά φέρεται να βρέθηκε από τον Angelo Gilardino και ηχογραφήθηκε πρώτη φορά το 2014 από τον Judicaël Perroy– και το *Θέμα με παραλλαγές και φινάλε*, αλλά και για να του αποσπάσει συμβουλές για την αρμονία, αφού φαίνεται να τον εμπιστεύεται πολύ επί του ζητήματος. Τέλος, για μια λεπτομερέστερη ανάδειξη της συνάφειας του θέματος – της έκδοσης – με τις παραλλαγές, βλ. και Poulos, ό.π., σ. 104-107.

16 Βλ. Márquez, *Il Fronimo* 192, ό.π., σ. 22.

μέρος του έργου, παρ' ότι δεν είχε συμπεριληφθεί στην έκδοση. Τέλος, αφού προσπελάσουμε αναλυτικά το έργο και πάρουμε μια θέση σχετικά με τη σειρά των παραλλαγών, θα προσπαθήσουμε να απαντήσουμε στο αν το συγκεκριμένο έργο έχει συντεθεί ως μια ολόκληρη –αν, κατά κάποιον τρόπο είναι *durchkomponiert*, κατά τον τρόπο που αξίωναν να είναι τα μεγαλύτερα έργα την περίοδο που έγραφε ο Ronce– ή αν πρόκειται για ένα κομμάτι δίχως τέτοιες αξιώσεις, που η φύση του δηλαδή συνάδει με ερμηνευτικές επιλογές, όπως αυτή του Segovia και του Horpstock να επιλέγουν συγκεκριμένες παραλλαγές και τη σειρά τους.

## 2.2 Ανάλυση

Το πρελούδιο έχει τριμερή δομή.<sup>17</sup> Η πρώτη ενότητα τελειώνει στην αρχή του μ. 8, έχοντας περάσει στην τονικότητα της ελάσσονος δεσπόζουσας. Στα πρώτα δύο μέτρα της περνάμε από την συγχορδία της τονικής σε αυτήν της δεσπόζουσας και, όταν επιστρέφουμε στην τονική στο μ. 3, η φράση διαφοροποιείται, εισάγοντας ένα νέο μοτίβο στην ανώτερη φωνή (μ. 3-6a). Έπειτα, η χαμηλότερη φωνή (που βρίσκεται στα ισχυρά του μέτρου) κινείται εναλλάσσοντας διαστήματα κατιούσας τετάρτης και ανιούσας τρίτης, ενώ η ψηλότερη (στην προκειμένη τα τρίηχα) εξακολουθούν τη βηματική κατάβαση που ξεκίνησε από το μ. 4.

Η δεύτερη ενότητα αρχίζει με το εναρκτήριο δίμετρο<sup>18</sup> του έργου μεταφερμένο στην τονικότητα της ελάσσονος δεσπόζουσας. Στο μ. 10 εισάγεται ένα νέο μόρφωμα τριήχων σε ανοδική βηματική κίνηση που επαναλαμβάνεται αμέσως δυο φορές και ακολουθείται από όγδοα στην κάτω φωνή. Στη δεύτερη επανάληψη (μ. 12) αυτού του σχήματος η ψηλότερή του νότα βαρύνεται (το μι γίνεται μι-ύφεση), σχηματίζοντας μαζί με τη χαμηλότερη νότα μια συγχορδία ντο ελάσσονος σε δεύτερη αναστροφή. Η κίνηση ογδών που έπεται, παρ' ότι δείχνει ότι ίσως κατευθύνεται προς μια σολ ελάσσονα, καταλήγει στο μ. 14 στην φα ελάσσονα, όπου παρατίθεται το μόρφωμα του μ. 10. Στο μ. 15 επανερχόμαστε στην αρχική μορφή των τριήχων με την επαναλαμβανόμενη νότα. Στο μ. 16, όπου έχουμε αλλαγή μέτρου (6/4), έχουμε πάλι κίνηση σε όγδοα, ενώ στο μ. 17 –πίσω στο κανονικό μας μέτρο (c)– προετοιμάζεται η έλευση της τονικής του μέρους, η οποία είναι όμως ασταθής λόγω της προηγηθείσας τονικής πορείας αλλά και λόγω της έβδομης στα τρίηχα. Στην ανώτερη φωνή σχηματίζεται μια βηματική μελωδία η οποία στο μ. 18 κατεβαίνει κινούμενη σε τρίτες με τη συνοδεία των τριήχων, για να φτάσει στο ΝΤΟ-δίεση στο μ. 20. Στα μέτρα 20b-21 έχουμε πάλι ένα πέρασμα ογδών, αυτή τη φορά λίγο μεγαλύτερο από αυτά των μ. 14 και 16. Από το μ. 23 ξεκινά μια αλυσίδα (δίμετρων κρίκων) που θα διαρκέσει μέχρι και το μ. 28 με κάθε κρίκο έναν τόνο χαμηλότερα από τον προηγούμενο, ενώ από το μ. 29 έχουμε φτάσει στη δεσπόζουσα, όπου παραμένουμε για δέκα ακόμη μέτρα, τα τελευταία της μεσαιάς ενότητας. Αυτά μπορούν να χωριστούν σε δύο τμήματα: από το μ. 29 ως το μ. 32 και από το μ. 33 ως το μ. 38, όπου σε αμφότερα εμφανίζεται το φαινόμενο της αποσπασματοποίησης, δηλαδή η χρήση όλο και μικρότερων δομικών μονάδων. Στο πρώτο τμήμα ξεκινάμε με μονόμετρα (το μ. 30 αποτελεί επανάληψη στην ψηλότερη οκτάβα του μ. 29) και μετά σε μισά μέτρα. Στο δεύτερο ξεκινάμε με δίμετρα (μ. 33-34 που επαναλαμβάνονται στα μ. 35-36, πρόκειται για την φράση που συναντήσαμε στα μ. 20-21, στον σωστό τόνο, ώστε να περατωθεί η μεσαιά ενότητα του πρελουδίου) που

17 Σχετικά με την τριμερή μορφή, βλ. William E. Caplin, *Classical form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, New York 1998, σ. 211-216 και 231-235.

18 Οι όροι μονόμετρο, δίμετρο, κ.ο.κ. που χρησιμοποιώ σε όλη την έκταση της παρούσας εργασίας δεν είναι οι ορθοί. Οι ορθοί όροι είναι δομική μονάδα ενός, δύο, κ.ο.κ. μέτρων, αντίστοιχα, ή και φράση οκτώ μέτρων αντί της λέξης οκτάμετρο, όταν αναφερόμαστε σε τμήματα που είναι δομικά αυτοτελή. Οι λόγοι που με οδήγησαν στη συγκεκριμένη επιλογή είναι ότι η έκταση του κειμένου θα μεγάλωνε πολύ, αν ήμουν κάθε φορά συνεπής ως προς τη χρήση των σωστών όρων, αλλά και ότι η σύνταξη των προτάσεων θα γινόταν αχρείαστα περίπλοκη, δυσχεραίνοντας, μάλλον, την κατανόηση της ανάλυσης, παρά βοηθώντας την.

καταλήγουν σε μονόμετρα. Αν θέλαμε να σχολιάσουμε την πορεία της μεσαίας αυτής ενότητας, θα μπορούσαμε να πούμε πως φαίνεται να υπάρχει μια κίνηση στη χαμηλότερη φωνή επί των φθόγγων της λα –φυσική– ελάσσονος. Μοιάζει από το ΛΑ του μ. 11 να κατεβαίνει βηματικά ως το ΣΟΛ' του μ. 27 και να φτάνει, τέλος, στο ΛΑ' δυο μέτρα αργότερα.

Η τρίτη ενότητα ξεκινάει όπως ξεκινάει η δεύτερη (με το μόρφωμα που πρωτοσυναντήσαμε στο μ. 10 στο τρίτο της μέτρο). Έπειτα εισάγεται ένα νέο στοιχείο: στο ανιόν τρίηχο των δεκάτων έκτων προστίθεται ένα τριημιτόνιο (τοποθετημένο πάντα πάνω από ένα ημιτόνιο) που δεν θα εγκαταλειφθεί μέχρι το τέλος του μέρους, ακόμα κι όταν περάσουμε στην ποικιλματική φιγούρα των μ. 45-46. Στο μ. 47 έχουμε μια καθοδική φιγούρα μισού μέτρου που επαναλαμβάνεται δύο φορές. Εδώ συναντάμε αλλοιωμένη την ρε –φυσική– ελάσσονα, η οποία φέρεται να έχει οξυμμένη την τέταρτη βαθμίδα, έτσι ώστε η πέμπτη βαθμίδα να προσεγγίζεται με ημιτόνια εκατέρωθεν. Στα μ. 49-50 υπάρχει ανάβαση αυτής της κλίμακας σε όγδοα επί μιας κρατημένης πέμπτης (ΡΕ'-ΛΑ'), για να καταλήξουμε σε μια συγχορδία επί του ρε δίχως τρίτη. Τα τριημιτόνια και η κλίμακα που συναντάμε στο τέλος οδηγούν τον Segovia να χαρακτηρίσει το πρελούδιο αυτό «αραβικό».<sup>19</sup>

Το θέμα (Lento), όπως παρατίθεται στην έκδοση Schott, ακολουθεί την περιοδική δομή του πρωτοτύπου με την ίδια εν πολλοίς μελωδία, κάνοντας όμως χρήση πολύ πιο περιπετειώδους αρμονίας.<sup>20</sup> Στον δεύτερο χρόνο του πρώτου μέτρου, φερ' ειπείν, ο Ponce περνάει κιόλας μια συγχορδία αυξημένης έκτης (την λεγόμενη γαλλική), για να φτάσει στην δεσπόζουσα του επόμενου μέτρου. Αλλά κι εκεί καθυστερεί για ένα τέταρτο την έλευση της θεμελίου στη μεσαία φωνή κρατώντας το ΣΟΛ-δίεση από το προηγούμενο μέτρο. Στον τελευταίο μάλιστα χρόνο φέρνει –με χρωματική κίνηση– την έβδομη στη χαμηλή φωνή, για να προετοιμάσει την τονική στο μ. 3. Επίσης, η συγχορδία της υποτονικής του μ. 4 προσεγγίζεται από τη δική της *vi*<sup>7</sup> (με έβδομη μικρή που κατεβαίνει και γίνεται ελαττωμένη, ενώ η ίδια συγχορδία στο μ. 6 προσεγγίζεται απλά με μια ελαττωμένης εβδόμης). Στην άρση για το μ. 5 ξεκινά μια ενδιαφέρουσα χρωματική κατάβαση στην μεσαία φωνή που καταλήγει στο ΣΟΛ του μ. 6 (*passus duriusculus*). Η πιο ενδιαφέρουσα συγχορδία στο ηγούμενο της περιόδου είναι όμως η τρίτη συγχορδία στο μ. 7, η οποία είναι αυξημένης έκτης και την οποία θα μπορούσαμε ίσως να αναγνώσουμε ως γερμανική (σε ευθεία κατάσταση), αλλά με την ψηλότερη φωνή να κάνει προήγηση στο ντο-δίεση του επόμενου μέτρου. Φτάνοντας στην συγχορδία της δεσπόζουσας, η οποία σημαίνει το πέρας του ηγούμενου, έχουμε –διπλή– καθυστέρηση στις μεσαίες φωνές. Στον τρίτο χρόνο εμφανίζεται η έβδομη στην μεσαία φωνή, για να προετοιμάσει το επόμενο της περιόδου, το οποίο ο Ponce επέλεξε να διαφοροποιήσει από το ηγούμενο με δύο τρόπους κυρίως. Πρώτα, χρησιμοποιεί σε όλη του την έκταση τρεις φωνές σε αντίθεση με το εν πολλοίς τετράφωνο ηγούμενο και, επίσης, εισάγει ένα μοτίβο το οποίο δεν εγκαταλείπει καθόλου σε όλο το επόμενο.

Η πρώτη παραλλαγή (*Poco vino*), ενώ ακολουθεί την ίδια περιοδική διάρθρωση όπως το θέμα, έχει πολύ διευρυμένο το επόμενο. Εισάγει δε ένα βηματικό μοτίβο τριήχων το οποίο θα χρησιμοποιηθεί και σε άλλες παραλλαγές (συγκεκριμένα στην τρίτη και στην ενδέκατη). Σε ό,τι αφορά την αρμονία, παρ' όλο που οι αρμονικοί στόχοι είναι ξεκάθαροι και τυπικοί, απουσιάζει σε μικροδομικό επίπεδο μια ξεκάθαρη λειτουργική σχέση. Στο ηγούμενο, μετά τη συγχορδία αυξημένης έκτης, η οποία δεν οδηγεί στη δεσπόζουσα, στο πρώτο μέτρο και από κάποιες άλλες ελάσσονες συγχορδίες, φτάνουμε στην ομώνυμη συγχορδία της αντιθετικής (*vi*<sup>6</sup>, στο μ. 4), η οποία στο επόμενο μέτρο γίνεται μείζονα. Τα μ. 6 και 7 τώρα έχουν σαφείς τονικές λειτουργίες, της προδεσπόζουσας και της δεσπόζουσας αντίστοιχα. Δύο ακόμη παρατηρήσεις για το ηγούμενο. Πρώτον, σχετικά με την επιλογή των φθόγγων στην χαμηλή φωνή, ο Ponce θα πρέπει να είχε επηρεαστεί σε έναν βαθμό από μοντέρνες τεχνικές οργάνωσης του φθογγικού υλικού, καθότι, ήδη από το τρίτο μέτρο, η χαμηλότερη φωνή έχει εκθέσει και τους δώδεκα φθόγγους της χρωματικής

19 Βλ. την επιστολή 47 στο Alcázar, *The Segovia-Ponce Letters*, ό.π., σ. 87 και 88.

20 Σχετικά με την περίοδο, καθώς και με τους όρους ηγούμενο και επόμενο (*antecedent* και *consequent* αντίστοιχα), βλ. Caplin, ό.π., σ. 12-13 και 49-58.

κλίμακας.<sup>21</sup> Δεύτερον, δεν μπορεί να αγνοήσει κανείς την ομορφιά της συμμετρίας του. Πράγματι, ρυθμικά, τα μ. 1-8α έχουν άξονα συμμετρίας τον τρίτο χρόνο του μ. 4. Φυσικά, το σχήμα με το παρεστιγμένο δέκατο-έκτο έμεινε ως έχει για λόγους καλαισθησίας, παίρνοντας μάλιστα μια καθοδική κατεύθυνση σε αντίθεση με το μοντέλο εκφυγής των πρώτων τεσσάρων μέτρων.

Το επόμενο της περιόδου, εκεί που στο ηγούμενο υπήρχε συγχορδία αυξημένης έκτης, έχει μια συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης (μ. 8) που οδηγεί σε μια συγχορδία υποτονικής με έβδομη (VII<sup>7</sup>, μ. 9). Ανεβαίνοντας χρωματικά, σχηματίζεται η υποτονική μεθ' εβδόμης από τον μείζονα (vii<sup>7</sup>/I, μ. 10-11). Έπειτα, έχουμε μια αλυσίδα με κρίκο τριών μέτρων. Το πρώτο της μέτρο δεν διαφέρει από το ήδη εκτεθειμένο υλικό, αλλά τα δύο επόμενα έχουν υφή αρπισμών σε τρίηχο, πολύ ιδιωματική στο κιθαριστικό γράψιμο. Το πρότυπο της αλυσίδας, που λήγει σε μια ελάσσονα δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης (v<sup>7</sup>), επαναλαμβάνεται μία φορά μια τέταρτη ψηλότερα (καταλήγοντας σε μία τονική μεθ' εβδόμης, i<sup>7</sup>). Η χαμηλότερη φωνή από το τρίτο όγδοο κάθε κρίκου κατεβαίνει μια τέταρτη επί ενός τετραχόρδου που περιέχει τριημιτόνιο. Η ψηλότερη ανεβαίνει χρωματικά μια τρίτη μεγάλη, για να φτάσει την έβδομη της εκάστοτε συγχορδίας (μ. 13-14 και 16-17). Τα μ. 18-21 αποτελούν ουσιαστικά μια επέκταση της τονικής, όπως μας βεβαιώνει η συνεχής εναλλαγή I-V στο μπάσο, παρ' ότι η ίδια η συγχορδία ουδέποτε εμφανίζεται ξεκάθαρα. Στην πραγματικότητα τα μέτρα αυτά αποτελούν τριπλή επανάληψη του μ. 18.<sup>22</sup> Η διαφοροποίηση του μ. 19 υφίσταται για να προσεγγιστεί η χαμηλότερη οκτάβα. Τα μ. 22-28 αποτελούν, τέλος, καταληκτικά μέτρα. Επανέρχεται το πρώτο μέτρο, μα τώρα η εκφυγή βρίσκει το ντο-δίεση που δεν βρήκε στα μ. 2 και 9. Η δίμετρη ιδέα γίνεται μονόμετρη (μ. 26 και 27), για να καταλήξουμε σε μια τονική με μεγάλη έβδομη (i<sup>7#</sup>).

Στη δεύτερη παραλλαγή (*Allegretto mosso*) θα συναντήσουμε πολύ απλούστερη αρμονία σε σχέση με την πρώτη, σε γενικές γραμμές ταυτόσημη με αυτήν που συναντάται στο αυθεντικό *folios*. Για την ακρίβεια τα μόνα μέτρα που διαφοροποιούνται είναι τα μ. 14-15, όπου ο Ponce χρησιμοποιεί μια αλυσίδα βασισμένη στο προηγηθέν μοτίβο, διευρύνοντας το επόμενο κατά ένα μέτρο και επιταχύνοντας ταυτοχρόνως τον αρμονικό ρυθμό στην πορεία προς την πτώση. Επίσης, η διάρθρωση είναι ίδια, πέραν του επιπλέον μέτρου στο επόμενο και της προέκτασης της συγχορδίας της τονικής για τρία επιπλέον μέτρα μετά την πτώση (μ. 17). Στο ηγούμενο, συγκεκριμένα, φαίνεται πως έχουμε δυο δίμετρα στην αρχή και τέσσερα μονόμετρα. Σε όλα η μελωδία ξεκινά στο δεύτερο όγδοο του μέτρου, μετά την κρούση του του μπάσου στη θέση,<sup>23</sup> και το πρώτο της διάστημα είναι πάντα μια τρίτη. Στο επόμενο η μελωδική μονάδα είναι μονόμετρη (μ. 9-13) και ύστερα μισού μέτρου (μ. 14-15). Η προέκταση, τέλος, της τονικής μετά την πτώση (μ. 17-20) αποτελεί ουσιαστικά μια πλάγια πτώση. Η συγκεκριμένη παραλλαγή φέρεται να έχει γλώσσα ιδιωματικά συναφή με γράψιμο για έγχορδα με δοξάρι. Αυτό προκύπτει, μεταξύ άλλων, από την διάρθρωση της μελωδίας, η οποία δίνει μονοφωνικά την αρμονία στην πληρότητά της (βλ. π.χ. τα έργα του Bach για σόλο έγχορδα), όπως και από την τεχνική *bariolage* του επομένου. Η γνώμη του γράφοντος είναι ότι είναι πιθανό να επηρεάστηκε από κάποια αποσπάσματα από τη *Chaconne* από την δεύτερη *Παρτίτα* για σόλο βιολί (BWV 1004), έργο που είχε παίξει πολύ ο Segovia και το αναφέρει πολλές φορές στις επιστολές του προς τον Ponce.

Η τρίτη παραλλαγή (*Lento*) ερμηνεύεται ως περίοδος κατά τα προηγούμενα, αλλά είναι επίσης ευδιάκριτη μια κανονικότητα στα τρία πρώτα τετράμετρα, τα οποία έχουν την ίδια ρυθμική διάρθρωση (βλ. το τρίηχο από την πρώτη παραλλαγή). Θα μπορούσαμε λοιπόν να υποστηρίξουμε

21 Για τη σχέση του Ponce με τα πιο πρωτοποριακά κινήματα της εποχής του, βλ. Dale, *The Ponce-Segovia collaboration...*, ό.π., σ. 104-107 και 115-117. Μερικά από τα πιο πρωτοποριακά έργα του θεωρούνται οι *Τέσσερις μινιατούρες* για κουαρτέτο εγχόρδων, τα *Τέσσερα κομμάτια* για πιάνο, η *Σύντομη σονάτα* για βιολί και πιάνο και η *Σονατίνα* για πιάνο, όλα γραμμένα κατά τη διάρκεια της παραμονής του συνθέτη στο Παρίσι (1925-1932). Βλ. επίσης το Alejandro Madrid, *Writing modernist and avant-garde music in Mexico: Performativity, transculturation and identity after the Revolution, 1920-1930*, διδακτορική διατριβή, The Ohio State University, 2003, σ. 114-155.

22 Στο μ. 18 έχει γίνει λάθος στην έκδοση. Η μεσαία νότα του δεύτερου τρίηχου είναι, προφανώς, μι, όπως είναι στα μ. 20 και 21.

23 Στο μ. 3 απουσιάζει το μπάσο PE'. Αυτό είναι, προφανώς, λάθος της –ούτως ή άλλως πρόχειρης– έκδοσης.

ότι είναι δομημένη σαν πρόταση, στην οποία υπάρχουν δύο παραλλάγματα της βασικής ιδέας.<sup>24</sup> Εν πάση περιπτώσει, πιστά στο *folia* είναι μόνο όσα αντιστοιχούν στο ηγούμενό του (μ. 1-8). Μάλιστα, ακριβώς όπως και το θέμα στην έκδοση, στο τελευταίο τέταρτο έρχεται η έβδομη της δεσπόζουσας (μ. 8). Τα υπόλοιπα μέτρα δεν έχουν φανερούς συσχετισμούς με το θέμα. Στα μ. 9-11a η ανώτερη φωνή κατέρχεται με ένα *passus duriusculus* (λα-μι), ενώ το τρίτο τετράμετρο διαρθρώνεται αρμονικά κατεβαίνοντας τον κύκλο των πεμπτών (V/v,<sup>25</sup> v-V/iv, iv). Στο τελευταίο τέταρτο του μ. 12, η συγχορδία της υποδεσπόζουσας γίνεται επιτονική μεθ' εβδόμης (ii<sup>6</sup><sub>5</sub>), για να πάμε σε μια δίμετρη και δη λυρικότατη παραμονή επί της δεσπόζουσας, καταφεύγοντας σε φθόγγους της ομώνυμης μείζονος, όπου γίνεται και –κάπως απλοϊκή μα ιδιαίτερα εκφραστική– μίμηση. Δομικά έχει κλείσει η παραλλαγή, ενώ ακολουθεί ένα καταληκτικό τετράμετρο, όπου το πρώτο μέτρο της παραλλαγής επαναλαμβάνεται δις, αλλά δίχως το μοτίβο με το τρίηχο στο μπάσο, μόνο με μια κατιούσα πέμπτη που καταλήγει στην τονική. Τέλος, το μ. 17 αντιστοιχεί με το μ. 11. Υφολογικά θα συμφωνήσουμε μάλλον με τον Poulos ότι θυμίζει –τουλάχιστον σε σημεία, όπως τα μ. 13-14– μεξικανικό τραγούδι (*canción*), ένα είδος που έχει καθορίσει τη δημιουργική πορεία του Ponce και το οποίο είχε ιδιαίτερη σημασία στην εθνικιστική του ιδιοσυγκρασία.<sup>26</sup>

Η τέταρτη παραλλαγή (*Un po agitato*) χρησιμοποιεί την εναλλαγή συγχορδίας-μπάσου σε μέτρο 3/8, με ένα αρκετά ζωνρό αποτέλεσμα. Δομικά πρόκειται ξανά για περίοδο, μα παρουσιάζει κάποια ενδιαφέροντα στοιχεία. Το ηγούμενο έχει έκταση 16 μέτρων, ενώ το επόμενο είναι κατά τι διευρυμένο (18 μέτρα). Το ενδιαφέρον της υπόθεσης είναι ότι τα οκτώ πρώτα μέτρα αμφοτέρων έχουν άμεση σχέση με το *folia*, ενώ τα επόμενα 8 και 10, αντίστοιχα, είναι ουσιαστικά πιο ελεύθερα. Στο μ. 8 ο Ponce αποφάσισε να χρησιμοποιήσει την ελάσσονα τρίτη και να αφιερώσει το τρίτο τέταρτο του ηγούμενου (μ. 9-12) σε συγχορδίες που ανήκουν στη φα ελάσσονα (i, ii<sup>6</sup><sub>5</sub>, V<sup>6</sup><sub>43</sub>/III, i<sup>6</sup><sub>5</sub>). Φυσικά, αμέσως παρατηρείται σαφής επιστροφή στην τονική. Αντίστοιχα, και στο επόμενο οι πιο περιπετειώδεις συγχορδίες βρίσκονται στο ακριβώς ίδιο σημείο (μ. 25-28), όπου μια δεσπόζουσα της ναπολιτάνικης (μ. 25) λύνεται στη σωστή συγχορδία (μ. 26), μα ο φθόγγος MI-ύφεση λογίζεται ως ο εναρμόνιός του –PE-δίεση (μ. 27)– για να λυθεί σε μία μι ελάσσονα (μ. 28). Η συνεχής εναλλαγή συγχορδιών-μπάσου διακόπτεται στο μ. 31 (σε μια ii<sup>6</sup><sub>5</sub>), όπου το μπάσο αποκτά για πρώτη φορά κινητικότητα, για να καταλήξει στην τονική (μ. 33).

Η πέμπτη παραλλαγή (*Andantino*) είναι η πιο ελεύθερη έως τώρα. Αρχίζει με μίμηση θυμίζοντας *invention*, παρ' όλο που σύντομα οι φωνές χάνουν την ισορροπία τους, με την ψηλή να κινείται σε όγδοα –με πολυφωνικές υποδηλώσεις σχεδόν σε όλη την έκταση της παραλλαγής– και τη χαμηλή κατά κύριο λόγο σε μισά, χωρίς να διαφαίνεται η ύπαρξη κάποιου *cantus firmus*. Μελωδικά δεν διαφαίνεται κάποια προφανής σχέση με το θέμα, παρ' ότι το εναρκτήριο ποίκιλμα βασίζεται ίσως στην αντίστοιχη πορεία των τριών πρώτων μέτρων του *folia*. Ούτε δομικά είναι πολύ κοντά, καθότι η μορφή του είναι τριμερής, με κάθε ενότητα να ξεκινά με την ίδια φιγούρα σε άλλη οκτάβα: τα μ. 1-10a αντιστοιχούν στην πρώτη ενότητα, τα μ. 10b-24 στη δεύτερη και τα μ. 25-33 στην τρίτη. Η πρώτη λήγει με μισή πτώση στην αρχική τονικότητα. Η δεύτερη μπορεί να χωριστεί σε δύο σκέλη (μ. 10b-15a και μ. 15b-24). Στο πρώτο σκέλος στρεφόμαστε στη σχετική μείζονα, μια τονικότητα ιδιαίτερος χαρακτηριστική στο *folia*, ενώ στο δεύτερο καταλήγουμε στην ομώνυμη της αντιθετικής χωρίς να έχει γίνει κάποια πτώση. Αφενός, να σημειώσουμε εδώ τη μεγάλη συχνότητα με την οποία συναντάται ο φθόγγος ντο-δίεση/ρε-ύφεση –που συναντάται στην τελευταία αυτή συγχορδία της μεσαίας ενότητας– στην συγκεκριμένη παραλλαγή (αποτελεί άλλωστε τον πρώτο της φθόγγο σε θέση, και η μεσαία ενότητα αρχίζει με τη συγχορδία της ντο-δίεση ελάσσονος). Αφετέρου, το κάπως αναπάντεχο αυτό κλείσιμο της μεσαίας ενότητας σχετίζεται και με την ασυμμετρία του δεύτερου σκέλους της. Όλες οι υπόλοιπες φράσεις (η πρώτη και

24 Σχετικά με την πρόταση, καθώς και με τον όρο βασική ιδέα (*basic idea*), βλ. Caplin, ό.π., σ. 9-12 και 35-48.

25 Αυτήν τη βαθμίδα την χρησιμοποιώ κάπως καταχρηστικά, για να καταδείξω την εμφανή λειτουργία των μ. 9-10.

26 Για την σχέση του Ponce με το μεξικανικό τραγούδι και για τον εθνικισμό του βλ. Dale, *The Ponce-Segovia collaboration...*, ό.π., σ. 2-3 και 62-68 και Dahlia Guerra, *Manuel M. Ponce: A Study of his Solo Piano Works and his Relationship to Mexican Nationalism*, διδακτορική διατριβή (D.M.A.), The University of Oklahoma, 1997, όπου προσφέρεται μια πολυδιάστατη ανάλυση του φαινομένου στη μεξικανική μουσική, και Poulos, ό.π., σ. 14-19.



τελευταία ενότητα, καθώς και το πρώτο σκέλος της μεσαίας) έχουν έκταση εννέα μέτρων, ενώ αυτή διακόπτεται νωρίς στα επτά μέτρα. Δεν μπορούμε, τέλος, να αφήσουμε ασχολίαστη την επιλογή του συνθέτη να κλείσει την παραλλαγή με τις ίδιες τρεις νότες με τις οποίες την άρχισε (δύο οκτάβες κάτω).

Η έκτη παραλλαγή (*Allegretto espressivo*) είναι η πρώτη παραλλαγή σύμφωνα με την εκδοθείσα σειρά που βρίσκεται σε άλλη τονικότητα. Συγκεκριμένα, βρίσκεται στην τονικότητα της δεσπόζουσας λα μείζονα. Δομικά ακολουθεί μια τριμερή δομή. Η πρώτη ενότητα ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση στην τονική στο μ. 6, μα ακολουθεί μια δίμετρη προέκταση αυτής. Έτσι, η δεύτερη ενότητα ξεκινά στο μ. 8. Αυτή θυμίζει εν πολλοίς αυτό που ο Carlin χαρακτηρίζει «subordinate-theme complex» ή, στα ελληνικά, σύμπλεγμα δευτερεύοντος θέματος.<sup>27</sup> Όπως φαίνεται, τα μ. 8-11α αποτελούν έναν συμφυρμό των λειτουργιών της μεταβάσεως και του πлагίου θέματος και τα μ. 11-12 λειτουργούν ως συνδετικό πέρασμα. Στην τρίτη ενότητα επανέρχονται αυτούσια τα έξι πρώτα μέτρα της πρώτης, αλλά διαφοροποιείται στο τέλος, για να έχει μια πιο πετυχημένη κατάληξη. Να παρατηρήσουμε εδώ και την αεικινήσια που συναντάμε σε αυτήν την παραλλαγή (το τέταρτο όγδοο του τρίτου μέτρου είναι το μόνο σημείο –μαζί με την επανεμφάνισή του στην τρίτη ενότητα– όπου δεν παίζεται κάποια νότα)<sup>28</sup>. Σχετικά με την αρμονική γλώσσα και το φθογγικό υλικό δεν θα επεκταθούμε πέραν δύο σύντομων παρατηρήσεων. Πρώτον, ότι παρά την πληθώρα διαφορετικών φθόγγων που συναντάμε στην ανώτερη φωνή –δεν φαίνεται οι φθόγγοι να εντάσσονται σε κάποια συγκεκριμένη κλίμακα ή σε κάποιο συγκεκριμένο τρόπο– στο μπάσο έχουμε μια πολύ προβλέψιμη –παραδοσιακή σχεδόν– πορεία. Δεύτερον, φαίνεται, κατά τη γνώμη μας, μια επιρροή του Ponce από τη γαλλική μουσική, στην οποία θα εντρύφησε τα χρόνια που έμενε στο Παρίσι (1925-1932) και δη υπό τη διδασκαλία του Paul Dukas.<sup>29</sup> Οφείλουμε, τέλος, να αναφερθούμε στη μοτιβική συνοχή που επιδεικνύει η συγκεκριμένη παραλλαγή.

Η έβδομη παραλλαγή (*Andante*) είναι διμερής.<sup>30</sup> Κάθε ενότητα χωρίζεται σε τρία διακριτά τμήματα: δύο τετράμετρα και ένα εξάμετρο (στη δεύτερη ενότητα το εξάμετρο προεκτείνεται κατά ένα μέτρο). Στη δεύτερη ενότητα μόνο το τελευταίο τμήμα (επτάμετρο) διαφοροποιείται σε σχέση με την πρώτη, καθότι τα δύο πρώτα επανέρχονται ως είχαν, ελαφρώς πεποικιλμένα μόνο. Το πρώτο τετράμετρο καταλήγει σε ατελή πτώση (μ. 4 και 18) και το δεύτερο σε μισή πτώση (μ. 8 και 22), αμφότερα στην τονική. Στο τελευταίο τμήμα της πρώτης ενότητας (μ. 9-14) έρχεται ένα πέρασμα που παραπέμπει ευθέως στο *folia* λόγω της αρμονικής του πορείας (κάτι αντίστοιχο θα συμβεί και σε άλλες παραλλαγές, όπως η ένατη και η δέκατη-πέμπτη). Στα μ. 9-11 έχουμε τις εξής συγχοδίες: i-iii/V-V, i-iv/III-V<sup>5#</sup>/III, III. Από εκεί και πέρα έχουμε μια αλυσίδα με μονόμετρο κρίκο που σταματά στην αρχή του μ. 14 με τη νότα της δεσπόζουσας. Στο τελευταίο τμήμα της δεύτερης ενότητας είναι ισομοιρασμένες οι λειτουργίες της προδεσπόζουσας (μ. 23-25) και της δεσπόζουσας (μ. 26-29). Πάνω στο ΛΑ΄ των μ. 26-29, μέχρι να φτάσουμε στη συγχορδία της δεσπόζουσας στο μ. 28, περνούν μια συγχορδία τονικής (δηλαδή μία  $i^6_4$ , μ. 26) και έπειτα μια ναπολιτάνικη (μ. 27).

27 Σχετικά με το σύμπλεγμα δευτερεύοντος θέματος, βλ. Carlin, ό.π., σ. 233. Ενώ ο Carlin μιλά για αυτό μόνο στο πλαίσιο του ρόντο, συναντιέται πολλάκις και σε τριμερείς παρατακτικές μορφές, όπως στην παρούσα. Ο καθηγητής μορφολογίας του ΕΚΠΑ Ιωάννης Φούλιας αναφέρεται συχνά άλλωστε σε αυτή τη δυνατότητα στις παραδόσεις του.

28 Η παρατήρηση αυτή έχει γίνει από τον John Clyde Ingwersen, *Manuel Ponce's Variations sur Folia de España et Fugue: A Study of Compositional Procedures and Ponce's use of the Folia Theme*, διδακτορική διατριβή (D.M.A.), The University of Arizona, 1996, σ. 53.

29 Επιπλέον, χρόνια πριν (το 1912), ήταν ο πρώτος που έφερε τη μουσική του Debussy στο Μεξικό, αφιερώνοντας μια ολόκληρη μαθητική συναυλία στη μουσική του. Βλ. Ricardo Miranda Pérez, «Ponce (Cuéllar), Manuel», στο: *Grove Music Online (Oxford Music Online)*, Oxford University Press, 20 Ιανουαρίου 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22072> (τελευταία πρόσβαση: 24.09.2020).

30 Να αναφέρουμε εδώ τη δυνατότητα να εκλάβει κανείς τη συγκεκριμένη παραλλαγή ως τριμερή, με τα μ. 9-14 να αντιστοιχούν στη μεσαία ενότητα και το τελευταίο επτάμετρο (μ. 23-29) να έχει καταληκτική λειτουργία. Για μικρές διμερείς ή τριμερείς δομές, βλ. Carlin, ό.π., σ. 13-15 και 71-93. Ομολογουμένως, όμως, η αρκετά πιο προχωρημένη σύλληψη αυτής της παραλλαγής δεν συνάδει άμεσα με τις περιγραφές του Carlin.

Σε ό,τι αφορά τις επιλεχθείσες συγχορδίες για τα δύο πρώτα τμήματα των δύο ενοτήτων, αυτές είναι όλες τρίφωνες συγχορδίες, δίχως κάποια ιδιαιτερότητα, πέραν των δεσποζουσών που οδηγούν στην τονική (μ. 4 και 18 και άρσεις για τα μ. 8 και 22), οι οποίες έχουν έβδομη, μα αποτελούν αναμενόμενες επιλογές, εκτός του ότι δεν είναι υπάγονται εύκολα στην παραδοσιακή ανάλυση με βαθμίδες.<sup>31</sup> Παρ' όλα αυτά, ο Roulos έκανε μια απόπειρα καταγραφής βαθμίδων, όπως και αναθέτει λειτουργίες στο πρώτο τμήμα: υποδεσπόζουσα (sic) από τη δεύτερη συγχορδία και δεσπόζουσα από τη δεύτερη συγχορδία του τρίτου μέτρου.<sup>32</sup> Φυσικά και αποτελεί μια λανθασμένη ανάγνωση, αφού αναθέτει σε μια διπλή δεσπόζουσα, μια από τις ισχυρότερες συγχορδίες με ρόλο προδεσπόζουσας, τον ρόλο της δεσπόζουσας. Στην προσπάθεια να καταλάβουμε γιατί ο Ponce επέλεξε αυτές τις συγχορδίες, έρχεται ως βοήθεια το παράλλαγμα των πρώτων τεσσάρων μέτρων (μ. 15-18). Εκεί, στα δύο πρώτα μέτρα (15 και 16) αντί να ακολουθείται η γραμμή του μπάσου όπως στην αρχή, η χαμηλή νότα (θεμέλιος) των συγχορδιών του δεύτερου χρόνου ανεβαίνει στην περιοχή των φθόγγων της μελωδίας στον πρώτο χρόνο, υποδηλώνοντας ότι θα μπορούσε να σκεφτόταν τις συγχορδίες αυτές ανάλογα με τις νότες που ήθελε να έχει στην ανώτερη φωνή κατεβαίνοντας από το φα' στο φα.<sup>33</sup> Αν ισχύει αυτό, τότε έχει επιλέξει σε ένα απόσπασμα στη ρε ελάσσονα φθόγγους του σι-ύφεση δώριου για την ανώτερη φωνή (μ. 1-4 και 15-18, λαμβάνω υπ' όψιν και το σολ-δίεση/λα-ύφεση των μ. 3 και 17). Αν ακολουθηθεί η ίδια διαδικασία στο δεύτερο τετράμετρο (μ. 5-8 και 19-22), το διάστημα της οκτάβας που κατεβαίνει το πρώτο συρρικνώνεται σε μία πέμπτη (λα-ύφεση/σολ-δίεση στα μ. 5 και 19 έως το ντο-δίεση στα μ. 8 και 22 αντίστοιχα), με τους φθόγγους που την απαρτίζουν να είναι ιδιαίτεροι: σύνολο τέσσερις, δύο αυτοί που σχηματίζουν την πέμπτη και άλλοι δύο με απόσταση ενός τόνου από τον κάθε ακριανό. Αυτό συμβαίνει επειδή το κάθε επόμενο μέτρο ξεκινά με τον φθόγγο του μπάσου στον δεύτερο χρόνο του προηγούμενου, χωρίς να κατεβαίνει περαιτέρω, και είναι ίσως ο λόγος που το δεύτερο τετράμετρο δεν παραλλάσσεται με τον ίδιο τρόπο που παραλλάσσεται το πρώτο. Ας επιστρέψουμε όμως στην κατάληξη της παραλλαγής. Ο Roulos δικαίως υποστηρίζει ότι αυτή η παραλλαγή συνδέεται με την επόμενη και μάλιστα άμεσα, όπως φαίνεται από την ηπιότητα της κατάληξης σε μισή πτώση και από τη σύμπτωση των ρετζίστρων που παρουσιάζει το τέλος αυτής της παραλλαγής με την αρχή της επόμενης –σε αυτή την περίπτωση, πιστεύουμε ότι ταυτίζεται η σειρά που επιθυμούσε ο Ponce με αυτήν της έκδοσης.<sup>34</sup>

Η επόμενη (όγδοη στην έκδοση) παραλλαγή (Moderato) ακολουθεί σε γενικές γραμμές το αρμονικό και δομικό πρότυπο του *folia*, χρησιμοποιώντας διαδοχικά ανιόντες και κατιόντες αρπισμούς. Εν πολλοίς επιστρέφουμε στην περιοδική δομή αλλά με κάποιες ιδιαιτερότητες. Στο ηγούμενο έχουμε ισάριθμα εμβόλιμα μέτρα μετά τα μ. 1-2, 5-6 και 9-12 αντίστοιχα, ακολουθώντας δηλαδή τις δομικές μονάδες που απαρτίζουν το ηγούμενο και του ίδιου του *folia*. Τα γεμίσματα αυτά ασχολούνται με την επέκταση μιας αρμονίας το καθένα: στα μ. 3-4 της τονικής (παρεμβάλλοντας και την υποτονική –επί του μπάσου PE'– κατά την επέκταση, στην οποία έχουμε μάλιστα ημίολα), στα μ. 7-8 της υποτονικής (παρεμβάλλοντας συγχορδία που απέχει τρίτονο από αυτήν) και στα μ. 13-16 της δεσπόζουσας (παρεμβάλλονται οι III<sup>+</sup>, vi<sup>2</sup> στα μ. 13-14, ενώ στο μ. 15 έχουμε την ναπολιτάνικη επί του ΛΑ' στο μπάσο και στο μ. 16 επιστρέφουμε στη δεσπόζουσα με καθυστέρηση της τρίτης). Επίσης, η υφή των εμβόλιμων μέτρων είναι σαφώς διαφοροποιημένη, με απλές κρούσεις τρίφωνων συγχορδιών (για τα μ. 3-4 και 7-8) ή με κρούσεις δύο χορδών (μ. 13-16) επί ενός μπάσου. Στο επόμενο, στα τέσσερα πρώτα μέτρα του οποίου έχουμε επαναλαμβανόμενες

31 Το ύφος αυτό την εποχή εκείνη δεν αποτελούσε σε καμία περίπτωση κάτι το πρωτοποριακό. Μουσική σε αυτό το αρμονικό ιδίωμα γράφεται στο μεγαλύτερο τμήμα του 19ου αιώνα και στη συγκεκριμένη παραλλαγή αυτό δεν φέρεται να έχει μεγάλη απόσταση από ό,τι σε κάποιο από τα περισσότερο αρμονικά περιπετειώδη *Πρελούδια* του Chopin.

32 Βλ. Roulos, ό.π., σ. 109.

33 Σημειωτέον ο Segovia παίζει την γραμμή του μπάσου, όπως βρισκόταν στα μ. 1-4.

34 Να επισημάνουμε και εδώ τα κακώς κείμενα του «δαίμονος του τυπογραφείου»: στον δεύτερο χρόνο του μ. 17 η μεσαία φωνή είναι ΣΙ-ανείρεση και στο μ. 21 ΦΑ-δίεση. Επίσης, είναι πιθανόν να είναι λανθασμένες και οι παύσεις στο τέλος της παραλλαγής, μιας και δίνεται έντονο αίσθημα σύνδεσης με την επόμενη δίχως αυτές.

νότες σε κάθε τελευταίο χρόνο του μέτρου και όπου από το πέμπτο μέτρο εγκαταλείπονται οι αρπισμοί χάριν κατιουσών κλιμάκων, δεν υπάρχουν εμβόλιμα μέτρα, και έτσι καταλήγουμε σε πτώση ύστερα από οκτώ μέτρα. Για να γιατρεύσει την ασυμμετρία αυτή (16-8), ο Ponce προσθέτει μια οκτάμετρη καταληκτική προέκταση αποτελούμενη από εναλλαγές *i* και *vi* που λήγει με τρία μέτρα επί της νότας της δεσπόζουσας.<sup>35</sup>

Η ένατη παραλλαγή (*Andantino affettuoso*) βρίσκεται στην ομώνυμη μείζονα. Το γράψιμο εδώ είναι ιδιαίτερα λυρικό, και η συγκεκριμένη παραλλαγή φέρεται να απέσπασε αμέσως την αποδοχή του Segovia.<sup>36</sup> Δομικά είναι τριμερές και, όπως είχε υπαινιχθεί προηγουμένως, στη μεσαία ενότητα παρουσιάζεται το θέμα του *folia* (το πρώτο ήμισυ του, υπενθυμίζουμε την αναλογία με τις παραλλαγές 7 και 15). Η πρώτη ενότητα είναι πιο διευρυμένη (18 μέτρα), καθότι ο Ponce φροντίζει στο τελευταίο εννιάμετρό της να οργανώσει με ευφυή, ομαλό και εκφραστικό τρόπο την έλευση της ομώνυμης ελάσσονος στη μεσαία ενότητα –αυτή με την σειρά της οκτάμετρη, όπως και το ηγούμενο στο *folia*. Στο τέλος επιστρέφουν αυτούσια τα 9 πρώτα μέτρα της πρώτης ενότητας τα οποία εδώ περατώνονται στο επόμενο μέτρο σε μία *vi*<sup>6</sup><sub>5</sub> που υποκαθιστά την τονική. Μοτιβικά παρατηρείται μια ομοιότητα με το εκδοθέν θέμα: πρβλ. τη μεσαία φωνή στα μ. 2, 20, 22 και 28 με το μοτίβο που παρακολούθησαμε στο επόμενο της περιόδου στο θέμα. Το πρώτο αποτελεί αναστροφή της κεφαλής του τελευταίου.<sup>37</sup> Επίσης, ενδιαφέρον παρουσιάζει και το μοτίβο των ογδών που λαμβάνει μόνιμο χαρακτήρα στη μεσαία ενότητα (στα μ. 20-26 – στο πρώτο και στο τρίτο εξ αυτών υπονοείται, χάριν μάλλον τεχνικών ζητημάτων). Ας δούμε τώρα την αρμονική πορεία των μ. 1-18, βάζοντας κατ' αρχάς βαθμίδες: στη ρε μείζονα (μ. 1-9) I, V, I, V/*vi*, *ii*<sup>6</sup><sub>5</sub>, *vi*<sup>7b</sup><sub>53b</sub>/V, V<sup>97#</sup><sub>4</sub>, V<sup>9b7#</sup><sub>5#3</sub>, V<sup>9#</sup><sub>53</sub>, στη λα ελάσσονα (ν της ρε ελάσσονος, μ. 10-13) V<sup>6#</sup><sub>43</sub>/V, III<sup>6</sup><sub>5</sub>, *i*<sup>7</sup>, V<sup>6</sup> και στη ρε ελάσσονα (μ. 14-18), *iv*<sup>7</sup><sub>5b</sub>, *i*, *iv*<sup>7</sup>, V<sup>7</sup><sub>4</sub>, V<sup>7</sup><sub>5#</sub>. Ακολουθεί η εξήγηση της διαδικασίας. Η δεσπόζουσα της σχετικής ελάσσονος χρησιμοποιείται εκτενώς σε αυτό το απόσπασμα. Την πρώτη φορά λύνεται σε μια *ii*<sup>6</sup><sub>5</sub>, που με τη σειρά όμως που εμφανίζονται οι φθόγγοι μοιάζει σαν IV, παρομοιάζοντας μια κίνηση V<sup>7</sup>→VI στη *si* ελάσσονα. Τη δεύτερη φορά λύνεται σε μια συγχορδία αυξημένης έκτης στο τονικό περιβάλλον της λα ελάσσονος (γαλλική), η οποία μοιράζεται την ίδια θεμέλιο με την *si* ελάσσονα. Αυτή μάλιστα είναι η δεύτερη συγχορδία αυξημένης έκτης που συναντάμε στο απόσπασμα. Η άλλη ήταν μια γερμανική στο περιβάλλον της τονικής στο μ. 6. Οι δύο τρόπων τινά μετατροπές γίνονται με χρωματικό τρόπο (από το ΦΑ'-δίεση στο ΦΑ-αναίρεση στα μ. 9-10 και από το ΣΟΛ'-δίεση στο ΣΟΛ'-αναίρεση στα μ. 13-14).

Η δέκατη παραλλαγή (*Prestissimo*) αποτελείται από γρήγορους (*presto*) και δεξιοτεχνικούς αρπισμούς και είναι διαρθρωμένη σαν ένα σύντομο επταμερές ροντά. Η επανερχόμενη ιδέα (ας την βαφτίσουμε κάπως καταχρηστικά *ritornello*, παρά τις άλλου τύπου συνδηλώσεις του όρου) αποτελείται από ένα δίμετρο –η νότα ρε σε τρεις οκτάβες και ένα ανιόν άρπισμα της δεσπόζουσας δίχως τρίτη που, όπως θα φανεί με την περάτωση του έργου, ανήκουν στην ίδια συγχορδία– που επαναλαμβάνεται τρεις φορές σε δυναμική *f*. Το επόμενο τμήμα –B όπως θα λέγαμε, μ. 5-20– είναι ένα οκτάμετρο που ταλαντεύεται μεταξύ των αρμονιών VI και VII<sup>7</sup> και αμέσως επαναλαμβάνεται. Το δεύτερο κουπλέ αποτελείται από παράλληλα κινούμενες συγχορδίες σε πρώτη αναστροφή –αυτό που στην παλαιότερη μουσική θα λεγόταν ίσως τεχνοτροπία *fauxbourdon*. Βρίσκεται σε άλλον τρόπο σε σχέση με την υπόλοιπη παραλλαγή, κάνοντας χρήση των ίδιων νοτών που συναντήσαμε και στην ανώτερη φωνή των μ. 14-18 της έβδομης παραλλαγής. Βέβαια, δεν γίνεται κάποια μετατροπία, αφού στα δύο τελευταία μέτρα (μ. 39-40) εμφανίζεται η δεσπόζουσα της ρε ελάσσονος. Στην τρίτη εμφάνιση του *ritornello* ο Ponce το ποικίλλει. Αντί να επαναλαμβάνει

35 Η αναλυτική προσέγγιση αυτής της παραλλαγής από τον Ingwerson, ό.π., σ. 58-61 είναι αρκετά καλή και με βοήθησε. Να αναφέρουμε εδώ ότι η παραλλαγή αυτή είχε ζητηθεί από τον Segovia από την πρώτη κιόλας επιστολή του σχετικά με το *folia*. Συγκεκριμένα, ζητά «γρήγορες εναλλαγές που ανεβαίνουν ως το ψηλό *σι*-ύφεση και υποχωρούν στο χαμηλό *PE*», βλ. την επιστολή 28 στο Alcázar, *The Segovia-Ponce Letters*, ό.π., σ. 47 και 50.

36 «Η μείζονα (παραλλαγή) είναι υπέροχη, με μια εκλεπτυσμένη και βαθιά μουσικότητα και με ήρεμο πάθος που εκδηλώνεται σε όλες τις νότες που δένονται και λύνονται στις συγχορδίες», βλ. Alcázar, *The Segovia-Ponce Letters*, ό.π., σ. 51 και 52, (πρόκειται για την επιστολή 29).

37 Βλ. Ingwerson, ό.π., σ. 63.

τέσσερις φορές το ίδιο δίμετρο, προσθέτει ένα ακόμη –μία συγχορδία σε πέμπτες (ρε-λα-μι), θα λέγαμε, παιγμένη τρεις φορές σε ημίολα– ώστε να έχουμε μια τετράμετρη ιδέα που επαναλαμβάνεται μία φορά. Το τελευταίο κουπλέ (μ. 45-60) αποτελείται από τις δυο ανώτερες φωνές που κινούνται παράλληλα σε πέμπτες και από το μπάσο PE'. Εδώ, το δεύτερο οκτάμετρο αποτελεί κατά τι διαφοροποιημένη επανάληψη του πρώτου. Μετά την τελευταία εμφάνιση του *ritornello* –στην αρχική μορφή του– ακολουθούν σπαράγματα της συγχορδίας των μ. 43-44 ενταγμένα σε όλο και μεγαλύτερες σιωπές. Σε αυτήν την συγχορδία –με το λα στην κορυφή– λήγει η παραλλαγή στο μ. 77. Μια ομοιότητα με το *folia* που έχει επισημανθεί είναι η μελωδική γραμμή των μ. 5-8, 13-16, 45-48 και 53-56 που αντιστοιχεί με τα πρώτα τέσσερα μέτρα του *folia*.<sup>38</sup>

Σχετικά με την ενδέκατη παραλλαγή (*Andantino*), η επιλογή της τονικότητας αποτελεί μια κάποια έκπληξη. Η υποτονική δεν φαίνεται να προετοιμάζεται πουθενά, ενώ το σύνολο των παραλλαγών, της έκτης και της παρούσης εξαιρουμένης, είναι στο τονικό περιβάλλον της ρε. Υφολογικά, ανήκει στο ιδίωμα του *siciliano*. Είναι σε διμερή μορφή και μάλιστα σονατοειδή. Το κύριο θεματικό υλικό οργανώνεται προτασιακά. Η μελωδία του πρώτου διμέτρου (που εναρμονίζεται με I, V) επαναλαμβάνεται με άλλη εναρμόνιση (vi<sup>7</sup>, vii<sup>6</sup>). Στα επόμενα δυο μέτρα έχουμε μια αλυσίδα συγχορδιών με έβδομες με μονόμετρο κρίκο (ii<sup>7</sup>-iii<sup>7</sup> και i<sup>7</sup>-ii<sup>7</sup>, δηλαδή ο δεύτερος έναν τόνο κάτω από τον πρώτο). Η πρόταση καταλήγει τελικά σε μισή πτώση στην τονικότητα της σχετικής ελάσσονος στο μ. 8. Το πλάγιο θέμα είναι όντως στην λα ελάσσονα με μια λυρική και τσελιστική μελωδία στη χαμηλότερη φωνή και μια διακριτική συνοδεία που αρκείται να προσεγγίζει τις υπόλοιπες νότες της εκάστοτε συγχορδίας βηματικά –την τρίτη από κάτω και την πέμπτη από πάνω. Στα μ. 13 και 15 (όπως και 29 και 31, αντίστοιχα) συναντάμε στη χαμηλότερη φωνή ένα μοτίβο που θυμίζει το μοτίβο τριήχων της πρώτης παραλλαγής. Η πρώτη ενότητα περατώνεται στη συγχορδία της λα μείζονος –δεν υπάρχει πτώση. Στην τρόπον τινά επανέκθεση έχουμε μερικές αλλαγές νοτών (η νότα λα του πρώτου μέτρου γίνεται λα-ύφεση –μ. 17– και εισάγεται και το ΣΙ-ύφεση στα μ. 18 και 20, καθιστώντας τις αντίστοιχες συγχορδίες ν και VII/i), για να επανεκτεθεί ομαλότερα το πλάγιο υλικό στην τονικότητα της ομώνυμης ελάσσονος. Η επαναφορά της πλάγιας περιοχής είναι πιστή, πέραν των δύο τελευταίων μέτρων, που δίνουν πειστικότερα την αίσθηση της κατάληξης. Για αυτό επίσης επιμηκύνεται κατά τι, δίνοντας σε μεγέθυνση και το συνοδευτικό μοτίβο στα τρία τελευταία μέτρα.<sup>39</sup>

Η δωδέκατη παραλλαγή (*Animato*) έχει ζωνρή χρονική αγωγή και είναι αρκετά δεξιοτεχνική. Έχει τριμερή δομή. Η πρώτη ενότητα αποτελείται από δύο ισομεγέθη τμήματα, τα οποία θα μπορούσαν να αποτελούν μια εκφυλισμένη περίπτωση περιόδου και ξεκινάει με ένα χαρακτηριστικό συνοδευτικό μοτίβο. Στο τρίτο μέτρο εισάγεται η μελωδία, η οποία, σύντομη ούσα, περατώνεται μέσα σε τρία μέτρα. Αυτή συνίσταται στην κατάβαση από το μι στο ΛΑ. Στο μεγαλύτερο μέρος αυτού του αποσπάσματος συναντάμε πάλι τη συγχορδία σε πέμπτες (ρε-λα-μι), η οποία γίνεται ιδιαίτερα φανερή από το μ. 3. Στο μ. 4 ο Ponce φέρνει την ελάσσονα δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης, προτού επιστρέψει στην εν λόγω συνήχηση στο επόμενο μέτρο (που προεκτείνεται με αρπισμούς και στο μ. 6). Στο επόμενο τμήμα, παρ' ότι δεν εγκαταλείπεται το μπάσο PE' που παραμένει ως ισοκράτης, έχουμε διαφορετική αρμονική κατεύθυνση, συγκεκριμένα οι ανώτερες φωνές κινούνται έτσι: VII, VI, V. Αυτή η κίνηση είναι πολύ χαρακτηριστική στο κιθαριστικό ρεπερτόριο, καθότι αποτελεί το χαρακτηριστικότερο γνώρισμα μεγάλου μέρους της μουσικής *flamenco*. Η μεσαία ενότητα ξεκινά με μια συγχορδία με έβδομη και πέμπτη ελαττωμένη επί της τονικής (μ. 12). Στο επόμενο μέτρο διατηρείται αυτή η συγχορδία, αλλά το φα γίνεται σολ –οι τζαζίστες θα την χαρακτήριζαν sus4, μ. 13. Από το μ. 14 αρχίζει μια τετράμετρη παραμονή του μπάσου στη νότα της δεσπόζουσας (ΛΑ'). Εκεί έχουμε μια δεξιοτεχνική δίμετρη φράση με κλίμακες δεκάτων έκτων σε ημίολα που επαναλαμβάνεται μια οκτάβα ψηλότερα και καταλήγει στο μ. 17 στην τονική στο μπάσο (PE). Η φράση των μ. 17-20 –που επαναλαμβάνεται λίγο διευρυμένη

38 Βλ. Hall, ό.π., σ. 60 και Ingwerson, ό.π., σ. 66.

39 Λανθασμένες νότες στην έκδοση Schott: στη μεσαία φωνή του μ. 8 βλ. ΣΟΛ-δίεση, στην άρση για το μ. 15 βλ. ΦΑ-δίεση και στη θέση στο μ. 16 βλ. ΛΑ'.

στα μ. 21-25– αποτελεί μια αλυσίδα με μονόμετρο κρίκο και την αρμονική διαδοχή i, VII, VI, V πάντα επί του ισοκράτη ΡΕ. Το μ. 20 αποτελείται από παράλληλη κίνηση συγχορδιών σε πρώτη αναστροφή –η δεσπόζουσα εμφανίζεται στο τέταρτο και στο τελευταίο όγδοο– ενώ στο μ. 24 έχουμε κυρίως κίνηση συγχορδιών σε δεύτερη αναστροφή –η δεσπόζουσα εμφανίζεται αμέσως και επεκτείνεται μέχρι το τέλος του μ. 25. Στην τρίτη ενότητα επαναφέρονται τα μ. 1-5 (αντιστοιχούν στα μ. 26-30). Προστίθενται δε τρία μέτρα με μια φιγούρα σε ημίολα στην ψηλή περιοχή που καταλήγει στο μι' (μ. 33). Η παραλλαγή κλείνει με τη συγχορδία της τονικής με mordent επί του ΦΑ που βρίσκεται στην ανώτερη φωνή.

Η δέκατη τρίτη παραλλαγή (Sostenuto) είναι ένας δίφωνος κανόνας στην οκτάβα με τις φωνές σε απόσταση μισού μέτρου. Ιδιαίτερα ποιητική και νηφάλια εκφραστική, δεν ήταν τυχαίο που άρεσε ιδιαίτερα και στον Segovia.<sup>40</sup> Δομείται ως πρόταση με τετράμετρη βασική ιδέα και παράλλαγμα, η πρώτη στην τονική και το δεύτερο στη σχετική. Η λεγόμενη συνέχιση βρίσκεται στην υποδεσπόζουσα σολ ελάσσονα και από το μ. 12, όπου κατευθυνόμαστε προς την πτώση, επιστρέφουμε στην τονική. Η πτώση αυτή πραγματοποιείται στο μ. 13 και στη συνέχεια επεκτείνεται η τονική για άλλα τρία μέτρα, ώστε να είναι περίπου ισομήκη όλα τα τμήματα. Η χρήση φωνών πέραν των δύο του κανόνα γίνεται με φειδώ και πάντα στο μπάσο. Έτσι έχουμε στην αρχή του τελευταίου μέτρου της βασικής ιδέας και του παραλλάγματος το εκάστοτε τονικό κέντρο από την ελεύθερη φωνή του μπάσου (μ. 4 ΡΕ' και μ. 8 ΦΑ), και στη συνέχεια και πτώση σκιαγράφηση της τονικής πορείας και εκφορά των πτωτικών σχημάτων (ΡΕ', ΣΟΛ', μ. 10b-11 και ΛΑ', ΡΕ', μ. 12-13).<sup>41</sup>

Το βασικό χαρακτηριστικό της δέκατης τέταρτης παραλλαγής (Allegro non troppo) είναι οι επαναλαμβανόμενες τρίφωνες συγχορδίες. Είναι διμερής, και αμφότερες οι ενότητες αποτελούνται από δυο τμήματα –το πρώτο είναι αυτό με τις επαναλαμβανόμενες συγχορδίες και το δεύτερο με εναλλαγή συγχορδιών-μπάσου (βλ. και τέταρτη παραλλαγή) σε ρυθμό εννέα ογδών– και καταλήγουν στην δεσπόζουσα εν είδει μισής πτώσης. Τα τελευταία επτά μέτρα (μ. 28-34), όπου γίνεται σαφής αλλά όχι και αναμενόμενη (βλ. παρακάτω για την συγχορδία των μ. 30-31) η έλευση της δεσπόζουσας, θα πρέπει χάριν συμμετρίας να θεωρηθούν καταληκτικά. Κατά το πρώτο τμήμα της πρώτης ενότητας (μ. 1-8a) παρατηρούμε μια κάθοδο στις δύο εξωτερικές φωνές: η ανώτερη κινείται βηματικά από το λα στο ντο-δίεση, και η κατώτερη από το ρε στο ΜΙ. Στην ουσία όλα τα επτά πρώτα μέτρα αποτελούν μια επέκταση της τονικής. Το δεύτερο τμήμα αντιθέτως είναι επέκταση της δεσπόζουσας. Στο πρώτο τμήμα της δεύτερης ενότητας συναντάμε ένα μοτίβο στα μ. 16-17 και 19-20. Την αρμονική πρωτοκαθεδρία στο τμήμα αυτό έχει η ελάσσονα δεσπόζουσα. Στα πρώτα τέσσερα μέτρα (μ. 15-18) αυτή εναλλάσσεται με τη συγχορδία της υπομέσης (VI, σι-ύφεση μείζονα), και στα δύο επόμενα, πριν επιστρέψουμε στην ν στο μ. 21, έχουμε εναλλαγή VI-VII, όπου η υποτονική υποκαθιστά τρόπον τινά τη συγχορδία της ελάσσονος δεσπόζουσας. Πριν περάσουμε στο τμήμα των εναλλαγών συγχορδιών-μπάσου έρχεται η υποδεσπόζουσα σε πρώτη αναστροφή, προετοιμάζοντας για τη μακρά διαμονή στη δεσπόζουσα που έπεται (μ. 22). Αν και το μπάσο ΛΑ' έρχεται ήδη από το μ. 23, η συγχορδία της δεσπόζουσας θα έρθει με σαφήνεια μόλις στο μ. 32, αφού περάσουμε από τη ναπολιτάνικη –πάντοτε επί του μπάσου ΛΑ', μ. 26-27– την τονική σε δεύτερη αναστροφή (μ. 28-29) και μια συγχορδία με τέταρτες (μ. 30-31).

Η δέκατη πέμπτη παραλλαγή (Allegro moderato energico) είναι τριμερής, και οι δύο εξωτερικές της ενότητες είναι εκρηκτικές και ζωηρές, με τη μελωδία σε οκτάβες και τη συνοδεία με μια κοφτή συγχορδία στο τέλος κάθε μέτρου κατά το πρώτο τετράμετρο και κάθε δεύτερου μέτρου κατά το τελευταίο. Ενώ η μεσαία ενότητα, μια πιστή εκφορά της αρμονίας του ηγούμενου του folia σε μέτρο τεσσάρων τετάρτων, είναι σαφώς στην τονικότητα της ρε ελάσσονος, οι εξωτερικές ενότητες είναι τροπικές και μάλιστα όχι σε σταθερό τρόπο. Με το σι-ύφεση του μ. 4 φαίνεται ότι βρισκόμαστε ίσως σε έναν φρύγιο από λα, ενώ η κατάληξη της φράσης υποδηλώνει φρύγιο από μι και μάλιστα πλάγιο. Μια τέτοια κατάληξη είναι βέβαια ανίσχυρη σε ένα καθαρά τονικό

40 Βλ. Alcázar, *The Segovia-Ponce Letters*, ό.π., σ. 63 και 65.

41 Στη θέση του μ. 8 έχει παραλειφθεί το ντο της μεσαίας (της χαμηλότερης δηλαδή του κανόνα) φωνής.

περιβάλλον, εξ ου και η τάση της παραλλαγής να οδηγήσει στην επόμενη. Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η άποψη του Bosman ότι οι εξωτερικές ενότητες της παραλλαγής συνετέθησαν πάνω στη μεσαία, που έχει, όπως είδαμε, αμεσότερη σχέση με το *folia*.<sup>42</sup>

Η δέκατη έκτη παραλλαγή (*Moderato*) είναι αυτή που ζήτησε καθυστερημένα ο Segovia, όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο. Η συνάφεια με το θέμα δεν είναι τόσο άμεση, αν και θα μπορούσαμε να πούμε ότι η ανώτερη φωνή στα πρώτα εννέα μέτρα ακολουθεί εν πολλοίς την πορεία της μελωδίας στα πρώτα έξι μέτρα του *folia* μία τρίτη πάνω. Έχει τριμερή δομή. Η πρώτη ενότητα ενώ φαίνεται ότι θα επεκταθεί περαιτέρω εν είδει μάλλον μιας περιοδικής δομής κάποιου τύπου, περατώνεται ήδη στο μ. 4 με τη συγχορδία της δεσπόζουσας επί ενός PE'. Αυτό που θα γινόταν το επόμενο της περιόδου ξεστρατίζει γρήγορα με μία αυξημένη συγχορδία στο μ. 7 –ντο-μι-σολ-δίεση. Στο επόμενο μέτρο το ΝΤΟ στο μπάσο οξύνεται, και έχουμε μια δεσπόζουσα στην φα-δίεση ελάσσονα, την αντιθετική της ομώνυμης μείζονος. Κινούμενοι σε ένα τέτοιο περιβάλλον, φτάνουμε στη συγχορδία της φα-δίεση ελάσσονος σε πρώτη αναστροφή στο μ. 11. Έπεται η συγχορδία της σολ μείζονος, ναπολιτάνικη της φα-δίεση ελάσσονος που γίνεται σολ ελάσσονα στο επόμενο μέτρο, *in* της ρε ελάσσονος (μ. 12-13).<sup>43</sup> Στα μ. 14-19 παραμένουμε επί του μπάσου ΛΑ'. Στο μεγαλύτερο μέρος τους σχηματίζεται η λα ελάσσονα, αλλά στο μ. 19, προτού μπούμε στην τελευταία ενότητα, η συγχορδία γίνεται μείζονα, φέρνοντας μάλιστα την έβδομη στον τελευταίο χρόνο του μέτρου, για να επιτευχθεί σύνδεση με την επόμενη ενότητα, η οποία, όπως και η πρώτη, βρίσκεται ολόκληρη επί ενός μπάσου PE'. Η ενότητα αυτή ξεκινά με εν συντομία επαναφορά του εναρκτήριου υλικού (δύο μέτρα αντί για τέσσερα, χωρίς όμως το ντο-δίεση του μ. 4, πρβλ. τα μ. 1-4 με τα μ. 20-21). Το μ. 22 προσομοιάζει το μ. 6 και οδηγεί προς το κλείσιμο της παραλλαγής, που γίνεται με πλάγια πτώση (η συγχορδία της τονικής έρχεται τελικώς στο μ. 27). Ο Ingwerson κάνει επίσης αναφορά στην ημίολα των μ. 23-26 και σε αυτήν του προτελευταίου μέτρου (μ. 28).<sup>44</sup> Ο Márquez, στη λίστα με τα παροράματα της έκδοσης (που είναι και η πληρέστερη υπάρχουσα), παρατηρεί εύστοχα ότι είναι ανακόλουθο να αλλάζει η γραμμή του μπάσου στο δεύτερο μέτρο (βλ. τα δύο τελευταία όγδοα και πρβλ. με κάθε ένα από τα πέντε πρώτα μέτρα).<sup>45</sup> Τέλος, ο Gilardino θεωρεί πως υπάρχει πιθανότητα η έβδομη στην τελευταία συγχορδία να είναι λάθος, άποψη που θεωρώ αβάσιμη.<sup>46</sup>

Η δέκατη έβδομη παραλλαγή (*Allegro ma non troppo*) με τις κατιούσες σκάλες των δεκάτων-έκτων είναι παραλλαγή άκρως ενδιαφέρουσα και έχει σε μεγάλο βαθμό παρερμηνευθεί από πολλούς εξ όσων αποπειράθηκαν να την αναλύσουν. Μιλούν, λόγω της κατιούσας σκάλας στο μ. 26, για τριμέρεια (Ingwerson) ή, λόγω του σπαράγματος της αρχής στα δύο τελευταία μέτρα, ακόμη και για αψιδωτή μορφή (Poulos), απόψεις σαφώς παρωχημένες. Για να μην αναφέρω τον Hall, που βλέπει *coda* από το μ. 27, όπου έχουμε ένα απλό ΦΑ-δίεση, δίχως υποψία πτωτικής διαδικασίας ή κατάληξης.<sup>47</sup> Η πραγματικότητα είναι ότι έχουμε να κάνουμε με μια διμερή μορφή αρκετά ενδιαφέρουσα, ώστε να αιτιολογεί κάπως αυτά τα αναλυτικά παραστρατήματα. Η πρώτη ενότητα αντιστοιχεί στα μ. 1-17. Αποτελείται από τετράμετρα με τα δύο πρώτα να έχουν μεταξύ

42 Σύμφωνα με τον Ingwerson, *ό.π.*, σ. 83. Να σημειωθεί ότι το μπάσο στο τέλος του μ. 8 θα έπρεπε να είναι ΛΑ' κι όχι ΦΑ'.

43 Ο Ingwerson, *ό.π.*, σ. 86 εντοπίζει εύστοχα στην παραλλαγή αυτή τις μετατροπές μείζονων συγχορδιών σε ελάσσονες και τανάπαλιν που φέρεται να την χαρακτηρίζουν. Βλ. τα μέτρα 3-4, 12-13, 18-19 και 25-26. Για να γίνουμε πιο σαφείς, να προσθέσουμε ότι οι δύο τελευταίες μετατροπές είναι οι ίδιες με τις δύο πρώτες. Σε ό,τι αφορά τη συγχορδία της δεσπόζουσας από ελάσσονα σε μείζονα και το αντίθετο σε ό,τι αφορά την συγχορδία της υποδεσπόζουσας.

44 Βλ. Ingwerson, *ό.π.*, σ. 87.

45 Βλ. Pablo Márquez, *ό.π.*, σ. 35. Τα παροράματα ξεκινούν στην σ. 32.

46 Βλ. [http://www.ga-usa.com/classicalguitar/projects/ag\\_post/100/ag00071.html](http://www.ga-usa.com/classicalguitar/projects/ag_post/100/ag00071.html). Η ύπαρξη της έβδομης όχι μόνο αιτιολογείται από τη συχνότατη και μάλιστα αμέσως προηγηθείσα *i'*, αλλά ίσως να λύνει και κάποια άλλα προβλήματα, όπως τη θέση της ενδέκατης παραλλαγής, η οποία μάλλον έρχεται φυσικότερα ύστερα από μια τέτοια συγχορδία, παρά με οποιονδήποτε άλλον τρόπο. Να σημειώσουμε εδώ και τις λανθασμένες νότες: στα μ. 4 και 5 βλ. PE' αντί για ΦΑ' στο μπάσο, στο μ. 10 βλ. ΣΙ'-αναίρεση στο μπάσο και στο μ. 12 λείπει η βοηθητική γραμμή στην πάνω φωνή (έχουμε, δηλαδή, λα στον έμπμπο χρόνο).

47 Βλ. Ingwerson, *ό.π.*, σ. 88, Poulos, *ό.π.*, σ. 107 και Hall, *ό.π.*, σ. 74.

τους συναφή ρυθμό και διάρθρωση, όπως και τα δύο τελευταία, αντίστοιχα. Τα πρώτα οκτώ μέτρα έχουν σαφώς αντλήσει την αρμονία τους από το *folia* (i, V, i, VII), και αυτή είναι η μόνη σαφής ομοιότητα.<sup>48</sup> Το τρίτο τετράμετρο ξεστρατίζει και στρέφεται προς την σολ-ύφεση μείζονα, την αντιθετική της ομώνυμης μείζονος, η οποία απέχει τρίτονο από την ντο μείζονα, την τελευταία συγχορδία του πρώτου οκταμέτρου. Μετά το αρμονικό αυτό άνοιγμα, η κατάσταση εξομαλύνεται με μια μισή πτώση στην τονική, που κλείνει και την ενότητα αυτή. Να αναφέρουμε εδώ την παρατήρηση του Ingwerson ότι στα πρώτα οκτώ μέτρα της πρώτης ενότητας η φωνή της κλίμακας δεκάτων-έκτων δεν καταλήγει με κάποια νότα στη θέση, ενώ στο δεύτερο καταλήγει.<sup>49</sup> Ακολουθεί ένα φρενήρες τμήμα με μικρότερα κατιόντα μοτίβα –των τεσσάρων και των τριών δεκάτων-έκτων– σε κλίμακες που καταλήγουν σε δυο δυνατές (ff) συγχορδίες σε όγδοα. Η έκταση της ιδέας είναι δίμετρη και επανέρχεται άλλες τρεις φορές, κάθε φορά από τον αμέσως χαμηλότερο φθόγγο. Στις δύο πρώτες εμφανίσεις της έχουμε τέσσερα ρε στη θέση των ογδών, μετά έχουμε ΡΕ' και ΛΑ' στις χαμηλότερες φωνές, με ένα μι στην ψηλότερη στο μ. 23. Όλο το απόσπασμα είναι λοιπόν επί του μπάσου ΡΕ. Στο μ. 26 επιστρέφει η πιο εκτεταμένη κατιούσα κλίμακα δεκάτων-έκτων για να καταλήξει, όπως είπαμε παραπάνω, σε ένα ΦΑ-δίεση στο επόμενο μέτρο που θα κρατηθεί για άλλα δύο μέτρα. Στο δεύτερο μέτρο (μ. 29) έχουμε ένα από τα πιο ενδιαφέροντα στοιχεία της παραλλαγής αυτής. Επιστρέφουν τα μέτρα του πρώτου τμήματος που είχαν στραφεί στην σολ-ύφεση μείζονα, αυτή τη φορά στην τονική. Είναι μάλιστα διευρυμένα κατά ένα μέτρο, για να αποκτήσουν σαφέστερη θεματική υπόσταση. Η κίνηση V, I που παρατηρείται στα μ. 11-12 δεν συμβαίνει και στο μ. 31 αντί να στραφούμε στην ρε μείζονα, έχουμε μια σολ ελάσσονα (iv), για να φτάσουμε μέσω αυτής στο επόμενο μέτρο στην (ελάσσονα) τονική, εν είδει πλάγιας πτώσης. Τα επόμενα μέτρα είναι καταληκτικά, και σε αυτά συναντάμε δύο μορφώματα. Το πρώτο είναι η ονειρική ανάβαση στο φα'-δίεση (μ. 37-38, πρβλ. με το ΦΑ-δίεση των μ. 27-29 που είδαμε πιο πάνω) και η δεύτερη η επιθετική επιστροφή της εναρκτήριας κλίμακας –μια οκτάβα κάτω– που καταλήγει στη συγχορδία της τονικής.

Η δέκατη όγδοη παραλλαγή (*Allegro scherzando*) είναι σαφώς εμπνευσμένη από την σπουδή υπ' αριθμόν 19 του opus 31 του Sor. Ο Ponce είχε ήδη συνθέσει την *Sonata clásica*, που είναι αφιερωμένη στον καταλανό συνθέτη, οπότε πρέπει να ήταν εξοικειωμένος με το έργο του και συγκεκριμένα με μια σπουδή που ο Segovia είχε προσφάτως εκδώσει.<sup>50</sup> Είναι άλλωστε και η παραλλαγή με τις επαναλαμβανόμενες νότες –που αποτελούν το ενοποιητικό της στοιχείο και την κεντρική ιδέα της– που ζητά ήδη από το πρώτο γράμμα ο Segovia.<sup>51</sup> Η παραλλαγή αποτελείται από μια σειρά από φράσεις, εκ των οποίων οι τρεις πρώτες καταλήγουν στη νότα σολ-δίεση: την πρώτη και την τρίτη φορά ως προσαγωγή του λα και τη δεύτερη ως πέμπτη μιας ρε-ύφεση μείζονος (μ. 9-10, 19 και 27). Η τέταρτη, που είναι και η λυρικότερη (μ. 29-33), στρέφεται στην ομώνυμη μείζονα, αμέσως όμως επιστρέφουμε σε περιβάλλον ρε ελάσσονος, όπου έρχεται και μισή πτώση στο μ. 50, μετά από πολλά μέτρα δίχως μείζονα συγχορδία επί της λα, η οποία περατώνει την παραλλαγή. Να σημειωθεί εδώ μια μοτιβική συνάφεια με την προηγούμενη παραλλαγή. Παραδείγματος χάριν, το μοτίβο των μ. 14 και 17 αποτελεί αντιστροφή του μοτίβου των μ. 10, 29 και 31 της προηγούμενης (βλ. και το μ. 16 της προηγούμενης παραλλαγής). Οι Hall και Ingwerson έχουν επίσης αναφερθεί στην πρωτοκαθεδρία του φθόγγου λα σε αυτή την παραλλαγή, με τον δεύτερο να θεωρεί ότι αυτή έχει να κάνει με την προσπέλαση του τέλους του έργου: αυτή η παραλλαγή εμμένει στην δεσπόζουσα, και η δέκατη ένατη στην τονική, «σχηματίζοντας μια μακροδομική πτώση».<sup>52</sup>

48 Ο Ingwerson, ό.π., σ. 90 θεωρεί ότι η συγχορδία αυξημένης έκτης του μ. 15 συνδέεται με το εκδοθέν θέμα, άποψη που μάλλον είναι κάπως παρατραβηγμένη. Η παρατήρηση που κάνει λίγο παραπάνω για την ομοιότητα σε ό,τι αφορά την καθυστέρηση 6 b -5 επί της συγχορδίας της VII εδώ και στο θέμα είναι κάπως πιο πετυχημένη (πρβλ. μ. 8 της συγκεκριμένης παραλλαγής με το μ. 4 του θέματος).

49 Βλ. Ingwerson, ό.π., σ. 88-90.

50 Βλ. Poulos, ό.π., σ. 112.

51 Βλ. την επιστολή 28 στο Alcázar, *The Segovia-Ponce Letters*, ό.π., σ. 47 και 50.

52 Βλ. Hall, ό.π., σ. 76-77 και Ingwerson, ό.π., σ. 91. Η αλήθεια είναι ότι οι δυο αυτές παραλλαγές θα ήταν πολύ εύλογο να είναι οι καταληκτικές πριν από την φούγκα. Η εικοστή που ανακόπτει την αρμονική και ρυθμική ορμή που έχει διαμορφωθεί, γεννά πολλά ερωτήματα για το αν βρίσκεται στη σωστή θέση. Errata: στο μ. 32 βλ. φα-

Η δέκατη ένατη παραλλαγή (Vivo e marcato) είναι πολύ ζωντανή με έναν πανταχού παρόντα ρυθμό παρεστιγμένων να προωθεί τη μουσική πλοκή. Είναι αρκετά κοντά με το θέμα σε ό,τι αφορά στην αρμονία και στη δομή. Σχετικά με την τελευταία, η δέκατη ένατη παραλλαγή είναι μια περίοδος. Τα πρώτα τέσσερα μέτρα του ηγουμένου είναι πιστά στην αρμονία του folia. Τα επόμενα τέσσερα μέτρα (μ. 5-8) είναι όλα διαρθρωμένα με τον ίδιο τρόπο σε δύο φωνές. Ο Ingwerson θεωρεί πως το ανιόν άλμα στην επάνω φωνή προέρχεται από το μοτίβο του επομένου του θέματος της έκδοσης.<sup>53</sup> Στα μ. 6-9α η χαμηλότερη φωνή κατέρχεται χρωματικά (ΛΑ'-ΦΑ). Από το μ. 9 πυκνώνει ο διάλογος ανάμεσα στις δύο φωνές, με τη χαμηλότερη να κατέρχεται από το ΦΑ στο ΣΟΛ'(μ. 10), προετοιμάζοντας τη μισή πτώση στο επόμενο μέτρο. Η δεσπόζουσα προεκτείνεται και στο μ. 12 επαναλαμβάνοντας τα σχήματα ημιτονίου επί των φθόγγων της συγχορδίας (φα-μι, σολ-δίεση-λα και ντο-δίεση-ντο-αναίρεση). Το επόμενο αρχίζει με τα δύο εναρκτήρια μέτρα της παραλλαγής μία οκτάβα ψηλότερα (μ. 13-14) και βρίσκεται όλο επί ενός ΡΕ' στο μπάσο. Από το μ. 15 στρεφόμαστε προς την υποδεσπόζουσα, περνώντας από τις εξής βαθμίδες της: i(ή VI)-V/II<sub>N</sub>, II<sub>N</sub><sup>6</sup>, V, i (μιλώ για τα μ. 15-18). Η υποδεσπόζουσα εδώ θα οδηγήσει στην τονική εν είδει πλάγιας πτώσης. Στα μ. 20-21 έχουμε μια παλινδρόμηση μεταξύ ΦΑ και Μι και στα μ. 22-26 έχουμε συγχορδίες διάρκειας ολοκλήρου (η τελευταία συν ένα τέταρτο): VI<sup>6</sup>, II<sub>N</sub>(επί του ΡΕ' πάντα), I.<sup>54</sup>

Η εικοστή παραλλαγή (Andante) εκμεταλλεύεται τους αρμονικούς της κιθάρας. Είναι διμερής, και τα πρώτα οκτώ μέτρα (η πρώτη ενότητα) είναι αρμονικά ταυτόσημα με το ηγούμενο του folia. Η δεύτερη ενότητα είναι κατά τι πιο διευρυμένη και κινείται αρμονικά επί το πλείστον σε πέμπτες. Συγκεκριμένα, η αρμονία των μ. 9-18 έχει ως εξής: i, v, i, V<sup>7</sup>/VII, VII-V<sup>7</sup>/III, III-VI<sup>7</sup>, iv, V. Όπως βλέπουμε, καταλήγει σε μισή (φρύγια) πτώση και αναγράφεται μάλιστα –ανορθόγραφα– η οδηγία «attaca la fuga». Μια ενδιαφέρουσα παρατήρηση που δανείζομαι από τον Ingwerson είναι ότι στα πρώτα δώδεκα μέτρα έχουμε ρυθμικά το ίδιο τρίμετρο που επαναλαμβάνεται τρεις φορές (πρβλ. μ. 4-6, 7-9 και 10-12 με τα μ. 1-3, η μόνη παρατυπία βρίσκεται στο μ. 11 όπου δεν έχουμε παρεστιγμένο στη θέση), του οποίου οι επαναλήψεις μάλιστα δεν συμπίπτουν με τις δομικές/αρμονικές τομές.<sup>55</sup>

Το έργο κλείνει κατά την παράδοση του 19ου αιώνα με μία φούγκα (Moderato), η οποία είναι, στην προκειμένη περίπτωση, τρίφωνη. Το θέμα (soggetto) δεν ταυτίζεται με το folias, αλλά χρησιμοποιεί τους φθόγγους του (με την ίδια εν πολλοίς σειρά) σε μικρότερη έκταση, ώστε να γίνεται εύκολα αντιληπτό, πράγμα απαραίτητο για ένα θέμα φούγκας. Το εκφέρει πρώτα η χαμηλότερη φωνή (μ. 1-4a, dux), και η (πραγματική) απάντηση έρχεται στο μ. 5 από τη μεσαία (μ. 5-7, comes), με την πρώτη να εκφέρει αντίθεμα σε ταχύ δακτυλικό ρυθμό (όγδοο και δέκατα έκτα, το αντίθεμα αποτελείται από δύο μέτρα ουσιαστικά και συνοδεύει τα δύο πρώτα μέτρα του θέματος).<sup>56</sup> Τα μ. 8-10 αποτελούν συνδετικό πέρασμα πριν από την τελευταία είσοδο του θέματος στο μ. 11 από την ανώτερη φωνή, που καταλήγει στο μ. 14 στην ολοκλήρωση της εκθέσεως.<sup>57</sup> Το πρώτο επεισόδιο, αφότου φτάσουμε στην τονική, της οποίας η έλευση απεφεύχθη στο μ. 14 με την ολοκλήρωση της παράθεσης του θέματος, στο μ. 15 (vii<sup>6</sup>/V-V, i, για τα μ. 14-15), στρέφεται με σχήματα αρπισμών (ii<sup>6</sup><sub>5</sub>, V<sup>7</sup>, IV-V<sup>6</sup>, I-V<sup>6</sup><sub>4</sub>, I<sup>6</sup> στη φα μείζονα για τα μ. 16-21a, επίσης, η διαστηματική ταυτοσημία του μ. 18 προς το μ. 16 φέρεται να υπόσχεται κάποιου τύπου αλυσίδα, που όμως δεν υλοποιείται) προς τη σχετική μείζονα, όπου φαίνεται πως λαμβάνει χώρα η επόμενη παράθεση του θέματος από τη μεσαία φωνή (μ. 21-24a). Στην πραγματικότητα όμως στρεφόμαστε

δίεση αντί για φα.

53 Βλ. Ingwerson, ό.π., σ. 95.

54 Ο Márquez, ό.π., σ. 30, θεωρεί αυτές τις συγχορδίες το αποκορύφωμα του έργου. Πιστεύει επίσης ότι η εναρκτήρια συγχορδία της εικοστής παραλλαγής οφείλει να ακολουθεί attaca.

55 Βλ. Ingwerson, ό.π., σ. 98.

56 Ο Márquez σημειώνει τη στενή συνάφεια του αντιθέματος με το εναρκτήριο μοτίβο της *Τρίτης σονάτας για πιάνο* opus 5 του Brahms σε φα ελάσσονα (βλ. Márquez, ό.π., σ. 31).

57 Το συνδετικό πέρασμα κάνει χρήση του δακτυλικού μοτίβου και επιστρέφει αρμονικά στην τονική μέσω ενός κύκλου των πεμπτών: vii<sup>2</sup>, i<sup>6</sup> στην ελάσσονα δεσπόζουσα (λα, στα μ. 8-9) και V<sup>2</sup>/iv, iv-V, i στην τονική (μ. 10-11).



πίσω στην τονική από το μ. 23. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν και τα τρία όγδοα στην ανώτερη φωνή (μ. 21-23), τα οποία θα χρησιμοποιηθούν περαιτέρω στο κομμάτι.

Ακολουθεί το δεύτερο επεισόδιο, στο οποίο στρεφόμαστε προς την υποδεσπόζουσα σολ ελάσσονα, όπου θα γίνει και η επόμενη παράθεση του θέματος από τη χαμηλότερη φωνή. Στο επεισόδιο αυτό γίνεται εκτενέστερη χρήση και επεξεργασία του μοτίβου που είδαμε στο μ. 14 στη μεσαία φωνή, αυτή τη φορά με σχέσεις ημιτονίου. Στο μ. 28 υφίσταται μάλιστα και ρυθμική μετατόπιση. Η παράθεση του θέματος στην σολ ελάσσονα ξεκινάει στο μ. 29, συνοδευόμενη και από το αντίθεμα, αλλά και από μια παραλλαγή των τριών ογδών των μ. 21-22, βασισμένη στις καταληκτικές νότες του μοτίβου στο μ. 28. Έπεται επεισόδιο που στρέφεται προς την ντο ελάσσονα, με την εξής αρμονική πορεία: i-VII<sup>6</sup>, III-iv (ή ορθότερα ii<sup>6</sup> δίχως θεμέλιο), III<sup>6</sup>-V<sup>6</sup>/VII, VII στην σολ για τα μ. 32-35 και V<sup>2</sup>/VII, VII<sup>6</sup>-VI<sup>6</sup>-V<sup>6</sup>, i<sup>6</sup> στην ντο ελάσσονα για τα μ. 36-37. Είναι επίσης πλήρως συνεπές με τα προηγηθέντα και μοτιβικά. Παραδείγματος χάριν ο αρπισμός του μ. 33 μοιάζει με αυτόν του μ. 25, αλλά και τα επόμενα δυο μέτρα χρησιμοποιούν πάλι το μοτίβο του μ. 14. Η παράθεση του θέματος στην ντο ελάσσονα (μ. 37-40a) έχει στα δύο πρώτα μέτρα της ακριβώς την ίδια διάρθρωση στις φωνές με αυτήν που συναντήσαμε στην παράθεση από τη φα μείζονα (πρβλ. μ. 37-38 με μ. 21-22), ενώ ακολουθεί τρίμετρο επεισόδιο που οδηγεί στην επόμενη παράθεση των δύο πρώτων μέτρων του θέματος στην αντιθετική (σι-ύφεση) μείζονα. Εκεί (μ. 43-44) το θέμα πάλι συνοδεύεται από το μοτίβο των τριών ογδών, όχι όμως με ταυτόσημο τρόπο με τις προηγούμενες εμφανίσεις. Το επεισόδιο που ακολουθεί (μ. 45-50a) μοιάζει αρκετά στην διάρθρωσή του με αυτό των μ. 32-37a, κάνοντας μάλιστα χρήση, όπως είναι φανερό, στα μ. 47 και 48 του –ρυθμικά μετατοπισμένου– μοτίβου του μ. 28, και οδηγεί στην τονική. Εκεί ξεκινάει μια παράθεση του θέματος, όπως είχε συμβεί στην υποδεσπόζουσα στα μ. 29-32a, αλλά εγκαταλείπεται (στην ουσία οι τελευταίοι φθόγγοι παρουσιάζονται σε σμίκρυνση, καθώς επίσης δεν οδηγούμεστε στη δεσπόζουσα, οπότε λείπει και η όξυνση του προσαγωγέα) χάριν μίας αλυσίδας σε ημίολα που κάνει χρήση του δακτυλικού μοτίβου του αντιθέματος και οδηγεί στη δεσπόζουσα της υποτονικής (VII, ντο μείζονα, μ. 54). Εκεί παρατίθενται πάλι τα δύο πρώτα μέτρα του θέματος, κατά τη διάρθρωση των μ. 21-22 και 37-38, ενώ ακολουθεί αλυσίδα δίμετρου κρίκου που οδηγεί, μέσω ανοδικής πορείας του κύκλου των πεμπτών, στη δεσπόζουσα.

Στα επόμενα τρία μέτρα (μ. 64-67a) παρακολουθούμε την παράλληλη ανάβαση των εξωτερικών φωνών σε δέκατες (από ΛΑ'–ντο-δίεση στο μ. 64, έως ντο-δίεση–μί' στο μ. 67). Στη μεσαία φωνή παρακολουθούμε αντίστοιχα την ποικιλματική φιγούρα που εκφέρει η ίδια στα μ. 60 και 62. Το μ. 67 επαναλαμβάνεται στο επόμενο με τη διαφορά ότι αντί της vii<sup>6</sup>/V που είχε στον τρίτο χρόνο, ώστε να παραμείνει άλλο ένα μέτρο στη δεσπόζουσα, αυτή τη φορά έχει μια απλή υποδεσπόζουσα (iv<sup>6</sup>). Έτσι εκκινεί η διαδικασία κατάβασης. Η χαμηλότερη φωνή κατεβαίνει βηματικά επί των φθόγγων της φυσικής ρε ελάσσονος, ενώ η ανώτερη δεν ακολουθεί πιστά την ίδια κατάβαση, κάνοντας αφενός το απόσπασμα πιο ενδιαφέρον, αλλά και φέρνοντας πειστικότερα την υποδεσπόζουσα στο μ. 71 μέσω της δεσπόζουσάς της. Τέλος, στο μ. 72 επανερχόμαστε στη δεσπόζουσα, στο ίδιο μάλιστα ρετζίστρο με αυτό με το οποίο ξεκίνησε το απόσπασμα (μ. 64), ολοκληρώνοντας την επέκταση της δεσπόζουσας. Όπως φαίνεται λοιπόν από τα παραπάνω, στο μ. 64 σημειώθηκε μια μισή πτώση στην τονική (η μοναδική πτώση στη φούγκα πέραν της τελικής, αν εξαιρέσουμε τις κινήσεις V-i ή I της coda) και τα μ. 64-72 αποτελούν αυτό που οι Hepokosky και Darcy αποκαλούν γέμισμα τομής (caesura fill).<sup>58</sup>

Ακολουθεί το stretto που εκκινεί με την ανώτερη φωνή και καταλήγει στη χαμηλότερη με τις φωνές να εισάγονται σε κάθε μέτρο. Οι εξωτερικές φωνές εισάγουν το θέμα ολόκληρο στην τονική, ενώ η μεσαία εκκινεί από το ΛΑ, προσαρμόζοντας το θέμα στις υπάρχουσες τονικές προϋποθέσεις. Έπειτα από ένα σύντομο απόσπασμα στο οποίο χρησιμοποιείται μιμητικά από τις ανώτερες φωνές το μοτίβο που εισάγει η ανώτερη φωνή στην άρση και στον πρώτο χρόνο του μ. 77

58 Για τον όρο γέμισμα τομής (caesura fill, ή, συντομογραφικά, CF), βλ. James Hepokoski – Warren Darcy, *Elements of sonata theory: Norms, types, and deformations in the late-eighteenth-century sonata*, Oxford University Press, New York 2006, σ. xxv και 40-45.

(με αρμονία  $vii^4_3/VII$ ,  $VII^6-vii^4_3/v$ ,  $v^6-iv^6$ ,  $V$  για τα μ. 79-81), ξεκινά ένας ισοκράτης επί της δεσπόζουσας (ΛΑ΄) στο μπάσο. Ξεκινάει με τα δύο πρώτα μέτρα του θέματος στην ανώτερη φωνή και σπαράγματα του αντιθέματος στη μεσαία (μ. 81-82), ενώ στα μ. 83-84a η μεσαία παίρνει τα μέτρα αυτά του θέματος, και η ανώτερη το μοτίβο του αντιθέματος. Από εκείνο το σημείο το θέμα εγκαταλείπεται και κυριαρχεί το δακτυλικό μοτίβο. Στα μ. 85-87a έχουμε αλυσίδα σε ημίολα, στην οποία κάθε κρίκος βρίσκεται μια τρίτη πάνω, ενώ ακολουθούν δυο απλά μέτρα (μ. 87-88) με σχεδιασμό αλυσίδας πάλι με μονόμετρο κρίκο και με την οποία αρχίζει η κατάβαση –σε τρίτες πάλι– για να φτάσουμε σε άλλη μια αλυσίδα σε ημίολα (μ. 89-91a, σε αυτήν κάθε επόμενος κρίκος βρίσκεται μια τέταρτη χαμηλότερα), στην οποία όμως εγκαταλείπεται –για τα καλά πλέον– το μοτίβο του αντιθέματος. Στο μ. 92 φτάνουμε τελικώς στη συγχορδία της δεσπόζουσας –ξανά από το ίδιο ρετζίστρο με αυτό που είχαμε στην αρχή του ισοκράτη– για να πραγματοποιηθεί η πτώση στο επόμενο μέτρο.

Στην αρχή της coda (μ. 93-95a) δεν μπορεί κανείς παρά να θυμηθεί τα λόγια του Segovia: «να κλείσεις [το έργο] με μεγάλες συγχορδίες». <sup>59</sup> Ο Ponce ικανοποιεί και εδώ τον επεμβατικό Ισπανό με τις μεγάλες συγχορδίες που συνοδεύουν το μισό θέμα της φούγκας. Ακολουθεί άλλο ένα πέρασμα σε ημίολα (μ. 95-98a) που κινείται σε πέμπτες και κάνει χαρακτηριστική χρήση καθυστερήσεων. <sup>60</sup> Στη συνέχεια συναντάμε δύο δίμετρα, στα οποία κάθε μέτρο αποτελείται από αρπισμούς επί συγχορδιών ενάτης (μ. 98-101). Στο μ. 102 έρχεται η τονική στο μπάσο και, ενώ φαίνεται ότι θα συνεχίσει ίσως όπως τα προηγούμενα δίμετρα, το μ. 103 διαφοροποιείται και στρέφεται προς μια  $IV^6_4$  που επιστρέφει στην τονική στο επόμενο μέτρο (μ. 104), όλο αυτό εν είδει μιας πλάγιας πτώσης. Η ανώτερη φωνή εξακολουθεί να κινείται με όγδοα, κάνοντας κρεσέντο, και στην άρση για το μ. 106 εμφανίζεται μια δεσπόζουσα με δέκατη τρίτη (ff) που λύνεται μεγαλοπρεπώς, ύστερα από προήγηση της τρίτης, στη ρε μείζονα. <sup>61</sup>

## 2.3 Το ζήτημα της σειράς των παραλλαγών

Στην εισαγωγική αναφορά μας στις *Παραλλαγές στο «Folia de España» και Φούγκα* θέσαμε ως στόχο να πάρουμε θέση σχετικά με την σειρά των παραλλαγών, λαμβάνοντας, φυσικά, υπόψη τη σειρά με την οποία παρουσιάζονται στην έκδοσή τους. Επιχειρήσαμε μια ενδελεχή ανάλυση του έργου στην προσπάθειά μας να ανταποκριθούμε στον στόχο μας, αλλά η ποικιλομορφία του υλικού, σε συνδυασμό με την έλλειψη σχετικών στοιχείων, καθιστούν σχεδόν αδύνατη την εξαγωγή ασφαλούς συμπεράσματος.

Είδαμε ότι ο ίδιος ο Ponce είχε προτείνει την αφαίρεση κάποιων παραλλαγών (συγκεκριμένα των παραλλαγών 2, 11, 12, 17, 18 και 19). Παρ' όλα αυτά η συγκεκριμένη πρόταση, αφενός διατυπώθηκε ανεπίσημα και αφετέρου θα μας στερούσε μερικές από τις ωραιότερες στιγμές του έργου. Μοιάζει σαν ο συνθέτης, σαστισμένος από την όλη «κακομεταχείριση» που υπέστη το έργο του, να αποφάσισε να διαγράψει το μισό, έτσι ώστε να βγαίνει, ίσως, κάποιο νόημα ως συνολική δομή. Το έργο όμως αυτό αξίζει μεγαλύτερη προσοχή.

Ο Márquez δίνει τη δική του άποψη, η οποία δημοσιεύεται στα δύο τελευταία τεύχη του *il Fronimo*. Επιλέγει να παίξει το Πρελούδιο, το θέμα (όπως απαντά στην έκδοση), τις παραλλαγές με την εξής σειρά: 2, 4, 1, 5, 3, 6, 12, 7, 8, 14, 15, 11, 10, 9, 13, 16, 18, 17, 19, 20 και, τέλος, την Φούγκα. Υποστηρίζοντας μάλιστα την επιλογή του, είναι πειστικότερος. Για παράδειγμα, η γειννίαση της πρώτης με την πέμπτη παραλλαγή είναι όντως εύστοχη, με το ντο-δίεση των τελευταίων μέτρων της πρώτης να αποκτά έτσι σημαντικό ρόλο, προετοιμάζοντας την εναρκτήρια

59 Βλ. Alcázar, *The Segovia-Ponce Letters*, ό.π., σ. 47 και 50.

60 Ο Márquez σχετίζει τις καθυστερήσεις αυτές με το μοτίβο της μεσαιάς φωνής των μ. 29-30 (βλ. Márquez, ό.π., σ. 32).

61 Errata: Στα μ. 5 και 6 βλ. ΣΙ΄-αναίρεση αντί για ΣΙ΄-ύφεση, στον τρίτο χρόνο του μ. 44 βλ. πιθανώς φα αντί για παύση ογδού και στο μ. 93 βλ. ντο-δίεση στην ανώτερη φωνή στον τρίτο χρόνο.

φιγούρα της πέμπτης παραλλαγής. Επίσης, η διαδοχή του κανόνα (παραλλαγή 13) από το τρέμολο (παραλλαγή 16) γίνεται με σχεδόν ποιητικό τρόπο, αν κάποιος σκεφτεί ότι η χαμηλή φωνή του τρέμολο πηγάζει από τις τελευταίες νότες του κανόνα, όπως διατείνεται ο Μάρquez. Τέλος, η ανταλλαγή θέσης μεταξύ των παραλλαγών 17 και 18 θεωρώ ότι είναι εξίσου εύστοχη, μιας και θα έπρεπε να έχουμε παραλλαγές αυξανόμενης δεξιοτεχνίας σε αυτό το σημείο, όπως συμβαίνει και στην τελευταία τριάδα παραλλαγών του Rachmaninoff, που θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο.

Σχετικά με άλλα ζητήματα, όπως είναι ο τρόπος με τον οποίο προσεγγίζεται η ενδέκατη παραλλαγή, ένα από τα πιο δύσκολα ομολογουμένως ζητήματα, η άποψη του Μάρquez δεν είναι τόσο επιτυχής όσο υποστηρίζει ο ίδιος (ο οποίος πριν από την ενδέκατη τοποθετεί τη δέκατη πέμπτη παραλλαγή). Η ορθή παρατήρηση του Μάρquez ότι οι δύο μόνο παραλλαγές που βρίσκονται σε διαφορετική τονικότητα από τη ρε τυχαίνει να συμπίπτουν και με τις πρώτες συγχορδίες πέραν της τονικής στο *folia* τον οδήγησε να τις τοποθετήσει συμμετρικά (πέντε παραλλαγές μετά το θέμα έρχεται η παραλλαγή σε λα μείζονα και ύστερα από άλλες πέντε αυτή σε ντο), χωρίς όμως τελικά να πετυχαίνει, κατά τη γνώμη μου, μια περισσότερο ικανοποιητική ροή. Παραδέχεται, βέβαια, ο ίδιος στον επίλογό του ότι η πρότασή του δεν είναι δεσμευτική ή, απαραίτητα, σωστή, αφού δεν έχει τα μέσα ούτε και επαρκή στοιχεία για να κάνει μια τέτοια πρόταση.<sup>62</sup>

Αυτό που θεωρώ ότι πρέπει να κρατήσουμε από την προσπάθειά μας να λύσουμε το πρόβλημα της σειράς των παραλλαγών είναι το εξής: ότι δεν αρκεί ο εκτελεστής να απομνημονεύσει απλώς την υπάρχουσα παρτιτούρα για να έχει μια ικανοποιητική εκτέλεση του έργου αυτού, διότι η παρτιτούρα ετοιμάστηκε πολύ βιαστικά, και όλα δείχνουν ότι δεν είχαν επικυρωθεί όλες οι επεμβάσεις από τον συνθέτη. Το γεγονός αυτό, ότι, δηλαδή, οι ακριβείς προθέσεις του συνθέτη παραμένουν άγνωστες, μετατοπίζει, κατά τη γνώμη μου, την ευθύνη για την τελική διάρθρωση του έργου στον εκάστοτε εκτελεστή. Πιστεύω ότι αυτός οφείλει να επιλέξει από μόνος του την αλληλουχία των παραλλαγών, έτσι ώστε αυτή όχι μόνο να τον ικανοποιεί, αλλά και να του δίνει την αίσθηση ότι αξιοποιεί με τον καλύτερο δυνατό τρόπο το υπάρχον υλικό. Αν ο εκτελεστής το θεωρήσει αναγκαίο, μπορεί να παρακάμψει –αλλά πάντα με μέτρο– κάποιες παραλλαγές, ακολουθώντας το παράδειγμα του Ponce του 1941. Επίσης, αν τον ικανοποιεί κάποια από τις υπάρχουσες προτάσεις (έκδοση Segovia, έκδοση Alcázar με το Πρελούδιο, πρόταση Ponce 1941, πρόταση Μάρquez), μπορεί φυσικά να την ακολουθήσει, αλλά δεν μπορεί αυτό να το κάνει «τυφλά», δίχως ιδιαίτερη σκέψη και μελέτη. Με άλλα λόγια, ο εκτελεστής έχει την ευθύνη για την ποιητική υπόσταση του κομματιού.

## 2.4 Πίνακας

Μέρος του έργου	Εναρκτήρια ένδειξη αγωγής-χαρακτήρα	Τονικότητα	Μέτρο	Μορφή	Άλλα βασικά χαρακτηριστικά
Πρελούδιο	Χωρίς ένδειξη	Ρε ελάσσονα	C, με την εξαίρεση των μ. 16 (6/4) και 48 (2/4)	Τριμερής	
Θέμα	Lento	Ρε ελάσσονα	3/4	Περίοδος	
Πρώτη	Poco vivo	Ρε ελάσσονα	4/8	Περίοδος	

62 Βλ. Pablo Márquez, *Il Fronimo* 192, ό.π., σ. 22-23, 25 και 28-30.

παραλλαγή					
Δεύτερη παραλλαγή	Allegretto mosso	Ρε ελάσσονα	6/4	Περίοδος	
Τρίτη παραλλαγή	Lento	Ρε ελάσσονα	4/4	Περίοδος ή πρόταση με δύο παραλλάγματα της βασικής ιδέας	
Τέταρτη παραλλαγή	Un po agitato	Ρε ελάσσονα	3/8	Περίοδος	Εναλλαγή συγχορδιών-μπάσου
Πέμπτη παραλλαγή	Andantino	Ρε ελάσσονα	2/4	Τριμερής	
Έκτη παραλλαγή	Allegretto espressivo (sic)	Λα μείζονα	9/8	Τριμερής	
Έβδομη παραλλαγή	Andante	Ρε ελάσσονα	3/4	Διμερής, κλείνει με μισή πτώση <sup>63</sup>	
Όγδοη παραλλαγή	Moderato	Ρε ελάσσονα	3/4	Περίοδος	
Ένατη παραλλαγή	Andantino affettuoso	Ρε μείζονα	2/4	Τριμερής	
Δέκατη παραλλαγή	Prestissimo ή Presto	Ρε φυσική ελάσσονα/ρε αιολικό	3/8	Επταμερές ροντώ	Κατά τον Segovia, κάπως ρωσική <sup>64</sup>
Ενδέκατη παραλλαγή	Andantino	Ντο μείζονα	6/8	Διμερής σονατοειδής	Siciliano
Δωδέκατη παραλλαγή	Animato	Ρε ελάσσονα	3/4	Τριμερής	
Δέκατη τρίτη παραλλαγή	Sostenuto	Ρε ελάσσονα	6/4	Πρόταση	Δίφωνος κανόνας
Δέκατη τέταρτη παραλλαγή	Allegro non troppo	Ρε ελάσσονα	6/8	Διμερής, κλείνει με μισή πτώση	Επαναλαμβανόμενες συγχορδίες
Δέκατη πέμπτη παραλλαγή	Allegro moderato energico	Μι φρύγιος	4/4	Τριμερής	Οκτάβες

63 Για μια εναλλακτική προσέγγιση, όπου η παραλλαγή αυτή ερμηνεύεται ως τριμερής, βλ. την υποσημείωση παραπάνω.

64 Βλ. την επιστολή 29 στο Alcázar, *The Segovia-Ponce Letters*, ό.π., σ. 51-52. Εκεί χαρακτηρίζει τη χρονική αγωγή ως Presto, γεγονός που εγείρει ερωτήματα σχετικά με την ορθότητα του Prestissimo που συναντάμε στην έκδοση.

Δέκατη έκτη παραλλαγή	Moderato	Ρε ελάσσονα	6/8	Τριμερής	Τρέμολο
Δέκατη έβδομη παραλλαγή	Allegro ma non troppo	Ρε ελάσσονα	2/4	Διμερής	Γρήγορες κλίμακες
Δέκατη όγδοη παραλλαγή	Allegro scherzando	Ρε ελάσσονα	2/4	Ελεύθερη, κλείνει με μισή πτώση	Επαναλαμβανόμενες νότες <sup>65</sup>
Δέκατη ένατη παραλλαγή	Vivo e marcato	Ρε ελάσσονα	4/4	Περίοδος	Παρεστιγμένο μοτίβο
Εικοστή παραλλαγή	Andante	Ρε ελάσσονα	4/4	Διμερής	Αρμονικές
Φούγκα	Moderato	Ρε ελάσσονα	3/4	Φούγκα	

65 Ο Ingwerson, ό.π., σ. 85 γράφει σχετικά με τις παραλλαγές 16-18: «Η παραλλαγή XVI εισάγει μια ομάδα τριών παραλλαγών με φύση σχεδόν διδακτική, απαιτώντας τεχνικές τρέμολο, γρήγορων κλιμάκων και επαναλαμβανόμενων νοτών αντίστοιχα».

## ΤΡΙΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Sergei Rachmaninoff: Corelli-Variations, op. 42

### 3.1 Εισαγωγή

Ο Sergei Rachmaninoff, ένας από τους πλέον σημαντικούς μουσικούς κατά το πρώτο μισό του περασμένου αιώνα, δεν χρειάζεται ιδιαίτερες συστάσεις. Έγινε γνωστός κυρίως από τις εξαιρετικές πιανιστικές ερμηνείες του και τα πιανιστικά έργα του σε ώριμο ρομαντικό ιδίωμα (όπως για παράδειγμα το *Πρελούδιο* σε ντο-δίεση ελάσσονα, opus 3, του οποίου η φήμη φαίνεται να τον βασανίζει για πολύ καιρό, τα *Πρελούδια* opus 23 και 32 και τα δύο μεσαία *Κοντσέρτα για πιάνο*, το δεύτερο και το τρίτο). Ο Rachmaninoff υπήρξε και μαέστρος. Σημαντική τομή στη ζωή του υπήρξε η αποχώρησή του από τη Ρωσία το 1917 δύο μήνες περίπου πριν ξεσπάσει η επανάσταση του Οκτωβρίου/Νοεμβρίου. Μια ματιά μόνο στον κατάλογο των έργων του αποκαλύπτει μια σχεδόν δεκαετή σιγή από τις *Études-Tableaux* opus 39, που συνετέθησαν το 1916-1917, μέχρι το τέταρτο *Κοντσέρτο για πιάνο*, που πρωτοπαρουσιάστηκε το 1926 και αναθεωρήθηκε το 1941. Αυτό προέκυψε εξαιτίας της οικονομικής κατάστασης του Rachmaninoff και της οικογένειάς του, που άφησαν την περιουσία τους στην ανταριασμένη πατρίδα τους. Πράγματι, ο Rachmaninoff χρειάστηκε να επενδύσει στην εκμάθηση νέου ρεπερτορίου και το 1918, λίγο αφότου έφτασε στην Αμερική, οριστικό τόπο κατοικίας του έκτοτε, να προσλάβει ατζέντη. Αυτό γιατί στις αρχές του εικοστού αιώνα, όταν τα μέσα αναπαραγωγής του ήχου δεν ήταν τόσο προηγμένα και διαδεδομένα όσο σήμερα, εφόσον υπήρχε ακόμη μια υποψία κοινών μουσικών αξιών –προφανώς εδώ μιλώ για το ευρύτερο κοινό και όχι για τους μουσικούς/ακαδημαϊκούς κύκλους– το επάγγελμα του εκτελεστή, ειδικά όταν αυτός είχε τεχνικές και καλλιτεχνικές δυνάμεις, μπορούσε να είναι αρκετά προσοδοφόρο, πολύ περισσότερο από αυτό του συνθέτη.

Για να φτάσουμε στο έργο που εξετάζουμε, το τελευταίο του συνθέτη για σόλο πιάνο, θα περάσουν άλλα πέντε έτη από την ολοκλήρωση του τετάρτου *Κοντσέρτου για πιάνο* opus 40, όπως και των *Τριών ρώσικων τραγουδιών* opus 41, που αμφότερα συνετέθησαν το 1926. Γράφτηκε συγκεκριμένα μεταξύ 27 Μαΐου και 19 Ιουνίου του 1931 στη βίλα Le Pavillon στο Clairefontaine της Γαλλίας και εκδόθηκε τη δεύτερη μέρα των Χριστουγέννων του ίδιου έτους. Έτσι, μοιάζει να έχει γραφτεί μετά τις παραλλαγές του Ponce, αλλά η παρτιτούρα έγινε διαθέσιμη πολύ νωρίτερα λόγω, μεταξύ άλλων, του status του συνθέτη αλλά και της απουσίας διαμεσολαβητών.<sup>66</sup> Είναι αφιερωμένο στον Fritz Kreisler, με τον οποίον ο Rachmaninoff έπαιζε μουσική δωματίου και μέσω αυτού ήρθε πιθανότατα σε επαφή με το θέμα.<sup>67</sup> Υφολογικά απέχει παρασάγγας από τα αριστουργήματα που τον καθιέρωσαν.<sup>68</sup> Στις *Παραλλαγές Corelli* συναντάμε μια πρωτοφανή λιτότητα στην πιανιστική γραφή του Rachmaninoff, ο οποίος φέρεται να έχει εμπνευστεί από το κίνημα του Νεοκλασικισμού, που βρισκόταν τότε στην άνθησή του. Αυτή η υφολογική προσαρμογή είναι πιθανό να σχετίζεται με ψυχολογικά αίτια. Εκμυστηρεύεται στον Oskar von Riesemann το 1930: «Αισθάνομαι σαν ένα φάντασμα που περιφέρεται σε έναν κόσμο που έχει γίνει πλέον ξένος... Αδυνατώ να αποτάξω τον παλιό τρόπο σύνθεσης και αδυνατώ να αποκτήσω τον καινούριο. Έχω προσπαθήσει εντατικά να αισθανθώ τη μουσική τεχνοτροπία του σήμερα, αλλά ανεπιτυχώς... Η νέα αυτή μουσική δεν φαίνεται να έρχεται απ' την καρδιά, αλλά απ' το κεφάλι. Οι συνθέτες της σκέφτονται μάλλον, παρά αισθάνονται... Γιατί να καλείται αυτή η μουσική μοντέρνα; Μοιάζει παλιά κιόλας απ' τη στιγμή που γεννιέται, μιας και έρχεται στον κόσμο μολυσμένη από ξερή σήψη».<sup>69</sup>

66 Αναφέρομαι προφανώς στον Ισπανό κιθαριστή.

67 Ο Kreisler είχε μάλιστα εκδώσει τη «Σονάτα» opus 5 αριθμός 12 του Corelli, δηλαδή τις παραλλαγές του τελευταίου στο folia λίγα χρόνια νωρίτερα, το 1927.

68 Βλ. μεταξύ άλλων τα αναφερθέντα στην προηγούμενη παράγραφο.

69 Oskar von Riesemann (μτφρσ. στα αγγλικά Dolly Rutherford), *Rachmaninoff Recollections as told to Oskar von Riesemann*, Macmillan, Νέα Υόρκη 1934, σ. 175.

Είναι γεγονός ότι η περίοδος που γράφτηκαν οι *Παραλλαγές Corelli* ήταν σκοτεινή για τον Rachmaninoff, ο οποίος γύρω στους πέντε μήνες πριν ολοκληρωθεί το έργο είχε συνυπογράψει μια επιστολή στις *New York Times* που καταδίκασε πολιτικές του Σοβιετικού καθεστώτος. Έτσι, η *Вечерняя Москва* (Απογευματινή Μόσχα) απάντησε τον Μάρτιο με δριμεία κριτική, ενώ το καθεστώς απαγόρευσε την εκτέλεση και μελέτη της μουσικής του συνθέτη, απαγόρευση που έμελλε να διαρκέσει δύο ολόκληρα έτη. Κατά την άποψη του Barrie Martyn, τα γεγονότα αυτά σε συνδυασμό με τις καταστροφικές συνέπειες από το κραχ του 1929 που δεν είχαν ακόμη επουλωθεί, συνέτειναν στην κατάρρευση του ψυχισμού του συνθέτη και τον οδήγησαν, όπως λέει, να συνθέσει το λιγότερο εκφραστικό έργο του.<sup>70</sup>

Πολλοί έχουν καταδείξει το γεγονός ότι ο Rachmaninoff αγνοούσε ότι το θέμα που γνώριζε από τη *Σονάτα* opus 5 αριθμός 12 του Corelli ήταν το folia που διαδραμάτισε τόσο σημαντικό ρόλο –στα όρια που μπορεί ένα θέμα, και μάλιστα μη θρησκευτικό, να διαδραματίσει– στον ρου της δυτικής έντεχνης μουσικής, παρ' ότι είχε δέκα χρόνια στο ρεπερτόριό του την *Ισπανική Ραψωδία* του Liszt, που περιέχει επίσης παραλλαγές στο folia μεταξύ άλλων.

Η στάση του Rachmaninoff προς τις *Παραλλαγές Corelli* δεν ήταν η πιο ενθουσιώδης. Παρ' ότι φέρεται να είχε γενικότερα έντονη αυτοκριτική διάθεση, το έργο αυτό δεν έτυχε παρά μόνον δεκαπέντε εκτελέσεων από τον δημιουργό του και καμία σε ηχογράφηση. Βέβαια, προφανώς, κάλυπτε κάποιες καλλιτεχνικές του προϋποθέσεις, αφού το είχε εκδώσει, ενώ το είχε στείλει επίσης σε συναδέλφους, όπως στον ομοεθνή και φίλο του Nikolai Medtner. Σε γράμμα προς τον τελευταίο, όπου μάλιστα καλεί το έργο βαρετό, αναφέρει πως επιλέγει αν θα παραλείψει ή όχι την εκάστοτε επόμενη παραλλαγή ανάλογα με τον βήχα του ακροατηρίου, αν, λέει, αυτός ήταν επίμονος, πήγαινε κατευθείαν στην μεθεπόμενη. Θυμάται δε ότι σε μια συναυλία κατάφερε να παίξει μόνο τις μισές παραλλαγές, ενώ το ρεκόρ του ήταν μια συναυλία στη Νέα Υόρκη, όπου έπαιξε 18 παραλλαγές. Άλλωστε, η αμφιθυμία σχετικά με το αν κάποιες εκ των παραλλαγών όφειλαν όντως να παιχτούν φαίνεται στην παρτιτούρα, καθώς η ενδέκατη, η δωδέκατη και η δέκατη ένατη παραλλαγή αναγράφονται ως προαιρετικές. Για αυτό θα μιλήσουμε περαιτέρω στην ανάλυση, έχοντας υπ' όψιν και γνώμες όπως αυτήν του Cunningham, που θεωρεί δικαιολογημένη την παράλειψη τουλάχιστον των δύο τελευταίων εξ αυτών των παραλλαγών.<sup>71</sup>

Ο Rachmaninoff είχε ασχοληθεί ξανά χρόνια πριν με τη μορφή των παραλλαγών, γράφοντας εικοσιδύο παραλλαγές πάνω στο πρελούδιο opus 28 αριθμός 20 του Chopin. Η υφολογική απόσταση μεταξύ των δύο αυτών σειρών παραλλαγών για σόλο πιάνο είναι πολύ μεγάλη, με το παλαιότερο να αποτελεί δείγμα της σχετικά πρώιμης υστερορομαντικής εκφραστικότητας και δεξιοτεχνίας του Rachmaninoff. Ένα κοινό χαρακτηριστικό τους είναι ότι έχουν αρκετά σαφές μακροδομικό πλάνο, σε αντίθεση με τις παραλλαγές του Ponce που εξετάσαμε. Οι *Παραλλαγές σε ένα θέμα του Chopin* χωρίζονται, όπως φαίνεται με αρκετή σαφήνεια, σε τρεις ομάδες παραλλαγών, εν είδει τρόπου τινά μερών.<sup>72</sup> Έτσι και στις *Παραλλαγές Corelli* μπορούμε να διακρίνουμε, σε έναν αντίστοιχο σχεδιασμό, την εμφανέστερη διαφοροποίηση να υπάρχει στις παραλλαγές που παρεκκλίνουν από την τονικότητα της ρε ελάσσονος και ίσως και στο Intermezzo που τις εισάγει. Πρόκειται για τη δέκατη τέταρτη και τη δέκατη πέμπτη παραλλαγή, που βρίσκονται στη ρε-ύφεση μείζονα, τονικότητα χαρακτηριστική στο έργο του Rachmaninoff.<sup>73</sup> Το επόμενο και μάλιστα τελευταίο έργο του σε αυτή τη μορφή είναι η περίφημη *Ραψωδία πάνω σε ένα θέμα του Paganini* opus 43, η οποία βασίζεται στο θέμα από το περίφημο εικοστό τέταρτο καπρίτσιο από το opus 1 του Paganini, ένα θέμα που παρ' ότι είναι πολύ νεότερο από το folia έχει διαδραματίσει σχεδόν εξίσου σημαντικό ρόλο στην ιστορία της μουσικής, προσφέροντας πολλές μεταγραφές/διασκευές ή

70 Βλ. Barrie Martyn, *Rachmaninoff: Composer, pianist, conductor*, Routledge, Νέα Υόρκη 2016 [πρώτη έκδοση το 1990], σ. 316-317.

71 Robert E. Cunningham, *Harmonic Prolongation in Selected Works of Rachmaninoff, 1910-1931*, διδακτορική διατριβή, Florida State University, 1999, σ. 273-275 και 278.

72 Βλ. χαρακτηριστικά Martyn, ό.π., σ. 146.

73 Βλ. σχετικά και στο Blair Allen Johnston, *Harmony and Climax in the Late Works of Sergei Rachmaninoff*, διδακτορική διατριβή, The University of Michigan, 2009, 236-238.



και πρωτότυπα έργα (όπως αυτό του Rachmaninoff). Η *Ραψωδία*, που συνετέθη τρία έτη μετά τις *Παραλλαγές Corelli*, αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα έργα του ύστερου Rachmaninoff, σε τέτοιο βαθμό, ώστε οδήγησε πολλούς μελετητές να θεωρήσουν τις *Παραλλαγές Corelli* ως «προπαρασκευαστικές ασκήσεις» για τη *Ραψωδία*, πράγμα που αδικεί κατάφωρα το τελευταίο έργο για σόλο πιάνο του συνθέτη. Ενώ δεν αμφισβητείται ότι η σύνθεση παραλλαγών για το *folia* ήταν επικουρική για τη δημιουργία της *Ραψωδίας*, η υιοθέτηση τέτοιων απόψεων δεν βοηθά στην εκμείωση της ουσίας του έργου και αποτρέπει από τη σοβαρή ερμηνευτική ή και αναλυτική αντιμετώπισή του, την οποία, όπως θα δείξουμε και στην πορεία, αξίζει να έχει.

### 3.2 Ανάλυση

Ο Rachmaninoff σε ό,τι αφορά το θέμα έχει μείνει πιστός στην εκδοχή του Corelli, σε αντίθεση με τον Ponce, που επενέβη δραστικά στην εναρμόνιση, πιθανώς λόγω της άγνοιάς του σχετικά με τις καταβολές και τη σημασία του εν λόγω θέματος. Για την εναρμόνισή του ο Rachmaninoff διατηρεί σε όλη την έκταση του θέματος τέσσερις φωνές. Η μόνη ουσιαστική διαφοροποίηση από τον Corelli αφορά στη χρονική αγωγή, η οποία από Adagio έχει γίνει Andante. Επίσης, πιο επουσιώδεις ίσως αλλαγές είναι ότι η χαμηλή φωνή έχει ανέβει οκτάβα, πράγμα που ενισχύει τον κάπως γυμνό και λιτό χαρακτήρα που θέλει να δώσει ο Rachmaninoff στην αρχή αυτού του έργου του, και η προσθήκη της V<sup>7</sup>/III στις άρσεις των μ. 4 και 12, αντί της vii<sup>6</sup>/III, η οποία δεν είναι η μοναδική αρμονική μικρο-παρέμβαση, αλλά καμία εκ των άλλων δεν αλλοιώνει τη γραμμή του μπάσου. Σχετικά με τις τόσο χαρακτηριστικές διαφυγές για το θέμα αυτό, ο Cunningham, στην πολύ ενδιαφέρουσα –σενκεριανή– αναλυτική του προσέγγιση στις *Παραλλαγές Corelli*, παρατηρεί ότι κάθε φορά η νότα της διαφυγής ανήκει στην επόμενη συγχορδία (βλ. άρσεις για μ. 2, 6, 8, 10 και 14).<sup>74</sup>

Στην πρώτη παραλλαγή (*Poco più mosso*) συναντάμε το θέμα εν πολλοίς αναλλοίωτο στην ανώτερη φωνή, μόνο που έχει μεταφερθεί στη χαμηλότερη οκτάβα. Η μεσαία φωνή έχει αναλάβει την εκφορά αρπισμών σε δέκατα έκτα και η χαμηλότερη μια ενδιαφέρουσα μπασογραμμή με κοφτές νότες (*staccato*, ζητούνται δε να παιχτούν *poco marcato*), που είναι τοποθετημένες σε ασθενή μέρη του μέτρου (κατά κανόνα ένα δέκατο έκτο μετά τις θέσεις), οι οποίες στο επόμενο της περιόδου θα στολιστούν με ανιούσες επερείσεις και τονισμένους διαβατικούς. Ενώ δεν έχουν αλλάξει ουσιαστικά δομικά στοιχεία, ο Rachmaninoff, πέραν από τις προαναφερθείσες προσθήκες, έχει πραγματοποιήσει και ενδιαφέρουσες αλλαγές στην αρμονία. Προετοιμάζει, όπως παρατηρεί παραδείγματος χάριν ο Ysac, τις δεσπόζουσες με ii<sup>6</sup><sub>5</sub> (βλ. άρσεις για μ. 2, 8 και 10 και μ. 31).<sup>75</sup> Επίσης, στο έκτο μέτρο κάθε τμήματος της περιόδου (μ. 6 και 14) έχει πλέξει μια πολύ ενδιαφέρουσα συνοδεία στις χαμηλότερες φωνές. Η μεσαία φωνή αποκτά πολυφωνική υφή με δυο φωνές που κατέρχονται χρωματικά μια τρίτη μικρή (από το ντο στο ΛΑ και από το ΣΟΛ στο ΜΙ). Την ίδια ώρα η χαμηλότερη φωνή ανεβαίνει επίσης χρωματικά την τρίτη μικρή ΣΙ' με ΡΕ'. Να αναφέρουμε εδώ ότι ο Cunningham, βλέποντας τους τρεις πρώτους φθόγγους του μ. 8, πιστεύει πως αυτοί προοικονομούν την επερχόμενη ρε-ύφεση μείζονα. Στα στοιχεία πιανιστικής τεχνικής παρατηρούμε, τέλος, τις οκτάβες στο αριστερό προς το τέλος της παραλλαγής (μ. 13-15) και τη διασταύρωση χεριών, με τη συνοδεία να ανεβαίνει ψηλότερα από τη μελωδία.

Η δεύτερη παραλλαγή (*L'istesso tempo*) επιστρέφει στην οκτάβα του θέματος, στολίζοντας τη μελωδία και το μπάσο με διαφυγές, ποικίλματα και διαβατικούς φθόγγους σε παρεστιγμένο ρυθμό. Στη δεύτερη φωνή –και στο επόμενο της περιόδου και στην τρίτη– βρίσκεται σε αντίστιξη

74 Βλ. Cunningham, ό.π., σ. 268. Για όλη την αναλυτική προσέγγισή του στο θέμα, βλ. ό.π., σ. 266-272.

75 Βλ. Albert Ysac, *A Study, Analysis and Performance of the two sets of Piano Solo Variations by Sergei Rachmaninoff: 1. Variations on a Theme of Chopin op. 22, 2. Variations on a Theme of Corelli, op. 42*, διδακτορική διατριβή, Columbia University, 1978, σ. 99.

με το θέμα μια γραμμή με τις ίδιες ρυθμικές μονάδες, αλλά με πιο legato άρθρωση και μισό χρόνο μετατοπισμένη, που δίνει την εντύπωση ρυθμικού αγώνα με το θέμα για το πού βρίσκεται η θέση του μέτρου. Οι κινήσεις αυτές δημιουργούν ενδιαφέρουσες συνηχήσεις περίξ των θέσεων. Να σημειωθεί επίσης ότι όλες οι φωνές έχουν έναν σαφώς διακριτό ρόλο, πράγμα που οδηγεί τον Bernard να δει στην παραλλαγή υφή κουαρτέτου εγγόρδων. Ο ίδιος αναγιγνώσκει στο μηχανικό ύφος της παραλλαγής αυτής και μια επίδραση από το πιανιστικό γράψιμο κάποιων νεοκλασικών συνθετών (αναφέρει και τον Prokofiev).<sup>76</sup> Τέλος, ο Rachmaninoff προσθέτει μια χρωματική επέκταση στις πτώσεις, η οποία στην πρώτη χρησιμεύει και για να συνδέσει με το επόμενο της περιόδου.

Η τρίτη παραλλαγή (Tempo di menuetto) διαφοροποιείται από το θέμα περισσότερο από τις προηγούμενες δύο παραλλαγές, μη αλλοιώνοντας όμως τη δομή του ή τον αριθμό των μέτρων του. Κεντρικής σημασίας είναι το δακτυλικό μοτίβο που συναντάμε ευθύς από το πρώτο μέτρο. Σχετικά με την αρμονία, στην αρχή στρεφόμαστε συντομότερα στη δεσπόζουσα σε σχέση με το θέμα (έχουμε φτάσει σε αυτήν από το πρώτο κιάλας μέτρο). Αυτή θα προεκταθεί μέχρι και το δεύτερο μέτρο, με την πέμπτη όμως βαρυμένη (και με έβδομη). Στο επόμενο δίμετρο, το κατασκευασμένο κατά τα πρότυπα του πρώτου, στρεφόμαστε στο μ. 4, όπως ορίζει το θέμα, στην υποτονική, ντο μείζονα. Όπως και με τη συγχορδία της δεσπόζουσας προηγουμένως, και αυτή βρίσκεται στο τέλος του μέτρου με έβδομη και την πέμπτη βαρυμένη. Στη συνέχεια (μ. 5-6), οι δομικές μονάδες λαμβάνουν έκταση ενός μέτρου. Το μ. 5 αρχίζει, όπως περιμέναμε, με τη σχετική φα μείζονα. Στη συνέχεια, όμως, η πορεία προς την πτώση είναι κατά τι διαφοροποιημένη από το θέμα, με την αντιθετική σι-ύφεση μείζονα στη θέση του μ. 6 και όλο το μ. 7 αφιερωμένο στην υποδεσπόζουσα σολ ελάσσονα. Το επόμενο ξεκινά όπως το ηγούμενο, με το δεύτερό του μέτρο (μ. 10) ελαφρώς παραλλαγμένο. Στο επόμενο όμως δίμετρο, αντί να στραφούμε όπως πριν προς την συγχορδία της υποτονικής, φτάνουμε στην ομώνυμη της σχετικής. Τα μ. 13-14 είναι τα πιο κινητικά και, σε αυτά (μ. 14), σημειώνει ο Rachmaninoff το δεύτερο και τελευταίο forte στην παραλλαγή. Ενώ οι εν χρήσει συγχορδίες ανήκουν στη ρε ελάσσονα (κυρίως οι ν και III), στο τέλος του μ. 14 ο Rachmaninoff φέρνει τη συγχορδία της ρε-ύφεση μείζονος, που, όπως είπαμε ήδη από την εισαγωγή, θα αποτελέσει σημαντικό τονικό σταθμό αργότερα. Η συγχορδία που προηγείται είναι ουσιαστικά μια συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης που περιέχει τον φθόγγο ρε-ύφεση, εναρμόνιο του ντο-δίεση. Χρησιμοποιώντας και τον φθόγγο λα-ύφεση, που έξυπνα ο Rachmaninoff εισήγαγε στο μ. 12, επετεύχθη η ομαλή προσέγγιση της συγχορδίας, η οποία θα οδηγήσει αμέσως σε τυπικό πτωτικό σχήμα στη ρε ελάσσονα. Εν τω μεταξύ, η χαμηλότερη φωνή στα μέτρα αυτά (μ. 13-14) κινούνταν ήδη προς τη νότα της δεσπόζουσας, χωρίς να καταφέρνει να την προσεγγίσει. Η τελική πτώση θα γίνει με το πανταχού παρόν δακτυλικό μοτίβο. Αμφότερες οι πτώσεις στην παραλλαγή αυτή επεκτείνονται από ένα ανιόν χρωματικό μοτίβο τριακοστών δευτέρων που οδηγεί στη θεμέλιο της εκάστοτε συγχορδίας, ακολουθούμενο από ένα κατιόν άλμα οκτάβας.

Η τέταρτη παραλλαγή (Andante), με το ψυχρό προφίλ της και τη μετέωρη φιγούρα σε κάθε δεύτερο χρόνο του μέτρου, παραπέμπει σε ένα αγαπημένο άκουσμα του Rachmaninoff, που τον επηρέασε και το έχει εκτενώς χρησιμοποιήσει, αυτό της καμπάνας. Επίσης, η ομοιότητα με τις παραλλαγές 13 και 14 από τις *Παραλλαγές σε ένα θέμα του Chopin* είναι πρόδηλη και έχει σχολιαστεί από πλήθος μελετητών. Σε ό,τι αφορά άρθρωση και ρυθμό, είμαστε πιο κοντά στο θέμα από τις προηγούμενες παραλλαγές, πράγμα που επιτρέπει στον Rachmaninoff να γίνει εφευρετικότερος και να παρέμβει πολύ πιο καιρία στην αρμονία. Πράγματι, αλλάζει σχεδόν όλες τις συγχορδίες, πέραν της τονικής, μην πραγματοποιώντας και τη μισή πτώση στο όγδοο μέτρο και υποκαθιστώντας τη δεσπόζουσα με την αντιθετική της ντο-δίεση ελάσσονα. Εν συντομία, στο μ. 2 η III<sup>6</sup> αντικαθιστά την V, ενώ στα μ. 4-8 δεν έχουμε τίποτα κοινό. Αντί για την VII στο μ. 4, ο Rachmaninoff χρησιμοποιεί την ν. Η συνηχήση στο μ. 5 ταυτίζεται, όπως λέει και ο Cunningham, με μία γερμανική συγχορδία στην τονικότητα της λα ελάσσονος, η οποία στον τρίτο χρόνο του

76 Βλ. Maxim Bernard, *A Pianist's Study of Rachmaninoff's Variations on a Theme of Corelli*, op. 42, διδακτορική διατριβή (D.M.A), Indiana University, 2013, σ. 10.

μέτρου οδηγεί όντως σε μία συγχορδία με λειτουργία δεσπόζουσας στη λα ελάσσονα που έπεται στο μ. 6. Κλείνοντας το πρώτο οκτάμετρο, έχουμε τις εξής συγχορδίες: VI-i<sup>6</sup><sub>4</sub>, iii/V. Ο Cunningham ερμηνεύει σενκεριανά το οκτάμετρο αυτό ως ανήκον τα τρία πρώτα μέτρα (μ. 1-3) στην τονική και τα τέσσερα επόμενα (μ. 4-8) στη δεσπόζουσα (έστω ελάσσονα). Η ερμηνεία που είχε κάνει στο θέμα ήταν ότι η δομική έλευση της δεσπόζουσας λαμβάνει χώρα με τη μισή πτώση στο μ. 8. Γιατί εδώ το φα΄, σύμφωνα πάντα με τον Cunningham, δεν εναρμονίζεται με τη σχετική που υποκαθιστά τη δεσπόζουσα, αλλά χρησιμοποιείται ως ποίκιλμα στο μι΄.<sup>77</sup> Το δεύτερο οκτάμετρο βρίσκεται στη χαμηλότερη οκτάβα, δίνοντας ιδιαίτερα σκοτεινό χαρακτήρα στο απόσπασμα με τις οκτάβες στο αριστερό χέρι, σε αντίθεση με το σχετικά εύθραυστο προηγούμενο οκτάμετρο. Η φιγούρα του δεύτερου χρόνου αντίθετα ξεκινά από το ψηλότερο σημείο της (λα΄΄, μ. 9-10), στο οποίο έφτασε σταδιακά, και επανέρχεται στο αρχικό λα΄ στο τελευταίο μέτρο. Στο δεύτερο και τέταρτο μέτρο (μ. 10 και 12) έχουμε την συγχορδία της ελάσσονος δεσπόζουσας, ενώ από το μ. 13 αρχίζει η μελωδική κατάβαση από το σολ στο ρε, που θα ολοκληρωθεί στο τελευταίο μέτρο (η ανώτερη φωνή της φιγούρας του δεύτερου χρόνου κινείται μια πέμπτη –ή ορθότερα δωδέκατη– ψηλότερα). Η αρμονία έχει την εξής πορεία: iv-V<sup>7</sup>/II<sup>N</sup>, III-vii<sup>6</sup><sub>43</sub>/II<sub>N</sub>, II<sub>N</sub>-V, i, για 13-15. Όπως βλέπουμε, στην άρση για το μ. 14 έχουμε μια δεσπόζουσα της ναπολιτάνικης που δεν λύνεται όμως εκεί. Η έβδομη της οξύνεται, ενώ οδηγούμαστε στη σχετική, όπως είδαμε παραπάνω, και η πτώση αργότερα είναι τυπική.

Μετά τον αποστασιοποιημένο χαρακτήρα της τέταρτης παραλλαγής, η πέμπτη [Allegro (ma non tanto)] ταράσσει τα νερά. Με την ισχυροποιημένη δυναμική, με τα χέρια συνεχώς στην οκτάβα και με την εναλλαγή των μέτρων, τα οποία δεν μένουν στον πεντάσημο ρυθμό της αρχής, εντείνεται η αντίθεση. Η παραλλαγή αυτή βρίθεται επίσης από συνηγήσεις καθαρής πέμπτης ή από συγχορδίες δίχως τρίτη. Έτσι, τα τρία πρώτα μέτρα εναρμονίζονται κατά τα γνωστά με i, v, i, αλλά δίχως τρίτη. Η πρώτη συγχορδία με τρίτη έρχεται στο μ. 4, όπου, αντί της VII του θέματος, έχουμε μία v<sup>6</sup>. Στο πέμπτο μέτρο έχουμε, όπως αναμέναμε, μία III, ενώ τα μ. 6-7 εναρμονίζονται με v<sup>6</sup><sub>4</sub>-VI<sup>6</sup><sub>5</sub>, v (χωρίς τρίτη). Στο μ. 7 μάλιστα η υφή γίνεται εκρηκτική, αφού το κάθε χέρι παίζει οκτάβες. Όπως φαίνεται, το ηγούμενο είναι κατά τι μικρότερο. Το –κάπως μεγεθυμένο, αντίστοιχα (με τη συνολική δομή να είναι επομένως 7+9 μέτρα)– επόμενο είναι κάπως διαφοροποιημένο ήδη από την αρχή του. Η μελωδία των μ. 2 και 4 μεταβάλλεται στα αντίστοιχα μ. 10 και 12, φανερώνοντας την τρίτη της εκάστοτε συγχορδίας, μια διαφορά που αντανακλάται και στα υπόλοιπα μέτρα του κάθε τμήματος. Επίσης, στα μ. 11-12 έχουμε διαφορετικές συνηγήσεις (iii –χωρίς τρίτη–, iv/iv). Τα όσα ακολουθούν θυμίζουν, όπως εύστοχα παρατηρεί ο Ysac, το τέλος της προηγούμενης παραλλαγής: iv, i<sup>6</sup><sub>5</sub>, II<sub>N</sub><sup>7</sup>-V, i, για τα μ. 12-15.<sup>78</sup> Τέλος, μια άλλη διαφορά μεταξύ των δυο τμημάτων αφορά στη θέση των συγχορδιών –στο επόμενο χρησιμοποιείται πολύ περισσότερο η υψηλή περιοχή του πιάνου.

Η έκτη παραλλαγή (L'istesso tempo) καταφέρνει να είναι συνάμα πολύ εφευρετική και ιδιαίτερα κοντά στο θέμα. Οι βασικές συγχορδίες του θέματος αρθρώνονται με έναν κατιόντα αρπισμό –σε ό,τι αφορά τα όσα προηγούνται της έλευσης της δεσπόζουσας στο επόμενο (μ. 13), στιγμική κορύφωση της παραλλαγής– ενώ αυτές συνδέονται μεταξύ τους μέσω παράλληλων συγχορδιών που κατέρχονται σε κλειστή θέση. Ο αρμονικός σκελετός έχει ως εξής: i, V, i, VII, III, V (ηγούμενο) και i, V, III, VII, V, i (επόμενο). Ο δε ρυθμός είναι, όπως και στην προηγούμενη παραλλαγή, πολύ ζωντανός και ενδιαφέρων, με πολλά αποσπάσματα σε ημίολα (μ. 1-4, 9-13 και 15-16).

Η έβδομη παραλλαγή (Vivace) χρησιμοποιεί έναν τύπο αρπισμού ο οποίος τοποθετεί τη μελωδία στη μεσαία φωνή. Τα χέρια, όπως και στην πέμπτη παραλλαγή, διπλασιάζουν το ένα το άλλο στη μεγαλύτερη έκταση της παραλλαγής. Επιστρέφει επίσης και το εφέ της καμπάνας. Οι άλλες δύο φωνές σχηματίζουν μεταξύ τους διαστήματα πέμπτης και έκτης και κινούνται επί το πλείστον χρωματικά. Παρά τις όποιες ευφάνταστες συνηγήσεις –προκύπτουσες από τις

77 Βλ. Cunningham, ό.π., σ. 41-42 και 277-278.

78 Βλ. Ysac, ό.π., σ. 109.

αντιστικτικές κινήσεις των φωνών κυρίως– η γενικότερη αρμονική πορεία της παραλλαγής είναι εν πολλοίς πιστή στο θέμα.<sup>79</sup> Τα ρε που παίζει στην αρχή κάθε ημίσεος το αριστερό χέρι (μ. 1 και 9) φαίνεται πως προορίζονται να υπογραμμίζουν όλη την παραλλαγή, αλλά αυτό είναι de facto αδύνατο. Στο δεύτερο ήμισυ της παραλλαγής παρατηρείται επίσης μια αλλοίωση της μελωδίας, έτσι ώστε να κατέλθει έως το ρε, ενώ η παραλλαγή ξεκινούσε από το ρε'. Ο Rachmaninoff ζητά επίσης διαφορετική άρθρωση στην μελωδία.<sup>80</sup> Επιπλέον, το δεύτερο ήμισυ είναι δύο μέτρα μεγαλύτερο από το πρώτο, με το τελευταίο τετράμετρο να διαφοροποιείται. Συγκεκριμένα, τα μ. 15-17 αποτελούνται από μία τετράφωνη συγχορδία και έναν κατιόντα αρπισμό στο δεξί χέρι που συνοδεύεται από τα χαμηλά ρε στο αριστερό. Για κάποιους μελετητές, με αυτήν την παραλλαγή τελειώνει το πρώτο «μέρος» ή η πρώτη ομάδα των παραλλαγών.<sup>81</sup>

Την καταιγιστική έβδομη παραλλαγή, με το γρήγορο tempo και την ff δυναμική, διαδέχεται η όγδοη (*Adagio misterioso*), αργή, σιγανή (δυναμικό εύρος από pp έως mf) και αρκετά πρωτότυπη. Πολλοί την συνδέουν με την μουσική Jazz, η οποία άρεσε άλλωστε στον Rachmaninoff.<sup>82</sup> Λέει ο Martyn για την παραλλαγή αυτήν: «Το *Adagio Misterioso*, παρά την έντονη αίσθηση σκοπού, διαθέτει ένα αίσθημα του άσκοπου, το οποίο αντανακλά την ψυχολογική διάθεση όλου του έργου».<sup>83</sup> Το αριστερό χέρι εκτελεί staccato οκτάβες σε όλη την έκταση της παραλλαγής, έτσι που να παραπέμπει σε pizzicato στα χαμηλά έγχορδα. Επίσης, είναι η πρώτη παραλλαγή στην οποία ζητείται σαφώς επιβράδυνση. Τα όσα αντιστοιχούν στο πρώτο μισό του θέματος εκτίθενται στα πρώτα επτά μέτρα. Ξεκινάμε με δύο δίμετρα με ταυτόσημο ρυθμικό προφίλ, το πρώτο εκ των οποίων καταλήγει σε μια υποκατάστατη δεσπόζουσα με ένατη (τυχαίνει η τελική συνήχηση να είναι εναρμόνια της ρε-ύφεση μεθ' εβδόμης), ενώ στο αριστερό χέρι αρθρώνεται ένας αρπισμός της τονικής, και το δεύτερο στην υποτονική με πέμπτη οξυμμένη. Στη συνέχεια, έχουμε μικρότερες δομικές μονάδες που κάνουν χρήση της αρχής του αρχικού διμέτρου (από τα μ. 5 –που ξεκινάει μάλιστα από την σχετική, όπως περιμέναμε– και 6). Εκεί εισάγεται και το χαρακτηριστικό μοτίβο του μπάσου που θα χρησιμοποιηθεί περαιτέρω στη συνέχεια. Το επτάμετρο καταλήγει πάλι σε μια συγχορδία στη θέση της δεσπόζουσας, που τυχαίνει να ταυτίζεται με μια άλλη δεσπόζουσα (δηλαδή είναι εναρμόνια με την φα-δίεση μεθ' εβδόμης). Είναι και το πρώτο σημείο όπου τα δύο χέρια συμπίπτουν. Στο οκτάμετρο που ακολουθεί φτάνουμε γρηγορότερα στην VII, ήδη από το πρώτο δίμετρο, και μάλιστα στην κανονική μορφή της ως μείζονα συγχορδία. Το επόμενο δίμετρο (μ. 10-11) ξεκινά από την ομώνυμη της σχετικής και καταλήγει σε μία συγχορδία που θα ταυτιζόταν με την ii<sup>7</sup>/I, αλλά που δεν σχετίζεται λειτουργικά μαζί της, μιας και είμαστε ακόμη στο περιβάλλον της ομώνυμης της σχετικής (iii), δίνοντας στην κατάληξη αυτή τα χαρακτηριστικά κατάληξης στη δεσπόζουσα (της iii, φα ελάσσοнос, ή της σχετικής της, λα-ύφεση μείζονος). Στα τελευταία μέτρα έχουμε αντιστοιχες με πριν συγχορδιακές συνδέσεις, με τις μεσαίες φωνές να κινούνται επί το πλείστον χρωματικά, ενώ οι δομικές μονάδες της φράσης γίνονται όλο και βραχύτερες (μονόμετρες στα μ. 12-13, και μισού μέτρου στο προτελευταίο).

Η ένατη παραλλαγή (*Un poco più mosso*) με τα νωχελικά αρπίσματά της δίνει, ίσως, παραπάνω από τις υπόλοιπες παραλλαγές μία γεύση από το εκφραστικότερο ιδίωμα κάποιων από τα παλαιότερα έργα του. Ιδιαίτερη σημασία έχουν οι οκτάβες που περικλείουν τις συγχορδίες στο αριστερό χέρι, των οποίων η χρωματική κίνηση σε μελωδική έκταση ίση με αυτήν του θέματος (τρίτη μικρή) –όπως και η δομή της παραλλαγής– προσδίδει ομοιότητα με το θέμα. Στα πρώτα επτά μέτρα είναι συνεχής η κρούση της τονικής από το αριστερό χέρι. Η ρε-ύφεση μείζονα εμφανίζεται

79 Παραπέμπω εδώ στον Cunningham, ό.π., σ. 281-282. Εκεί, ο αναγνώστης θα βρει διαγράμματα του λεγόμενου foreground και διάφορων middle-grounds της παραλλαγής.

80 Στην αρχή ήταν γραμμένη με διαφοροποιημένες διάρκειες, υπονοώντας ένα πιο legato παίξιμο, ενώ από το μ. 9 οι νότες της μελωδίας έχουν μόνο τονισμού.

81 Βλ. Martyn, ό.π., σ. 318 και Angela Glover, *An Annotated Catalogue of the Major Piano Works of Sergei Rachmaninoff*, διδακτορική διατριβή (D.M.A.), The Florida State University, 2003, σ. 74.

82 Βλ. σχετικά: Florence Anne McLean, *Rachmaninov's "Corelli" Variations: New Directions*, διδακτορική διατριβή (D.M.A.), The University of British Columbia, 1990, σ. 34-35.

83 Βλ. Martyn, ό.π., σ. 318.

από το πρώτο μέτρο ανάμεσα στην τονική και τη δεσπόζουσα, τις οποίες συνδέει με διαδοχικές χρωματικές κινήσεις. Στο μ. 5 φτάνουμε στη συγχορδία της VII, η οποία μάλλον συνδέει προσέτι την παραλλαγή με το θέμα. Στον τρίτο χρόνο του μ. 7 επιστρέφουμε στη συγχορδία της (μείζονος) τονικής –που αμέσως γίνεται ελάσσονα στο επόμενο μέτρο (μ. 8)– ενώ η μισή πτώση έρχεται στο μ. 9 και προεκτείνεται για ένα επιπλέον μέτρο, αλλάζοντας την υφή και χρησιμοποιώντας εν συντομία και στα δύο χέρια τις χρωματικές κινήσεις που είδαμε προηγουμένως στο αριστερό χέρι. Τα πρώτα τέσσερα μέτρα του επομένου ταυτίζονται με την αρχή της παραλλαγής, αλλά στο μ. 15 ξεκινούν οι διαφοροποιήσεις με την κίνηση κατ' αρχάς του αμετακίνητου προηγουμένως μπάσου (ΦΑ'–ΜΙ'–ύφεση–ΡΕ', μ. 15-17). Στα μ. 15-16 το αριστερό χέρι παίζει μια κατιούσα χρωματική σειρά μειζόνων συγχορδιών (από μια λα-ύφεση μέχρι μια φα), ενώ στο μ. 17 αντιστρέφει τη σειρά των δύο πρώτων συγχορδιών της παραλλαγής. Το ακόλουθο δίμετρο (αντίστοιχο των μ. 9-10) οδηγεί κατευθείαν στην επόμενη παραλλαγή δίχως κάποια πτώση.<sup>84</sup>

Η δέκατη παραλλαγή (*Allegro scherzando*) είναι από τις πιο εκτεταμένες, με 25 μέτρα έκταση. Ο χαρακτήρας *scherzo* που υποδηλώνεται και από την αρχική ένδειξη μας συνδέει ίσως με κάποια από τα *scherzi*, τα λεγόμενα των «ξωτικών», του Mendelssohn. Δεν είναι τυχαίο που λίγα χρόνια αργότερα ο Rachmaninoff εξέδωσε τη διασκευή του για σόλο πιάνο του *Scherzo* από το *Όνειρο θερινής νυκτός* του Mendelssohn, η οποία έχει μάλιστα πολλές τεχνικές ομοιότητες με την παρούσα παραλλαγή. Το πρώτο τμήμα αποτελείται από μια ιδέα τριών μέτρων η οποία κλείνει κάθε φορά σε διαφορετική συγχορδία (V στο μ. 3, VII στο μ. 6, ν<sup>ο</sup> στο μ. 9 και τέλος V στο μ. 12, όπου έχουμε και μισή πτώση). Μετά τη μισή πτώση ακολουθεί ένα αρκετά εκτενές γέμισμα τομής. Στα μ. 13-14 επαναλαμβάνεται ένα μονόμετρο μοτίβο, ενώ τα μ. 15-19a έχουν υφή καντέντσας και βασίζονται στην κατιούσα χρωματική. Στα πρώτα δύο μέτρα (μ. 15-16), όπου έχουμε δομικές μονάδες μισού μέτρου, ο Rachmaninoff χτίζει ένταση, προσθέτοντας φωνές στα κατιόντα μοτίβα, ενώ στα επόμενα (μ. 17-19a) έχουμε εκτενή κατάβαση της χρωματικής από το λα'-ύφεση ως το ΦΑ, μαζί με ένα χαρακτηριστικό μοτίβο στο αριστερό χέρι. Στο μ. 19 εισάγεται το τελευταίο –και κάπως ταχύτερο προς προετοιμασίαν της επόμενης παραλλαγής– τμήμα, που έχει έκταση μόλις έξι μέτρων και είναι απλωμένο σε μεγαλύτερη περιοχή στο πιάνο. Το μοτίβο του δεξιού χεριού, ενώ είναι παρόμοιο δεν είναι ταυτόσημο. Τα δύο τελευταία μέτρα αποτελούν μια σύντομη κατάληξη που απηχεί το γενικότερο μεντελσονικό πνεύμα της παραλλαγής.

Η εκτέλεση της ενδέκατης παραλλαγής (*Allegro vivace*) είναι, κατά τον Rachmaninoff, προαιρετική, όπως συμβαίνει και με τη δωδέκατη παραλλαγή. Η ισχυρή δυναμική της βρίσκεται σε έντονη αντίθεση με την πιο παιγνιδιάρικη προηγούμενη, ενώ δομικά επιστρέφουμε σε μια σαφέστερη περιοδική δομή. Η συγχορδία της, επικείμενης στο έργο, ρε-ύφεση μείζονος αποκτά εδώ κεντρικό ρόλο. Μαζί με τις συγχορδίες της τονικής, της σχετικής και της δεσπόζουσας απαρτίζει κατ' ουσίαν όλη την παραλλαγή. Ενδιαφέρον είναι ότι χρησιμοποιεί την τεχνική της ανόδου συνηγήσεων με τα χέρια εναλλάξ που χρησιμοποιήθηκε στην κατάληξη της προηγούμενης παραλλαγής.

Η δωδέκατη παραλλαγή (*L'istesso tempo*) βασίζεται σε εναλλαγές συνηγήσεων μεταξύ των δυο χεριών, στα πρότυπα της σπουδής opus 33 αριθμός 1 του Rachmaninoff, αλλά με μια δαιμονικότερη, μεφιστοφελική διάθεση. Η παρούσα παραλλαγή διαφοροποιείται δομικά από το θέμα, καθότι ακολουθεί εν πολλοίς μια προτασιακή δομή. Το πρώτο πεντάμετρο αποτελεί τη βασική ιδέα, στην οποία δεσπόζει η αντίθεση στην δυναμική και στο τονικό ύψος ανάμεσα στα τέσσερα πρώτα μέτρα, τα οποία θα μπορούσαν κάλλιστα να αποτελούν μόνα τους τη βασική ιδέα, και στο τελευταίο μέτρο. Αυτά ισχύουν και για το παράλλαγμα (μ. 6-10), στο οποίο η γραμμή του μπάσου καταλήγει στο ΝΤΟ (μ. 9), εν αντιθέσει με το ΛΑ' του μ. 4, ακολουθώντας έτσι την πορεία του θέματος. Έπειτα, έχουμε δύο πανομοιότυπα δίμετρα, εκ των οποίων στο δεύτερο αντιστρέφονται οι ρόλοι των χεριών. Στη συνέχεια, έρχονται μονόμετρα που αρχίζουν να έχουν

84 Παρότι υπάρχουν και άλλες περιπτώσεις στο έργο αυτό όπου η μία παραλλαγή οδηγεί κατευθείαν στην άλλη (η δέκατη τέταρτη προς τη δέκατη πέμπτη, η δέκατη έκτη προς τη δέκατη έβδομη και η δέκατη ένατη στην εικοστή), εδώ μόνο παραλείπεται η διπλή διαχωριστική γραμμή (χρησιμοποιώ την urtext έκδοση της Henle).

μάλλον πτωτική λειτουργία. Συγκεκριμένα, εκκινείται ένα χρωματικό ανέβασμα από το σολ (μ. 15) μέχρι το ρε (μ. 22, στο μ. 17 έχουμε αλλαγή οκτάβας, το σι-αναίρεση κατέβηκε στο ντο-ύφεση). Στο μ. 17 η ανώτερη φωνή ακινητοποιείται στο ντο-ύφεση, το οποίο δυο μέτρα αργότερα κρούεται ξανά ως ΣΙ-αναίρεση. Αυτό δίνει την ευκαιρία στο μπάσο να ακολουθήσει την αντίστροφη χρωματική κίνηση, από το ΝΤΟ-ύφεση ως το ΣΟΛ' (μ. 17-19). Στα μ. 19-21 στο μπάσο εναλλάσσονται συνεχώς οι φθόγγοι ΣΟΛ' και ΛΑ'-ύφεση, και στις μεσαίες φωνές αντίστροφα οι ΛΑ-ύφεση και μι-ύφεση με τους ΛΑ-αναίρεση και μι-αναίρεση, με τον φθόγγο ΦΑ κοινό. Στο μ. 22 η μελωδία εγκαταλείπει επιτέλους την ακινησία της και οδηγεί χρωματικά στο ρε δύο χρόνους αργότερα. Στο μ. 23 επανέρχεται η τονικά υψηλή περιοχή των μ. 5 και 10, και, έτσι, η παραλλαγή έρχεται εις πέρας. Σχετικά με το γιατί ο Rachmaninoff επιλέγει να θεωρήσει αυτήν την παραλλαγή προαιρετική, ο Cunningham πιστεύει ότι ευθύνεται η αρμονική της αμφισημία και συγκεκριμένα η σχεδόν παντελής απουσία της λειτουργίας της δεσπόζουσας. Η δική μου άποψη είναι ότι ίσως δεν του άρεσε που παρέμβале μια παραλλαγή με τέτοια δομική καθαρότητα και συνάφεια με το θέμα, όταν η τάση του έργου είναι για όλο και πιο περίπλοκες παραλλαγές. Επίσης, σίγουρα θα είχε στο μυαλό του την επερχόμενη μετατροπία στη ρε-ύφεση μείζονα, την οποία η ενδέκατη παραλλαγή σαφώς προετοιμάζει. Ίσως λοιπόν είχε επίσης αμφιβολίες σχετικά με την αξία της συγκεκριμένης παραλλαγής πέρα από την αρμονική προ-οικονομία που προσφέρει.

Η δέκατη τρίτη παραλλαγή (Agitato), με το πλήθος διάφωνων συγχορδιών, αναδίδει, όπως και η όγδοη που είδαμε, μια αίσθηση Jazz. Το μοτίβο που διατρέχει την παραλλαγή είναι ιδιαίτερα σημαντικό για το έργο (βλ. τις παραλλαγές υπ' αριθμόν 18-20). Η μορφή της παραπέμπει σε περίοδο και, αν το ιδίωμά της ήταν καθαρά ρομαντικό, θα την χαρακτηρίζαμε υβρίδιο 4, σύμφωνα με την ορολογία του Caplin (λόγω της απουσίας σαφούς μισής πτώσης στο μ. 8).<sup>85</sup> Στο επόμενο, μετά τα δύο πρώτα μέτρα, τα οποία ταυτίζονται με τα μ. 1-2, φαίνεται να πηγαίνουμε κατευθείαν στα μ. 5-6 (πρβλ. με μ. 10-11). Η πορεία της παραλλαγής αλλάζει όμως από εκεί και πέρα, πραγματοποιώντας μια τετράμετρη επέκταση της λειτουργίας της δεσπόζουσας που οδηγεί σε τέλεια πτώση στο μ. 17.<sup>86</sup>

Ακολουθεί το Intermezzo (A tempo rubato), που θα μας οδηγήσει στην τονικότητα της ρε-ύφεση μείζονος, στην οποία βρίσκονται οι δύο επόμενες παραλλαγές. Το Intermezzo αποτελείται από δύο διακριτά μορφώματα που εναλλάσσονται μεταξύ τους: ένα που θυμίζει αρκετά το θέμα και μένει ουσιαστικά σταθερό τονικά, παρά την συγχορδιακή του ποικιλία (βλ. μ. 1-5 και 7-11, με την μελωδία μια τρίτη ψηλότερα) και ένα άλλο με δεξιολογικά περάσματα με αρπές, στο οποίο κατ' ουσίαν λαμβάνουν χώρα οι μετατροπές, μέσω συγχορδιών με λειτουργία δεσπόζουσας (μ. 7 και 12-13).

Η δέκατη τέταρτη παραλλαγή [Andante (come prima)] αποτελεί ουσιαστικά μια παράθεση του θέματος στη νέα τονικότητα (στην χαμηλότερη οκτάβα). Αυτή όμως η εγγύτητα αφήνει ακόμη πολλά περιθώρια στον Rachmaninoff να αναδείξει την αρμονική και συνθετική του δεινότητα, αφού στην αρχή είχε παραθέσει το θέμα όπως το βρήκε στον Corelli, δίχως ιδιαίτερα στολίδια και ιδιότυπες αρμονίες, με μόνες διαφορές ουσίας το ότι βρίσκεται σε μείζονα τρόπο και ότι λείπει η πτώση από το μ. 8, πράγμα που βέβαια συνάδει πλήρως με τις ρομαντικές συνθετικές πρακτικές, όπου, αντίθετα με τις κλασικές δομές με την πλήρη συντακτική διαύγειά τους, οι τομές είναι λιγότερο ξεκάθαρες. Η όλη παραλλαγή είναι ένα πεντάφωνο χορικό σε ύφος που θυμίζει τμήματα από το αριστούργημα *Ολονύκτια Αγρυπνία* (*Всенощное бдѣние*) opus 37, που είχε συνθέσει ο Rachmaninoff το 1915 στη Μόσχα. Οι συγχορδίες που συναντάμε στην παραλλαγή έχουν ως εξής: I-ii<sup>7</sup>, iii, I-V<sup>6</sup><sub>4</sub>/V, V-vii<sup>6</sup><sub>5</sub>, I<sup>6</sup>-V<sup>7</sup>/ii, ii<sup>7</sup>-V<sup>7</sup>/vi, vi-V/V, vii<sup>6</sup><sub>5</sub>-V<sup>6</sup><sub>43</sub>/iii, I-V<sup>6</sup><sub>43</sub>/V, V, I-V<sup>7</sup>/VII, VII-V<sup>7</sup>/ii, II<sup>N</sup><sup>7</sup>-V<sup>7</sup>, V/IV-ii<sup>6</sup>, i/II<sub>N</sub>-iv<sup>7</sup>-V<sup>7</sup>, I. Στο τέλος, ένα σύντομο πέρασμα τεσσάρων νοτών οδηγεί στην επόμενη παραλλαγή.

Η δέκατη-πέμπτη παραλλαγή (L'istesso tempo, επιστρέφει στην υψηλότερη οκτάβα) αποτελεί τη λυρικότερη στιγμή του έργου. Είναι η εκτενέστερη παραλλαγή με 26 μέτρα έκταση, αν

85 Βλ. Caplin, ό.π., σ. 61-62.

86 Για μια λεπτομερέστερη περιγραφή της φαινομενικά ιδιότυπης αυτής επέκτασης, βλ. Cunningham, ό.π., σ. 59-60.

φυσικά εξαιρέσουμε την πολύ γρηγορότερη τελευταία παραλλαγή, που με την τρίμετρη επανάληψη του φθόγγου της τονικής φτάνει τα 27 μέτρα. Η υφή της παραπέμπει στον Chopin, σε κάποια από τα νυχτερινά του ίσως, και η μελωδία της μάλλον στον Τσαϊκόφσκι. Προφανώς όμως, όπως υποστηρίζει και ο Martyn, ο Rachmaninoff δεν αγγίζει εδώ τα λυρικά ύψη της δέκατης όγδοης παραλλαγής της *Ραψωδίας πάνω σε ένα θέμα του Paganini*.<sup>87</sup> Άλλωστε, η στόχευση των δύο αυτών έργων είναι εν γένει πολύ διαφορετική, όπως έχουμε εν μέρει δει στην εισαγωγή. Πέραν της μελωδίας, το αριστερό χέρι έχει μια συνοδευτική γραμμή με επίμονο κατιόντα χαρακτήρα, στην οποία γραμμή συναντάμε μάλιστα την εναλλαγή τριχορδών με διαφορετική τη μεσαία νότα (βλ. μ. 3-6 και τα αντίστοιχα 14-17). Επίσης, η διμέρειά της διακρίνεται με μελωδικά μόνο κριτήρια, καθότι δεν υπάρχει καμία πτώση στο πρώτο τμήμα της παραλλαγής (μ. 1-12).

Το πέραςμα στην δέκατη έκτη παραλλαγή (*Allegro vivace*) γίνεται ξαφνικά, με έντονες διαφοροποιήσεις στην αρμονία (επιστρέφουμε κατευθείαν στην τονική, ρε ελάσσονα, όπου θα παραμείνουμε έως το τέλος του έργου), στο tempo και στην υφή. Το πρώτο τετράμετρο είναι πιστό στο θέμα σε ό,τι αφορά στην αρμονία. Ενδιαφέρουσα προσθήκη, πέραν του αναπαιστικού μοτίβου που αποτελεί και τη βασική ιδέα της παραλλαγής, είναι τα ξεσπάσματα στα μ. 2, 4, 8, 10 και 12. Στα μ. 5-6 στρεφόμαστε παροδικά στην περιοχή της ρε-ύφεση μείζονος, αλλά σύντομα –στο δεύτερο μισό του μ. 6– επιστρέφουμε στην τονική. Στα μ. 9-12 οι βασικοί τονικοί στόχοι είναι η VII και η III των μ. 10 και 12, αντίστοιχα. Τα μ. 13 και 14 αποτελούνται από μια αλυσίδα με κρίκο του ενός μέτρου. Η παραλλαγή αυτή ολοκληρώνεται με την πρώτη νότα της επόμενης.

Δύο είναι τα χαρακτηριστικότερα γνωρίσματα της δέκατης έβδομης παραλλαγής (*Meno mosso*): πρώτον, το συνοδευτικό μοτίβο του αριστερού χεριού και, δεύτερον, η έκταση της μελωδίας, που φτάνει τις δύο οκτάβες. Επίσης, συναντάμε σχετικά εκτεταμένη χρήση του τονικού περιβάλλοντος και της συγχορδίας της υποδεσπόζουσας. Στο ηγούμενο (μ. 1-11) παραδείγματος χάριν, πριν φτάσουμε στη μισή πτώση (στην αρχική τονικότητα), που σηματοδοτεί την ολοκλήρωσή του, παρατηρείται μια στροφή προς την υποδεσπόζουσα. Κατά τη λήξη επίσης του μελωδικού υλικού στρεφόμαστε πάλι προς την υποδεσπόζουσα και οδηγούμαστε σε μία τετράμετρη κατάληξη με χαρακτηριστικά πλάγιας πτώσης (*poco meno mosso*, μ. 20-13).

Στη δέκατη όγδοη παραλλαγή (*Allegro con brio*) επιστρέφει το ρυθμικό σχήμα που συναντήσαμε στη δέκατη τρίτη παραλλαγή, το οποίο δεν θα αλλάξει παρά με το πέρας της εικοστής παραλλαγής, συνοδευόμενο από όλο και γοργότερες χρονικές ενδείξεις. Το δεξιότεχνικό ιδίωμα των τριών τελευταίων παραλλαγών οφείλει πολλά στον Liszt και στη βιρτουόζικη γραφή του, όπως την συναντάμε, λόγου χάριν, στην όγδοη από τις *Σπουδές υπερβατικής εκτέλεσής του*. Οι συσχετισμοί της παραλλαγής αυτής με το θέμα είναι ξεκάθαροι, αφού η αρμονία είναι εν πολλοίς ίδια. Άξια λόγου είναι επίσης η εκτενής χρήση της αυξημένης συγχορδίας (III<sup>+</sup>), η οποία υποκαθιστά σαφώς τη δεσπόζουσα, ενώ άλλες πινελιές που διαφοροποιούν κατά τι την αρμονία από το θέμα είναι η χρήση της II<sub>N</sub> στο μ. 6 και της ν<sub>6</sub> στο μ. 15.

Η δέκατη ένατη παραλλαγή (*Più mosso. Agitato*) μπορεί, όπως και οι προηγηθείσες 12 και 13, να παραλειφθεί σύμφωνα με τον συνθέτη. Χαρακτηριστική είναι η σχεδόν πανταχού παρούσα χρωματική κίνηση στο αριστερό χέρι. Στο πρώτο ήμισυ συνεχίζεται η χρήση του ρυθμικού σχήματος που είχαμε στην προηγούμενη παραλλαγή, ενώ στο δεύτερο ήμισυ έχουμε έναν καταϊγισμό δεκάτων έκτων στο δεξί χέρι με μία ιαμβική κατάβαση στο αριστερό. Άξιο δείγμα συμμετρίας είναι η ακινησία της πάνω φωνής των έξι πρώτων μέτρων, που γίνεται ακινησία της χαμηλότερης φωνής στα έξι πρώτα μέτρα του δεύτερου ημίσεος (μ. 9-14, βλ. κάθε τρίτο όγδοο). Στο πρώτο ήμισυ οι αρπισμοί του μοτίβου των τριακοστών δευτέρων στα ασθενή σχηματίζουν ελάσσονες (μ. 1 και 3) και μείζονες (μ. 2 και 4) συγχορδίες επί φθόγγων της ρε μείζονος, οι οποίες όμως διατηρούν έναν δευτερεύοντα ρόλο σε σχέση με τις συγχορδίες που συναντάμε στα ισχυρά. Στο δεύτερο ήμισυ (μ. 9-12) είναι κάπως πιο ξεκάθαρα τα πράγματα, καθώς οι συγχορδίες που σχηματίζονται έχουν ως θεμέλιο την εκάστοτε νότα της χρωματικής του αριστερού χεριού, πάλι με ελάσσονες συγχορδίες για τα αντίστοιχα μέτρα με μονό αριθμό και μείζονες για αυτά με ζυγό. Αυτό

87 Βλ. Martyn, ό.π., σ. 319.

δεν συμβαίνει μόνο στις τελευταίες συγχορδίες των τριών τελευταίων μέτρων (μ. 10-12), όπου διακόπτεται στιγμιαία η χρωματική κατάβαση. Στα τελευταία τρία μέτρα της παραλλαγής επαναλαμβάνεται δύο φορές η χρωματική κάθοδος ρε-λα, κάθε φορά σε χαμηλότερη οκτάβα –μια οκτάβα χαμηλότερα στην πρώτη επανάληψη και ακόμη δύο στη δεύτερη– και με διαφορετική εναρμόνιση, οδηγώντας μας χωρίς διακοπή στην τελευταία παραλλαγή.

Αυτή (*Più mosso*) ξεπερνάει σε δυσκολία τις προηγούμενες παραλλαγές με την καταγιστική της κίνηση σε συνδυασμό με τα μεγάλα και συνεχή άλματα των χεριών. Το πρώτο οκτάμετρο είναι πιστό στο θέμα σε ό,τι αφορά την αρμονία. Μετά τα πρώτα τέσσερα μέτρα που είναι πανομοιότυπα με αυτά του ηγουμένου και με την προσθήκη μιας ποικιλματικής φιγούρας που εκτείνεται σε δύο οκτάβες (μ. 10 και 12), το επόμενο παίρνει άλλη τροπή, όντας προπάντων αρκετά διευρυμένο (13 μέτρα, αντί 8 του ηγουμένου). Ακολουθούν τρεις ιδέες, δύο των τριών και μία των πέντε μέτρων (μ. 13-15a, 15-17a και 17-21a) με κατιόντα δεξιοτεχνικά σχήματα, με το τέλος της τελευταίας να συμπίπτει με τη δομική ολοκλήρωση της παραλλαγής. Αυτή κλείνει με ένα καταληκτικό τμήμα επτά μέτρων που αποτελείται από μια τρίμετρη ιδέα που επεκτείνει την τονική (μ. 21-23a), ένα δίμετρο όπου εναλλάσσεται διαρκώς ο φθόγγος της τονικής με τον προσαγωγέα (23-24) και μια παραμονή τριών μέτρων στον φθόγγο της τονικής, όπως εκφέρεται με οκτάβες, χαμηλά, από το αριστερό χέρι.

Το πιο έκδηλο χαρακτηριστικό της Coda (*Andante*) είναι το εύρος της μελωδίας, η οποία καλύπτει άνοδο τριών οκτάβων μέσα σε πέντε μέτρα (από το ρε στο ρε''', μ. 1-5), απόσταση την οποία θα κατέλθει στα εναπομείναντα μέτρα (μ. 5-17). Ο Scott Davie έχει προβεί, στην διατριβή του, σε αναγωγή της μελωδίας αυτής στην *simplex* μορφή της –συγχωρείστε μου τον αναχρονιστικό όρο– απαλείφοντας από αυτήν τους φθόγγους που θεωρεί ξένους.<sup>88</sup> Ενδιαφέρον έχει επίσης η παρουσία του μπάσου PE' σε όλα σχεδόν τα μέτρα, πέραν των μ. 7 και 14-15, η οποία προσδίδει στην Coda την απαραίτητη σταθερότητα για να κλείσει το έργο επιτυχώς μετά από την αεικίνητη τελευταία τριάδα παραλλαγών. Στο μ. 14 έρχεται η τελευταία ενθύμηση του θέματος, η οποία ξεκινά από τη σχετική για να φέρει το τελικό πτωτικό σχήμα στο τελευταίο μέτρο (μ. 17).

### 3.3 Πίνακας

Μέρος του έργου	Εναρκτήρια ένδειξη αγωγής-χαρακτήρα	Τονικότητα	Μέτρο	Μορφή
Θέμα	<i>Andante</i>	Ρε ελάσσονα	3/4	Περίοδος
Πρώτη παραλλαγή	<i>Poco più mosso</i>	Ρε ελάσσονα	3/4	Περίοδος
Δεύτερη παραλλαγή	<i>L'istesso tempo</i>	Ρε ελάσσονα	3/4	Περίοδος
Τρίτη παραλλαγή	<i>Tempo di Menuetto</i>	Ρε ελάσσονα	3/4	Περίοδος
Τέταρτη παραλλαγή	<i>Andante</i>	Ρε ελάσσονα	3/4	Υβριδική (4)
Πέμπτη παραλλαγή	<i>Allegro (ma non tanto)</i>	Ρε ελάσσονα	Μη σταθερό	Περίοδος

88 Scott Davie, *Structure and contour in melodies of S. Rachmaninoff*, διδακτορική διατριβή, University of Sydney, 2009, σ. 123-127.



Έκτη παραλλαγή	L'istesso tempo	Ρε ελάσσονα	3/4	Περίοδος
Έβδομη παραλλαγή	Vivace	Ρε ελάσσονα	3/4	Περίοδος
Όγδοη παραλλαγή	Adagio Misterioso	Ρε ελάσσονα	3/4	Υβριδική (4)
Ένατη παραλλαγή	Un poco più mosso	Ρε ελάσσονα	3/4	Περίοδος <sup>89</sup>
Δέκατη παραλλαγή	Allegro scherzando	Ρε ελάσσονα	Μη σταθερό	Διμερής, με ιδιαίτερα εκτεταμένο γέμισμα τομής (μ. 12-19a)
Ενδέκατη παραλλαγή	Allegro vivace	Ρε ελάσσονα	3/4	Περίοδος
Δωδέκατη παραλλαγή	L'istesso tempo	Ρε ελάσσονα	3/4	Πρόταση
Δέκατη τρίτη παραλλαγή	Agitato	Ρε ελάσσονα	9/8, πλην των μ. 7, 14, 16 και 17 (6/8)	Υβριδική (4)
Intermezzo	A tempo rubato	Μετατροπικό (ρε ελάσσονα→ρε-ύφεση μείζονα στην επόμενη)	3/4 (όπου έχει νόημα)	Ελεύθερη, αλλά με την ομοιότητα των μ. 7-11 με τα 1-5 ως ενοποιητικό στοιχείο
Δέκατη τέταρτη παραλλαγή	Andante (come prima)	Ρε-ύφεση μείζονα	3/4	Υβριδική (4)
Δέκατη πέμπτη παραλλαγή	L'istesso tempo (τέταρτο=τέταρτο παρεστιγμένο)	Ρε-ύφεση μείζονα	Εναλλαγή οκταμέτρων 9/8 με τετράμετρα 6/8	Υβριδική (4)
Δέκατη έκτη παραλλαγή	Allegro vivace	Ρε ελάσσονα	C	Περίοδος
Δέκατη έβδομη παραλλαγή	Meno mosso	Ρε ελάσσονα <sup>90</sup>	Μη σταθερό <sup>91</sup>	Περίοδος
Δέκατη όγδοη παραλλαγή	Allegro con brio	Ρε ελάσσονα	9/8	Περίοδος
Δέκατη ένατη παραλλαγή	Più mosso. Agitato	Ρε ελάσσονα	9/8	Περίοδος

89 Η ισχύτητα της μισής πτώσης στο μ. 9, καθώς και η άμεση σύνδεση με την επόμενη παραλλαγή, δίχως ολοκλήρωση της παραλλαγής με πτώση, καθιστούν κάπως καταχρηστική τη χρήση του όρου. Παρ' όλα αυτά, τον χρησιμοποιώ, ελλείψει καλύτερου εν γνώσει μου, όπως και με τις παραλλαγές 16 και 19.

90 Η μελωδία έχει τροπικό προφίλ κατά την ολοκλήρωσή της, όπου και απουσιάζει μια παραδοσιακή τέλεια πτώση. Παρ' όλα αυτά, η παραλλαγή κλείνει με απόλυτη σαφήνεια και αίσθηση τέλους.

91 Στην πρώτη φράση έχουμε δύο τμήματα που αποτελούνται από τρία μέτρα C και ένα 2/4 (μ. 1-8), μετά ένα μέτρο C, ένα 2/4 και ένα 6/4 (που θα μπορούσαν να είναι κάλλιστα δύο μέτρα των 6/4). Η δεύτερη φράση είναι όλη C.

Εικοστή παραλλαγή	Più mosso	Ρε ελάσσονα	9/8	Περίοδος
Coda	Andante	Ρε ελάσσονα	Μη σταθερό <sup>92</sup>	Ελεύθερη

---

92 Τα πρώτα οκτώ μέτρα έχουν ρυθμό C, πέραν του μ. 7 (2/4), ενώ τα εναπομείναντα μέτρα (μ. 9-17) έχουν ρυθμό 3/4.

## ΤΕΤΑΡΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Τελικές παρατηρήσεις

## 4.1 Σύγκριση

Αφού αναλύσαμε τα δύο έργα, θα επιχειρήσουμε μια αδρή σύγκριση μεταξύ τους. Ας αρχίσουμε με μια καταφανή ομοιότητα: αμφότερα τα έργα έχουν είκοσι παραλλαγές και δύο επιπλέον ενότητες.<sup>93</sup> Βέβαια, ενώ στον Ponce το Πρελούδιο και η Φούγκα είναι αυτοτελή, δομικά ολοκληρωμένα μέρη, το Intermezzo και η Coda του Rachmaninoff είναι συντομότερες ενότητες με σαφείς ρόλους μέσα στο πλέγμα των παραλλαγών: της σύνδεσης/μετατροπίας το πρώτο και της κατάληξης/ολοκλήρωσης η δεύτερη. Αυτό συμβαίνει, εν μέρει, γιατί ο Ponce εμπνέεται από μια παράδοση του 19ου αιώνα στην οποία η πιο ελεύθερη μορφή των παραλλαγών αποκτά περισσότερο κύρος με την προσθήκη της αυστηρής και εκλεπτυσμένης μορφής της φούγκας, παράδοση που βρήκε το αποκορύφωμά της στις σειρές παραλλαγών του Max Reger. Ο Rachmaninoff, από την άλλη, επιλέγει να είναι πολύ λιτότερος σε σχέση με τον Ponce από μακροδομική άποψη, τάση που συνδέει το συγκεκριμένο έργο περισσότερο με το κίνημα του νεοκλασικισμού. Προς το τέλος των δύο έργων μπορούμε να διακρίνουμε επίσης άλλο ένα κοινό γνώρισμα: αμφότερες οι ενότητες διαθέτουν μια τριάδα δεξιοτεχνικών παραλλαγών κλιμακούμενης έντασης που φέρνουν το έργο σε μια κορύφωση, προτού κλείσουν σε χαμηλότερο tempo και ασθενέστερη δυναμική.

Αρχής γενομένης ήδη από το θέμα ξεκινούν οι διαφορές μεταξύ των δύο έργων. Ενώ ο Rachmaninoff επέλεξε να παραμείνει πιστός στο πρότυπό του (Corelli), ο Ponce παρέδωσε ένα θέμα τόσο διαφοροποιημένο από το διάσημο *folia*, ώστε θα μπορούσε να λογιστεί το ίδιο ως παραλλαγή. Θα μπορούσαμε έτσι να το αντιπαραθέσουμε, τηρουμένων των αναλογιών, με τη δέκατη τέταρτη παραλλαγή του Rachmaninoff, που, ενώ είναι σε πολλά σημεία ταυτόσημη με το θέμα, διαφοροποιείται, όχι μόνο γιατί βρίσκεται σε μείζονα αλλά και λόγω της ενδιαφέρουσας προσωπικής αρμονίας που χρησιμοποιεί ο Rachmaninoff. Όσον αφορά στην αρμονία, ο Ponce φαίνεται κατά τι συντηρητικότερος σε αυτό το κομμάτι από τον Rachmaninoff, καθ' ότι σχεδόν κάθε συνήχησή του μπορεί να αναλυθεί επαρκώς με το σύστημα των βαθμίδων (χρησιμοποιώντας μέχρι και συγχορδίες με ένατη, όπως παραδείγματος χάριν στην ένατη παραλλαγή), ενώ ο τελευταίος –παρ' ότι σε κανένα σημείο δεν είναι τονικά αμφιλεγόμενος– έχει σημεία με αρκετά ασυνήθεις αρμονικές αλληλουχίες (βλ. την παραλλαγή 8, για να αναφέρω μόνο ένα παράδειγμα).

Ενώ είναι πιο περιπετειώδης στην αρμονία, ο Rachmaninoff μένει πιστότερος στη δομή του θέματος απ' ό,τι ο Ponce, χωρίς να παρεκκλίνει ουσιαστικά από αυτό παρά μόνο στη δωδέκατη παραλλαγή. Ο Ponce, αντιθέτως, μένει πιστός στη δομή του θέματος μόλις στο ένα τέταρτο των παραλλαγών. Συνεπώς, οι απόψεις των δύο συνθετών σε ό,τι αφορά την ποιητική ουσία και τις εγγενείς δυνατότητες του θέματος απέχουν μάλλον αρκετά, όπως απέχει και η φιλοσοφία τους στη σύνθεση παραλλαγών. Τέλος, το έργο του Ponce όπως φτάνει στα χέρια μας στερείται της συνοχής και της σαφούς μακροδομικής διάρθρωσης που χαρακτηρίζουν το έργο του Rachmaninoff, όπως έχουμε δείξει παραπάνω. Αυτό φαίνεται και στις παραλλαγές σε διαφορετική τονικότητα, οι οποίες, ενώ είναι δύο σε καθένα από τα δύο έργα, διαφέρουν ουσιαστικά ως προς την τοποθέτησή τους. Στον Ponce δεν συναντάμε τη στρατηγική τοποθέτηση που συναντάμε στον Rachmaninoff. Οι παραλλαγές στον Ponce μας αφήνουν μετέωρους σχετικά με τη θέση που οφείλουν να έχουν στο έργο (ειδικά η ενδέκατη).

---

93 Για να είμαστε ειλικρινείς, δεν μπορούμε να είμαστε απόλυτα σίγουροι ότι ο αριθμός αυτός ήταν ο επιθυμητός από τον Ponce.

## 4.2 Σχολιασμός της υπό εξέταση βιβλιογραφίας

Η γενικότερη τάση στη βιβλιογραφία είναι ότι οι περισσότεροι μελετητές που έχουν ασχοληθεί με τα έργα αυτά, το έχουν κάνει υπό το πρίσμα της ερμηνείας και των εκτελεστικών προβλημάτων. Κάποιοι από τους μελετητές –μάλιστα, αναφέρομαι κυρίως στον Hall– παρουσιάζουν ιδιαίτερες αδυναμίες σχετικά με τον επιστημονικό λόγο τους και την ορολογία. Οι Ingwerson και Ysac, από την άλλη, αντιμετώπισαν τα κομμάτια, του Ponce και του Rachmaninoff, αντίστοιχα, διεξοδικά και, παρά τις όποιες αδυναμίες και ελλείψεις στις αναλύσεις τους, δίνουν μια εν πολλοίς σωστή εικόνα για τη φύση των δύο έργων. Ο Márquez στα δυο άρθρα του στο *il Fronimo* για τις παραλλαγές του Ponce δείχνει αφενός πολύ καλή ευρεία μουσική γνώση, προσφέροντας πολλά ευφυή σχόλια και αφετέρου εξαιρετική γνώση της βιβλιογραφίας και των συνθηκών παραγωγής του έργου. Η αναλυτική ορολογία που χρησιμοποιεί είναι, όμως, κάπως παρωχημένη –ή έστω μη ακαδημαϊκή– και προσωπική, καθώς υπάρχουν στο έργο του και κάποιες απλοποιήσεις στις αρμονικές διαδοχές που είναι αμφιλεγόμενες. Πάντως, όπως είδαμε παραπάνω, ήταν ο πρώτος συγγραφέας που προσπάθησε να δώσει λύση στο πρόβλημα της σειράς των παραλλαγών.

Ο Martyn, στη μονογραφία του για τον Rachmaninoff, δίνει με ζωντανό τρόπο αφθονία βιογραφικών πληροφοριών για τις *Παραλλαγές Corelli*, προσπαθώντας μάλιστα να καταδείξει το ψυχολογικό προφίλ του συνθέτη την περίοδο δημιουργίας αυτού του έργου. Σε ό,τι αφορά την πραγμάτευση της ίδιας της μουσικής είναι σύντομος και περιληπτικός, όπως αρμόζει άλλωστε σε ένα έργο με τόσο ευρεία σκόπευση όπως το δικό του.

Στο άρθρο του «*“Mi querido Manuel...”: The collaboration between Manuel Ponce and Andrés Segovia*» (1997) ο Mark Dale μελετά πρώτος τη διαδικασία γένεσης των *Παραλλαγών στο folia* μέσα από την αλληλογραφία του Segovia προς τον Ponce. Οκτώ χρόνια αργότερα ολοκληρώνει την διδακτορική του διατριβή, η οποία εμβαθύνει σε αυτήν την σχέση, καθώς περιέχει και αρκετά κατατοπιστικά κεφάλαια για την εξέλιξη του ύφους του Ponce. Ο Dale δεν αποπειράται να εμβαθύνει αναλυτικά στις *Παραλλαγές στο folia*.

Η διπλωματική του Ρουλος για τις νεοκλασικές συνθέσεις για κιθάρα του Ponce του 1992 προσφέρει μια ενδιαφέρουσα εξέταση των *Παραλλαγών* από αναλυτικής σκοπιάς και αποτελεί έως σήμερα από τις πιο ενδιαφέρουσες εργασίες για τα κιθαριστικά έργα του Ponce. Βέβαια, ο συγγραφέας δεν είναι σε καμία περίπτωση εξαντλητικός στην ανάλυσή του, αλλά υποπίπτει και σε λάθη που αφορούν στις μορφές πολλών από τις επιμέρους παραλλαγές, δίχως να δίνει επαρκείς εξηγήσεις. Τέλος, η μοτιβική ανάλυση που προτείνει μου φαίνεται μάλλον εξεζητημένη και μη πειστική. Στη διάρκεια της δικής μου ανάλυσης έχω επισημάνει διάφορες περιπτώσεις επαναφοράς μοτίβων, αλλά τα δεκαπέντε μοτίβα που τάχα εμφανίζονται, όλα πλην ενός, ήδη από το θέμα και προσδίδουν ενότητα στο έργο, όπως ισχυρίζεται ο Ρουλος, δεν έχω καταφέρει να τα εντοπίσω.<sup>94</sup>

Σε ό,τι αφορά τέλος τη διατριβή του Cunningham, νομίζω ότι η πρώτη εντύπωση είναι ότι μεγαλύτερη σημασία φαίνεται να έχει για τον συγγραφέα η σενκεριανή μέθοδος, με την οποία προσεγγίζει τα έργα, παρά η ίδια η μουσική του Rachmaninoff. Επίσης, κάποιες φορές η βιαστική ματιά του (υποθέτω) τον ωθεί σε παιδαριώδη λάθη, όπως το να μιλάει για τη συγχορδία της υποτονικής ως υποκατάστατο της δεσπόζουσας στη δέκατη έκτη και στην εικοστή παραλλαγή.<sup>95</sup> Στην περίπτωση της ενδέκατης παραλλαγής, όπου συναντάμε τη συγχορδία της ρε-ύφεση μείζονος

94 Βλ. Ρουλος, ό.π., σ. 72 και 104-107.

95 Βλ. Cunningham, ό.π., σ. 91-92. Στην πρώτη περίπτωση, μετά την VII, έχουμε μελωδική κίνηση λα-ρε και στην δεύτερη ακολουθείται η αρμονική πορεία του θέματος έως τότε (δηλαδή VII-III –μόνο το φα της μελωδίας), παρ' ό,τι αυτή εγκαταλείπεται αμέσως μετά. Αν μη τι άλλο, δεν μπορούμε να ταυτίζουμε ισοπεδωτικά την κίνηση VII-ι με την κίνηση V-ι, ειδικά σε αυτή τη μουσική, όπου μια κανονικότερη δεσπόζουσα είναι παρούσα στα μέρη δομικής σημασίας σχεδόν παντού (εξάιρεση αποτελούν όπως είδαμε οι παραλλαγές 12 και 17, όχι πάντως οι προαναφερθείσες 16 και 20).

σε σημεία που στο θέμα θα υπήρχε δεσπόζουσα είναι λογικότερη η σκέψη περί υποκατάστασης, αν και εκεί, επίσης, σε όλες τις στιγμές δομικής σημασίας, έχουμε κανονική συγχορδία δεσπόζουσας.

### 4.3 Επίλογος

Στην πορεία της εργασίας παρακολουθήσαμε με όση λεπτομέρεια μπορούσαμε τις *Variations sur «Folia de España» et Fugue* του Manuel Maria Ponce και τις *Corelli-Variations* opus 42 του Sergei Rachmaninoff, εξετάζοντας πώς οι δύο αυτοί συνθέτες του πρώτου μισού του εικοστού αιώνα επεξεργάστηκαν το αρχαίο θέμα του folia.

Αν και αρκετά περιορισμένης εστίασης, πιστεύω ότι αυτή η εργασία προσφέρει μια σε έναν βαθμό ενδελεχή πραγμάτευση κάποιων σελίδων μουσικής που δεν έχουν ακόμη λάβει τη δέουσα προσοχή, καθ' ότι οι Ponce και Rachmaninoff δεν ανήκαν στους συνθέτες της μουσικής πρωτοπορίας που αποτέλεσαν κύριο αντικείμενο πραγμάτευσης από τους μουσικολόγους, όπως είναι ο Stravinsky, η ομάδα των έξι της Γαλλίας ή ο Chávez, που πρωτοστάτησε στην επόμενη (μετά τον Ponce) γενιά συνθετών στο Μεξικό. Με άλλα λόγια, βρέθηκαν λόγω του συντηρητικού ύφους τους στην «λάθος» πλευρά της ιστορίας.

Αλλά τώρα, περί τα ενενήντα χρόνια μετά τη σύνθεση των υπό εξέταση έργων και τα εβδομήντα πέντε μετά τον θάνατο των συνθετών τους, έχει έρθει η ώρα να αποκτήσουμε καλύτερη εποπτεία της ποικιλίας των μουσικών γλωσσών του πρώτου μισού του εικοστού αιώνα, και η μουσικολογική έρευνα να ξεφύγει από το επιδερμικό στάδιο της βιογραφίας σημαντικών μουσικών (αφού στον τομέα αυτόν έχουμε πράγματι επαρκέστατο υλικό, σε ό,τι αφορά τον Rachmaninoff τουλάχιστον). Εύχομαι, λοιπόν, μέσα από επιμέρους ευρήματα και αναλύσεις –μεταξύ των οποίων ευελπιστώ να συγκαταλέγεται και το παρόν κείμενο– να γραφτούν εκτενέστερα κείμενα, που να εξετάζουν με συνέπεια και τεκμηριωμένο επιστημονικό λόγο τη φύση και την ποικιλία των τονικών μουσικών γλωσσών του πρώτου μισού του εικοστού αιώνα.

## Βιβλιογραφία

- Τάσος Κολυδάς, *Δημήτρης Φάμπας (1921-1996): πρωτεργάτης της ελληνικής σχολής κιθάρας, Παπαρηγορίου-Νάκας* (Ελληνικές Μουσικολογικές Εκδόσεις 19), Αθήνα 2017.
- Miguel Alcázar, *Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce: De acuerdo a los manuscritos originales*, Conaculta και Ediciones Étoile, [Ciudad de México] 2000.
- Miguel Alcázar, *The Segovia-Ponce Letters* (μτφρ. στα αγγλικά Peter Segal), Editions Orphée Inc., Columbus, 1989.
- Maxim Bernard, *A Pianist's Study of Rachmaninoff's Variations on a Theme of Corelli, op. 42, διδακτορική διατριβή (D.M.A.)*, Indiana University, 2013.
- William E. Caplin, *Classical form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, New York 1998.
- Robert E. Cunningham, *Harmonic Prolongation in Selected Works of Rachmaninoff, 1910-1931*, διδακτορική διατριβή, Florida State University, 1999.
- Mark Dale, «"Mi querido Manuel...": The collaboration between Manuel Ponce and Andrés Segovia», *Soundboard* 24/3, 1997, σ. 15-20.
- Mark Dale, *The Ponce-Segovia collaboration: creating the modern guitar repertory*, διδακτορική διατριβή, Monash University, 2005.
- Scott Davie, *Structure and contour in melodies of S. Rachmaninoff*, διδακτορική διατριβή, University of Sydney, 2009.
- Giuseppe Gerbino–Alexander Silbiger, “Folia (Port., It. [It. occasionally follia]; Sp. folia; Fr. folie)”, στο: *Grove Music Online (Oxford Music Online)*, Oxford University Press, 20 Ιανουαρίου 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09929> (τελευταία πρόσβαση: 09.01.2021).
- Angela Glover, *An Annotated Catalogue of the Major Piano Works of Sergei Rachmaninoff*, διδακτορική διατριβή (D.M.A.), The Florida State University, 2003.
- Dahlia Guerra, *Manuel M. Ponce: A Study of his Solo Piano Works and his Relationship to Mexican Nationalism*, διδακτορική διατριβή (D.M.A.), The University of Oklahoma, 1997.
- Graham F. Hall, *The Folia: Manuel Ponce and his Variations*, διπλωματική εργασία, The University of Western Australia, 1998.
- James Hepokoski – Warren Darcy, *Elements of sonata theory: Norms, types, and deformations in the late-eighteenth-century sonata*, Oxford University Press, New York 2006.
- Richard Hudson, *The Folia, the saraband, the passacaglia, and the chaconne : the historical evolution of four forms that originated in music for the five-course Spanish guitar*, American Institute of Musicology : Hänssler-Verlag, Neuhausen-Stuttgart 1982.
- Richard Hudson, «The Folia Melodies», *Acta Musicologica* 45, 1973, σ. 98-119.
- John Clyde Ingwerson, *Manuel Ponce's Variations sur Folia de España et Fugue: A Study of Compositional Procedures and Ponce's use of the Folia Theme*, διδακτορική διατριβή (D.M.A.), The University of Arizona, 1996.
- Blair Allen Johnston, *Harmony and Climax in the Late Works of Sergei Rachmaninoff*, διδακτορική διατριβή, The University of Michigan, 2009.
- Alejandro Madrid, *Writing modernist and avant-garde music in Mexico: Performativity, transculturation and identity after the Revolution, 1920-1930*, διδακτορική διατριβή, The Ohio State University, 2003.
- Kevin Manderville, *Manuel Ponce and the Suite in a minor: Its Historical Significance and an Examination of the Existing Editions*, διδακτορική διατριβή (D.M.A.), The Florida State University, 2006.

- Pablo Márquez, «Le Folías di Manuel M. Ponce: è possibile un ordine diverso delle variazioni?», *Il Fronimo* 191, 2020, σ. 7-17.
- Pablo Márquez, «Le Folías di Manuel M. Ponce: è possibile un ordine diverso delle variazioni?», *Il Fronimo* 192, 2020, σ. 22-35.
- Barrie Martyn, *Rachmaninoff: Composer, pianist, conductor*, Routledge, Νέα Υόρκη 2016 [πρώτη έκδοση το 1990].
- Tamara Alice Bustamante McCoy, *The Triumph and Comedy of Death: An Exploration into Liszt's Totentanz*, διδακτορική διατριβή (D.M.A.), University of Kentucky, 2011.
- Florence Anne McLean, *Rakhmaninov's "Corelli" Variations: New Directions*, διδακτορική διατριβή (D.M.A.), The University of British Columbia, 1990.
- John A. Rice, "La Folia" in Late Eighteenth- and Early Nineteenth-Century Vienna, 2015, [https://www.academia.edu/7023803/La\\_folia\\_in\\_Late\\_Eighteenth-\\_and\\_Early\\_Nineteenth-Century\\_Vienna?auto=download](https://www.academia.edu/7023803/La_folia_in_Late_Eighteenth-_and_Early_Nineteenth-Century_Vienna?auto=download) (τελευταία πρόσβαση: 14.12.2020).
- Oskar von Riesemann (μτφρσ. στα αγγλικά Dolly Rutherford), *Rachmaninoff Recollections as told to Oskar von Riesemann*, Macmillan, Νέα Υόρκη 1934.
- Ricardo Miranda Pérez, «Ponce (Cuéllar), Manuel», στο: *Grove Music Online (Oxford Music Online)*, Oxford University Press, 20 Ιανουαρίου 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22072> (τελευταία πρόσβαση: 24.09.2020).
- Peter S. Poulos, *Towards a Contemporary Style: Manuel M. Ponce's Neoclassical Compositions for Guitar*, διπλωματική εργασία, University of Cincinnati, 1994.
- Celine Y. Yim, "Interpretivism" as used by Denzin and Lincoln for the Interpretation of Rachmaninoff Variations on a Theme of Corelli, op. 42, διδακτορική διατριβή, New York University, 2003.
- Albert Ysac, *A Study, Analysis and Performance of the two sets of Piano Solo Variations by Sergei Rachmaninoff: 1. Variations on a Theme of Chopin op. 22, 2. Variations on a Theme of Corelli, op. 42*, διδακτορική διατριβή, Columbia University, 1978.