ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Αλέξανδρος Μιχαηλίδης

ΤΟ *ΔΕΥΤΕΡΟ ΚΟΝΣΕΡΤΟ ΓΙΑ ΠΙΑΝΟ* ΤΟΥ ΠΡΟΚΟΦΙΕΦ ΟΡ.16, ΣΕ ΣΟΛ-ΕΛΑΣΣΟΝΑ

(Ιστορικό πλαίσιο και ερμηνευτική ανάλυση)

Πτυχιακή εργασία

Επιβλέποντες καθηγητές:

Παύλος Σεργίου, Νικόλαος Μαλλιάρας, Ιάκωβος Σταϊνχάουερ

ΑΘΗΝΑ 2021

Πίνακας περιεχομένων

ΕΙΣΑΓΩΓΗ 3
ΤΟ ΚΟΝΣΕΡΤΟ ΓΙΑ ΠΙΑΝΟ ΣΤΗ ΡΩΣΙΑ ΠΡΙΝ ΤΟΝ ΠΡΟΚΟΦΙΕΦ 7
Η ΠΙΑΝΙΣΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΠΡΟΚΟΦΙΕΦ 11
Ο ΠΙΑΝΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΠΡΟΚΟΦΙΕΦ 11
Η ΧΡΗΣΗ ΤΟΥ ΠΙΑΝΟ ΣΤΑ ΚΟΝΣΕΡΤΑ ΤΟΥ ΠΡΟΚΟΦΙΕΦ 16
ΤΟ 2ο ΚΟΝΣΕΡΤΟ ΓΙΑ ΠΙΑΝΟ ΤΟΥ ΣΕΡΓΚΕΙ ΠΡΟΚΟΦΙΕΦ 20
ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ 20
ΔΟΜΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ 20
I Adantino - Allegretto 21
II Scherzo 27
III Intermezzo 31
IV Finale: Allegro tempestoso 36
ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΚΟΝΣΕΡΤΟΥ 45
I Adantino - Allegretto 45
II Scherzo 52
III Intermezzo 54
IV Finale: Allegro tempestoso 65
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ 83

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο Σεργκέι Προκόφιεφ γεννήθηκε στις 23 Απριλίου του 1891 στη Σόντσοβκα, ένα μικρό αγροτικό χωριό της τότε Ρωσικής Αυτοκρατορίας, σημερινής Ουκρανίας.[1] Ο Ρώσος συνθέτης και πιανίστας, έμελλε να παίξει ένα καθοριστικό ρόλο στην ιστορία της μουσικής του 20ου αιώνα, διαμορφώνοντας ένα προσωπικό πρωτότυπο ύφος, μοναδικά εκφραστικά μέσα και διευρύνοντας τα όρια της πιανιστικής τέχνης. Ως συνθέτης, ο Προκόφιεφ ανήκει σε μια γενιά η οποία καλλιεργήθηκε από τα έργα της Εθνικής Ρωσικής Σχολής, στην τσαρική Ρωσία, αλλά επί της ουσίας, μετεξέλιξε την ρωσική μουσική εγκολπώνοντας μοντερνιστικά στοιχεία. Η προσωπικότητα αυτής της γενιάς, αποκρυσταλλώθηκε στα μετεπαναστατικά χρόνια και συγκεκριμένα ο συνθέτης είχε πάντοτε στόχο τη δημιουργία ενός μοναδικού και πρωτότυπου μουσικού λεξιλογίου.

Για αρχή, αξίζει να αναφερθεί το γεγονός ότι ήταν μοναχογιός εξαιρετικά λατρεμένος απ' τους γονείς του. Η σχολική του εκπαίδευση γινόταν στο σπίτι ενώ ο περίγυρος των λίγων ατόμων με τα οποία ερχόταν σε επαφή, ήταν κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων και αντιμετωπίζονταν ως τέτοιοι από την οικογένεια. Ο πρώτος άνθρωπος που τον έφερε σε επαφή με τη μουσική ήταν η ίδια του η μητέρα, η οποία μπορεί να θεωρηθεί και η πρώτη του δασκάλα στο πιάνο. Μαζί της προσέγγισε για πρώτη φορά τα έργα των μεγάλων κλασικών όπως Χάυδν, Μότσαρτ και Μπετόβεν, καθώς και τα έργα σημαντικών εκπροσώπων του Ρομαντισμού όπως Σούμαν και Σοπέν. Το μουσικό ταλέντο του εκδηλώθηκε από πολύ νωρίς: Στα πέντε του χρόνια είχε ήδη συνθέσει ένα «Ινδικό γκαλόπ» για πιάνο, στα εννιά του μία όπερα, «Ο γίγας» (σε δικό του λιμπρέτο, για φωνή και πιάνο). Στα έντεκά του χρόνια γράφει την πρώτη του συμφωνία και ένα χρόνο αργότερα την πρώτη του όπερα με πλήρη ορχηστρική επένδυση, «Ένα πανηγύρι σε εποχή πανούκλας» (σε κείμενο του Πούσκιν).[2]

Το πρώτο του ταξίδι για μουσικό σκοπό θα το κάνει το 1901 μαζί με τη μητέρα του στη Μόσχα, με στόχο την εύρεση κατάλληλου δασκάλου. Εκεί ήρθε σε επαφή με τον Τανέγιεφ (σημαντικότατος καθηγητής που ανάμεσα στους μαθητές του συγκαταλέγονται και οι Ραχμάνινοφ, Σκριάμπιν, Μέντνερ), ο οποίος πρότεινε τον μαθητή του Reinhold Glière για να διδάξει το νεαρό τότε Σεργκέι. Ο Γκλιέρ πέρασε δύο ολόκληρα καλοκαίρια στη Sontsovka επιβλέποντας τις σπουδές του Προκόφιεφ, ενώ σύμφωνα με τον τελευταίο ήταν σα δάσκαλος συντηρητικός και έδινε παραπάνω έμφαση στην παράδοση, ώστε να χτιστεί μια γερή βάση.

Το έτος 1904 γίνεται δεκτός από το Ωδείο της Αγίας Πετρούπολης. Εκεί, ανάμεσα στους καθηγητές του ήταν οι Korsakov, Glazunov και Lyadov, η καθοδήγηση των οποίων δεν ήρθε σε σύγκρουση με το τρόπον τινά συντηρητικό στυλ που είχε συνηθίσει από τη μητέρα του και τον Γκλιέρ. Ως αποτέλεσμα αυτού, οι συνθέσεις του εκείνο το διάστημα δεν εμφάνιζαν τίποτα το ριζοσπαστικό, ενώ παράλληλα ο ίδιος έλεγε ότι εκείνη την περίοδο, «όποιος ξέφευγε από το συμβατικό μονοπάτι, αντιμετώπιζε την οργή κυρίως του Λυάντοφ». Πιο συγκεκριμένα ο τελευταίος ανέφερε ενοχλημένος, «δεν καταλαβαίνω γιατί είστε στην τάξη μου, πηγαίνετε στον Στράους ή στον Ντεμπυσσύ, σα να έλεγε πηγαίντε στο διάβολο…». Η αλήθεια ωστόσο είναι ότι ο Προκόφιεφ μάθαινε περισσότερα παρακολουθώντας συναυλίες

---

[1] Schlifstein S., *Sergei Prokofiev: Autobiography, Articles, Reminiscences*, University Press of the Pacific, Honolulu Hawaii 2000, σ. 15.

[2] Ό.π., σ. 16

παρά από τα μαθήματα. Το 1908 άρχισε να παρακολουθεί τις «Βραδιές σύγχρονης μουσικής» που οργάνωναν οι Alfred Nurok and Walter Nouvel. Εκεί ο ίδιος παρουσίασε για πρώτη φορά σε Ρωσικό έδαφος (πρεμιέρα) τα τρία κομμάτια για πιάνο op.11 του Σένμπεργκ. Παράλληλα μπορούσε όποτε επιθυμεί να παρουσιάζει και συνθέσεις του, έχοντας το ελεύθερο να χρησιμοποιεί πιο τολμηρή μουσική γλώσσα. Μερικά από τα έργα που εξέθεσε ήταν οι σπουδές op.2 (1909) και τα κομμάτια op.3, ενώ από τα επαινετικά λόγια που άκουγε, ενθαρρυνόταν και εξέλισσε τις μοντέρνες πτυχές του. Σιγά σιγά, άρχισε να θεωρείται ως ένας από τους πιο πολλά υποσχόμενους και τολμηρούς μοντερνιστές ολόκληρης της Ρωσίας.

Ο Προκόφιεφ αν και παρακολουθούσε τις νέες μουσικές τάσεις, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι ήταν αρκετά επιφυλακτικός απέναντι σε αυτές. Στο πρώιμο έργο του, μπορεί να διακρίνει κανείς τις επιρροές από τους Ντεμπυσσύ, Σκριάμπιν και Ραχμάνινοφ, ενώ όπως και στους περισσότερους συγχρόνους του, έτσι και στον ίδιο, άσκησε έντονη επιρροή το Ρωσικό παραμύθι (fairy-tale), ένα θεμελιώδες στοιχείο της Ρωσικής παράδοσης που έπαιξε καταλυτικό ρόλο και στη μουσική. Επιπρόσθετα, στη μουσική γλώσσα που διαρκώς εξέλισσε ο Προκόφιεφ, δε θα μπορούσαμε να παραλείψουμε την επίδραση του κλασικού ύφους, το οποίο οφείλεται στις μουσικές του βάσεις και το σεβασμό που έτρεφε προς τους μεγάλους συνθέτες του παρελθόντος. Οι συνθέσεις που έγραψε με βάση τις χορευτικές μορφές του κλασικισμού ή του μπαρόκ, καθώς επίσης και η πρώτη του Συμφωνία που φέρει τον τίτλο «κλασσική», συνιστούν τις πρώτες εκφάνσεις του νεοκλασικού στυλ που μέλλεται να ακμάσει. Τέλος, εμπνευσμένος από το διάσημο ιμπρεσάριο Ντιαγκίλεφ, ο Προκόφιεφ το 1910 θα έρθει σε επαφή με δύο ακόμη στιλιστικές καινοτομίες. Η πρώτη αφορά το βάρβαρο-πρωτόγονο στοιχείο που συναντά κανείς στο έργο Scythian suite op. 20 (1914–15), έργο που θυμίζει έντονα την Ιεροτελεστία της άνοιξης , αλλά και στο μνημειώδες 2ο κονσέρτο για πιάνο! Το συγκεκριμένο στοιχείο των άγριων συναισθημάτων και του παγανιστικού παρελθόντος, συναντάται την ίδια περίοδο σε εικαστικά έργα του ζωγράφου Nicholas Roerich ή ποιήματα του Alexander Blok. Η δεύτερη καινοτομία που αναπτύσσει ο Προκόφιεφ ως απάντηση προς το επίμονο αίτημα του Ντιαγκιλεφ είναι το λαϊκό – φολκλορικό μουσικό ιδίωμα του μπαλέτου The Buffoon (Chout), op. 21.

Το 1918 είναι ένα κομβικό έτος καθώς ο Προκόφιεφ θα λάβει την απόφαση να φύγει από τη Σοβιετική ένωση και να ζήσει για τα επόμενα 18 χρόνια στο εξωτερικό (ΗΠΑ και Ευρώπη). Αξίζει όμως να σημειωθεί ότι ο συνθέτης το διάστημα που έμεινε εκτός Σοβιετικής Ένωσης, ήταν με σοβιετικό διαβατήριο και δεν έγινε εμιγκρέ (όπως ο Στραβίνσκι κ.ά.). Σύμφωνα με τον ίδιο, ακολούθησαν πολύ δύσκολα χρόνια ιδιαίτερα κατά την παραμονή του στην Αμερική, κυρίως για βιοποριστικούς λόγους αλλά και για λόγους αναγνωρισιμότητας. Η προσπάθεια να παίζει ως πιανίστας αποκλειστικά δικά του έργα δεν ευδοκίμησε, με αποτέλεσμα να αναγκάζεται να ερμηνεύει δημοφιλή έργα του πιανιστικού ρεπερτορίου για να βγάλει τα προς το ζην. Παρά ταύτα με την εγκατάστασή του στο Παρίσι το 1923, αναφέρει ο ίδιος ότι αρχίζει να βρίσκει ξανά τον εαυτό του, στο «κέντρο της νέας μουσικής» όπως εθεωρείτο την περίοδο εκείνη η εν λόγω πρωτεύουσα. Σε αυτή τη δεκαετία καταπιάνεται με διάφορα σύγχρονα μουσικά στυλ και τεχνικές. Για παράδειγμα καταπιάνεται άλλοτε με έντονα χρωματική και άλλοτε με εντελώς διατονική γραφή, σε κάποια έργα όπως στην όπερα The Fiery Angel, op. 37, 1919–27, προσεγγίζει το μουσικό εξπρεσιονισμό ή πειραματίζεται με το νεοκλασικισμό όπως στο 4ο κονσέρτο για πιάνο. Είναι γεγονός ότι μέχρι το 1930, ασχολήθηκε κατά κύριο λόγο με μεγάλα συμφωνικά έργα καθώς επίσης και με σκηνική μουσική ιδίως μπαλέτο.

Το 1927 θα πραγματοποιήσει μια άκρως επιτυχημένη περιοδεία στη Σοβιετική ένωση και θα κρατήσει ακόμα πιο στενές επαφές με τους εκεί μουσικούς κύκλους. Στη συνέχεια, αφού επισκεπτόταν την πατρίδα του ανά τακτά χρονικά διαστήματα, τελικά το 1936 αποφάσισε να επιστρέψει και να εγκατασταθεί μόνιμα στη Μόσχα, έχοντας λάβει τη διαβεβαίωση από τις σοβιετικές αρχές πως θα μπορούσε ελεύθερα να πραγματοποιεί περιοδείες στο εξωτερικό, η τελευταία από τις οποίες πραγματοποιήθηκε το 1938. Συν τοις άλλοις, μια πολύ πιθανή αιτία της απόφασής του αυτής για επιστροφή, ήταν η οικονομική ασφάλεια που παρείχε η Σοβιετική Ένωση στους καλλιτέχνες. Ακόμη, το ρεύμα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού στην τέχνη είχε ήδη προσελκύσει το ενδιαφέρον του Προκόφιεφ, ο οποίος έκανε αναφορά από το 1934 σε άρθρο του στον Σοβιετικό Τύπο, για την «νέα απλότητα» που αναζητούσε πλέον στα έργα του. Σε αντίθεση με αυτό το οποίο πολλοί ισχυρίζονται, έχει αποδειχθεί ότι η στροφή σε μια λιγότερο διάφωνη / πιο μελωδική μουσική, είχε ξεκινήσει νωρίτερα απ' την εγκατάστασή του στη Ρωσία, συνεπώς η μεταβολή αυτή δεν έγινε με σκοπό να ικανοποιήσει τα «κομμουνιστικά αυτιά»! . Αντιθέτως, φαίνεται να έρχεται με πολύ φυσικό τρόπο στη μουσική του, το πάντρεμα του μοντερνισμού με τα στοιχεία της παράδοσης εκείνο το χρονικό διάστημα.

Στην ήδη υπερπλούσια μουσική γλώσσα που είχε οικοδομήσει ο Προκόφιεφ κατά τη μέχρι τότε συνθετική του σταδιοδρομία, έρχεται να προστεθεί ένα ακόμη μουσικό ύφος. Το ύφος αυτό, προέκυψε ως άμεση καλλιτεχνική αντίδραση στις αδιανόητα έντονες, ζοφερές, αλλά και συνάμα ραγδαίες κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις, που δεν ήταν άλλες από την προετοιμασία και τελικά την επιτυχημένη αντιμετώπιση της ναζιστικής εισβολής από το Σοβιετικό στρατό. Εν τέλει το νέο μουσικό ιδίωμα που δημιούργησε ο Προκόφιεφ προκειμένου να εκφράσει τα όσα βίωνε εκείνη τη σκοτεινή περίοδο, πήρε την ονομασία «πατριωτικό στυλ». Σε αυτή τη μουσική τεχνοτροπία εντάσσονται έργα του όπως αυτά που θα παρατεθούν στην επόμενη παράγραφο. [3]

Οι επιπτώσεις στην ψυχική υγεία του Προκόφιεφ από την έναρξη του πολέμου και μετά, ήταν ανυπολόγιστες. Ο ίδιος όπως και πολλοί καλλιτέχνες, απομακρύνθηκαν από το μέτωπο και ταξίδεψαν νότια ώστε να παραμείνουν ασφαλείς, ενώ κατά τη διάρκεια των ταξιδιών, τον κυρίευσε ένας πατριωτικός πυρετός και ξεκίνησε να γράφει μουσική για πολλές πολεμικές ταινίες, το μπαλέτο Σιντερέλλα, μουσική για την ταινία του Αϊζενστάιν «Ιβάν ο τρομερός» ,επιπλέον την 7η και 8η σονάτα για πιάνο και τέλος το χαρακτηριστικό2ο κουαρτέτο εγχόρδων, το οποίο συνέθεσε με αφορμή την σύντομη παραμονή του στην πόλη Nalchik, επηρεασμένος από τους Καμπαρδινιακούς λαϊκούς ήχους. Στα χρόνια του πολέμου, ένα ακόμα σημαντικό γεγονός σημάδεψε τη ζωή του συνθέτη. Ο ίδιος άφησε τη γυναίκα του και τους δύο γιους του, για τη νεαρότερη Mira Mendelssohn η οποία έγινε αργότερα γυναίκα του. Οι στενοί του φίλοι, έγινε γνωστό ότι παρατήρησαν δραματική διαφορά στο χαρακτήρα του και στο πώς αντιμετώπιζε τους ανθρώπους, γεγονός που αποδίδουν στη νέα του σύζυγο.

Καταλήγοντας, το έτος 1945 έπαθε βαριά διάσειση λόγω πτώσης, που ζημίωσε ανεπανόρθωτα την υγεία του. Λίγα χρόνια αργότερα, το 1948 του ασκήθηκε κριτική από την Κεντρική Επιτροπή του κομμουνιστικού κόμματος για φορμαλισμό στο έργο του "Η μεγάλη φιλία", με την προτροπή να γράφει σε ύφος πιο προσιτό για το λαό. Ήταν η εποχή που στα πολιτιστικά δρώμενα της ΕΣΣΔ τον κύριο λόγο είχε ο Αντρέι Ζντάνοφ, για τον οποίο παραδίδεται ένα ανεκδοτολογικό περιστατικό, ότι γέλασε δυνατά όταν είδε τον Προκόφιεφ

---

[3] Boris Berman, Prokofiev's *Piano Sonatas: a guide for the listener and the performer*, Yale University Press, New Heaven 2008, σ. 3-10˙ Shlifstein, ό.π., σ. 19-66.

να αγνοεί επιδεικτικά τον επικεφαλής της κομματικής επιτροπής ελέγχου. Το έργο του ωστόσο, ευτυχώς, συνέχισε να ανεβαίνει απρόσκοπτα στην ΕΣΣΔ, καθώς ο ίδιος, παρά τη σοβαρή επιδείνωση της υγείας του, συνέχισε να δουλεύει ακούραστα ως το τέλος. Βέβαια, ως σημάδι κόπωσης έχει θεωρηθεί η 9η σονάτα για πιάνο κατά την οποία παρατηρείται σημαντική απλούστευση της γραφής, αλλά παράλληλα λίγο πριν το θάνατό του, αποκαλύφθηκε ότι καταπιανόταν ταυτοχρόνως με 7 έργα που ζήτησε από τη γυναίκα του να τα προσθέσει στον κατάλογο των έργων του.[4]

Το 1952 ο Προκόφιεφ έλαβε τιμητική σύνταξη έχοντας ολοκληρώσει το τελευταίο του έργο, τη Λυρική Συμφωνία αρ.7 σε Ντο-ελάσσονα. Τον επόμενο χρόνο έφυγε από τη ζωή, στις 5 Μαρτίου αφήνοντας πίσω του αρκετά ημιτελή έργα. Ο θάνατός του συνέπεσε με το θάνατο του Ιωσήφ Στάλιν, σύμπτωση η οποία στέρησε από το γεγονός αυτό, τη δημοσιότητα που του αναλογούσε. Η ΕΣΣΔ, τον τίμησε μετά θάνατον, απονέμοντάς του το βραβείο Λένιν.[5]

---

[4] Berman, ό.π., σ. 18-22.

[5] Ολόκληρος ο κατάλογος των βραβείων Λένιν στο: https://www.ranker.com/list/lenin-peace-prize-winners/reference

ΤΟ ΚΟΝΣΕΡΤΟ ΓΙΑ ΠΙΑΝΟ ΣΤΗ ΡΩΣΙΑ ΠΡΙΝ ΤΟΝ ΠΡΟΚΟΦΙΕΦ

Στη συνείδηση όλων τη σήμερον ημέρα, η Ρωσία συνδέεται άρρηκτα με την ανάπτυξη της κλασικής μουσικής. Το πιάνο και οι ορχήστρες κατέχουν σπουδαία θέση στην κοινωνική υπόληψη και αυτό αποτελεί συνέχεια του πλούσιου σε έργα και δομές παρελθόντος. Το παρόν κεφάλαιο αποσκοπεί στην αποκρυστάλλωση μιας κοινωνικής πραγματικότητας η οποία ανέδειξε προφανώς χωρίς παρθενογένεση, τις μεγάλες προσωπικότητες, εκφραστές της Ρωσικής κλασικής μουσικής, είτε αυτοί συνειδητά ασχολήθηκαν με τη λεγόμενη Εθνική σχολή, είτε όχι. Η παραπάνω προσπάθεια γίνεται ούτως ώστε να μπορέσει να κατανοηθεί το γεγονός ότι ο Προκόφιεφ όπως και πολλοί άλλοι εξαιρετικά σημαντικοί συνθέτες, νεότεροι ή παλαιότεροι, πάτησαν και διδάχθηκαν από τα θεμέλια μιας παράδοσης που οικοδομήθηκε νωρίτερα και είχε να επιδείξει αξιοσημείωτους μουσικούς και παιδαγωγούς. Μέσα από την εμβάθυνση του εν λόγω κοινωνικού συγκειμένου, θα μπορέσουν πολύ καλύτερα να γίνουν αντιληπτές οι επιρροές του συνθέτη και έτσι θα μπορέσει να αναλυθεί με μεγαλύτερη επιστημονική ακρίβεια το έργο του, σε ότι αφορά τις αναφορές προς την παράδοση αλλά και τις καινοτομίες που ενσωματώνει.

Αρχικά, είναι γνωστό ότι η Δυτική λόγια μουσική, καθυστέρησε αρκετά να έρθει σε επαφή, να αλληλεπιδράσει και εν τέλει να επηρεάσει το μουσικό βίο της τότε Ρωσικής αυτοκρατορίας. Σύμφωνα μάλιστα με το Jeremy Norris, οι βασικές αιτίες που εξηγούν για ποιο λόγο το κονσέρτο για πιάνο και ορχήστρα στη Ρωσία χαρακτηρίζεται από μη πετυχημένες αρχές, καθώς επίσης και από εξαιρετικά αργή ανάπτυξη, είναι δύο. Αφενός, η γεωγραφική απόσταση της Ρωσίας από τη Δυτική Ευρώπη και αφετέρου η απουσία Συμφωνικής παράδοσης στο συγκεκριμένο τόπο. Με άλλα λόγια οι πρώτες απόπειρες σύνθεσης κατά τα δυτικά πρότυπα ήταν καταδικασμένες σε αστοχία και αντιλαμβάνεται κανείς, ότι πήρε κάποιο διάστημα μέχρι η κλασική μουσική στη Ρωσία να αποκτήσει πρωταγωνιστικό ρόλο.

Πιο συγκεκριμένα, η κατάσταση θα αρχίσει να παρουσιάζει μεταβολές περίπου στα τέλη του 19ου αιώνα, καθώς δηλαδή πληθαίνουν οι μετακινήσεις Ρώσων ευγενών προς την Ευρώπη. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα τόσο την άμεση αφύπνιση του Ρωσικού εθνικιστικού αισθήματος, όσο και την συνειδητοποίηση του βαθμού στον οποίο η Ρωσία υστερεί σε σχέση με τον ανεπτυγμένο Δυτικό κόσμο. Κάπως έτσι η στρόφιγγα επικοινωνίας και ανταλλαγών ανοίγει για ένα σωρό επαγγελματίες στο χώρο του πολιτισμού. Ερμηνευτές, κατασκευαστές οργάνων, καθώς επίσης και συνθέτες βιρτουόζοι όπως οι John Field (1782-1837) και Daniel Steibelt (1765-1823), οι οποίοι έζησαν στη Ρωσία ως Ευρωπαίοι απόδημοι, με πλούσιο συνθετικό έργο που είχε αξιοσημείωτα αποτελέσματα, άσκησαν εντονότατη επιρροή στο κονσέρτο για πιάνο αλλά και στην ανάπτυξη της κουλτούρας των συναυλιών εν γένει. Αναλυτικότερα, ιδίως η επιρροή του Steibelt είχε καταλυτικό χαρακτήρα, μιας και ήταν ικανός τόσο σε ερμηνευτικό επίπεδο όσο και σε επιχειρηματικό, οργανώνοντας σημαντικές συναυλίες με συμφωνικές ορχήστρες στις οποίες πρόσβαση είχαν οι ευγενείς αλλά και σημαντικό τμήμα του λαού.

Με τον τρόπο αυτό, οι επαγγελματίες μουσικοί άρχισαν να βρίσκουν θέσεις εργασίας εκτός της αυλής των ευγενών, γεγονός που έφερε ριζοσπαστικές αλλαγές και στη μουσική ρητορική. Σύμφωνα και πάλι με το Νόρρις, το νέο ακροατήριο, οι οργανικές και συνθετικές καινοτομίες, τα πολλαπλά εφέ, καθώς επίσης και οι μουσικές αναπαραστάσεις πρόσφατων Ιστορικών γεγονότων, ήταν οι βασικοί παράγοντες που έστρεψαν τους συνθέτες

προς μια δεξιοτεχνική γραφή έναντι μιας προσπάθειας για γνήσια μουσική δημιουργία. Ιδιαίτερα γνωστό για το παραπάνω, είναι το έργο του Steibelt όπως επίσης και για την άφθονη χρήση του πεντάλ διαρκείας. Επιπρόσθετα, σε ότι αφορά την επιρροή που άσκησε ο Field, θα μπορούσε κανείς εν πρώτοις να ισχυριστεί ότι δεν ήταν τόσο έντονη. Εμβαθύνοντας ωστόσο, γίνεται αντιληπτή η τεράστια προσφορά του ως ερμηνευτής αλλά και παιδαγωγός. Με τα κονσέρτα του, επηρέασε πολλούς μαθητές του όπως οι Mikhail Glinka (1804-1857) και Alexandre Dubuque (1812-1898). Ανάμεσα στους μαθητές του τελευταίου όπως επίσης και στους μαθητές των μαθητών του, περιλαμβάνονται μεταξύ άλλων οι Rachmaninov, Scriabin, αλλά επίσης και οι Mily Balakirev (1837-1910), Nikolai Zverev (1832- 1893), Nikolai (1835-1881) και Anton Rubinstein, Alexander Siloti (1863-1945) κ.α. Χαρακτηριστική είναι για παράδειγμα η άμεση επιρροή που άσκησε στον Τσαϊκόφσκι, ως προς τη δομή της διμερούς φαντασίας - κονσέρτο op.56, το τρίτο κονσέρτο για πιάνο (επίσης σε δύο μέρη) του John Field.

Με αυτά και με αυτά, είναι αναντίρρητα φανερό το γεγονός ότι αναπτύσσεται στη Ρωσική αυτοκρατορία ένα γενεαλογικό δέντρο κορυφαίων δασκάλων συνθετών και εκτελεστών, με συνέπεια το κονσέρτο για πιάνο στη Ρωσία αν και καθυστερημένα εν τέλει από τα μέσα του 19ου αιώνα και έπειτα, να παρακολουθεί απρόσκοπτα τις εξελίξεις της Δυτικής Ευρώπης. Πλέον κανένα καινοτόμο στοιχείο δεν απουσιάζει από τις Ρωσικές συνθέσεις, και ως προς τη δομή ακόμα, Ρώσοι συνθέτες εμφανίζουν επί παραδείγματι πλούσιες εκθέσεις (με τις έντονες αντιπαραθέσεις των ορχηστρικών τούττι με τα σολιστικά τμήματα), συνδετικά περάσματα ανάμεσα στα μέρη, κυκλικές δομές, δευτερεύοντα σόλο όργανα, καθώς επίσης και καντέντσες εκτενείς ή πέραν του συμβατικού αριθμού. Οι κυριότεροι συνθέτες που μεγαλούργησαν στο εν λόγω είδος πριν τον Προκόφιεφ ήταν οι Anton Rubinstein, Tchaikovsky, καθώς επίσης και Rimsky-Korsakov.

Μια λίγο πιο αναλυτική ματιά σε καθένα από τους τρείς αυτούς κολοσσιαίους για την εποχή τους συνθέτες, είναι βέβαιο ότι θα προσανατολίσει καλύτερα την παρούσα εργασία ιδιαίτερα σε ότι αφορά το πλαίσιο επιρροών του Σεργκέι Προκόφιεφ στο είδος του πιανιστικού κονσέρτου. Όπως θα φανεί, ήρθε σε επαφή με το έργο των συνθετών αυτών και διαλεκτικά αλληλεπίδρασε έντονα είτε με άμεσο τρόπο είτε με έμμεσο.

Πρώτος και από χρονολογική σειρά, έρχεται ο Anton Rubinstein. Έγραψε 5 κονσέρτα για πιάνο διατηρώντας σε όλα την παραδοσιακή δομή των τριών μερών. Πιο αναλυτικά, στο πρώτο του κονσέρτο στην τονικότητα της Μι-ελάσσονος, op. 25 (1850), η εναρκτήρια αρχή του πρώτου μέρους διαθέτει ορχηστρικό ριτορνέλλο και είναι η μοναδική σε σχέση με τα υπόλοιπα κονσέρτα του. Σύμφωνα με το Lindeman και πάλι, το δεύτερο κονσέρτο του στην τονικότητα της Φα-μείζονος, op. 35 (1851), επηρέασε έντονα τους Chopin, Clara Schumann καθώς επίσης και πολλούς Ρώσους συνθέτες των τελών του 19ου αιώνα. Κατά το πρώτο μέρος του τρίτου του κονσέρτου στη σολ-μείζονα , op. 45 (1853-1854), ο Anton Rubinstein κάνει χρήση διαφόρων μορφολογικών-δομικών στοιχείων που αποδεικνύεται ότι επηρεάζουν σε μεγάλο βαθμό τον Προκόφιεφ στα κονσέρτα του για πιάνο. Πιο συγκεκριμένα, τα συχνά εμβόλιμα καντεντσοειδή περάσματα από το σόλο όργανο, τα συναντά κανείς στο πρώτο κονσέρτο για πιάνο σε ρε – ύφεση μείζονα του Προκόφιεφ, ενώ σύμφωνα με τους Hepokoski & Darcy, η birotational Type 2[6] μορφή σονάτας που είναι οργανωμένο το πρώτο μέρος του κονσέρτου του Rubinstein, εμφανίζεται και στο πρώτο μέρος του τέταρτου κονσέρτου του για

[6] James Hepokoski και Warren Darcy, *Elements of Sonata theory: Norms, Types and Deformations in the late 18th-century sonata*, Oxford University Press, New York 2006, σ. 353-387.

πιάνο, ο Προκόφιεφ op. 53 (1931). Επιπρόσθετα ο Προκόφιεφ φανερά επηρεάζεται και από το γεγονός ότι το συγκεκριμένο κονσέρτο φέρει στο τελευταίο του μέρος, θεματικό υλικό από τα προηγούμενα, διαδικασία θεματικής ανακύκλησης που θα ακολουθήσει και ο ίδιος στο φινάλε του 4ου κονσέρτου του για πιάνο.

Είναι αδιαμφισβήτητο το γεγονός ότι το 4ο κονσέρτο για πιάνο στην τονικότητα της ρε ελάσσονος του Anton Rubinstein op. 70 (1864), είναι το πιο δημοφιλές από τα κονσέρτα του και μάλιστα σύμφωνα με το Norris το καλύτερο έργο σε αυτό το είδος αξιακά έως τότε στη Ρωσία. Το έργο αυτό, αποδεικνύεται ότι είχε φανερό αντίκτυπο και στον Τσαικόσφκι, ιδιαίτερα στην καντέντσα του πρώτου κονσέρτου για πιάνο op. 23 (1874-1875). Τέλος, στο φινάλε του 4ου κονσέρτου, ο Ρούμπινσταιν εντάσσει το στοιχείο της Ρωσικής παράδοσης, κάτι το οποίο θα κάνει σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό ο Τσαϊκόφσκι αργότερα στο πρώτο του κονσέρτο με τη συστηματική χρήση πολυάριθμων λαϊκών μελωδιών. Παρόμοια κινήθηκαν στα έργα τους και οι Arensky και Balakirev, όπως επίσης και ο Προκόφιεφ στο δεύτερο κονσέρτο του για πιάνο, με το δεύτερο θέμα του τελευταίου μέρους να αποτελεί Ρωσικό νανούρισμα…!

Αμέσως μετά χρονολογικά θα έρθει ο μοναδικός Pyotr Ilyich Tchaikovsky. Ο Τσαϊκόφσκι είναι γνωστό ότι οφείλει πολλά στον Anton Rubinstein σε σχέση με τη σύνθεση κονσέρτου για πιάνο. Ο Τσαϊκόφσκι μαθήτευσε στο πλευρό του Anton Rubinstein στο Ωδείο της Αγίας Πετρούπολης και έμαθε πάρα πολλά τόσο σχετικά με το πιάνο όσο και με τη σύνθεση εν γένει. Το κορυφαίο έργο του Τσαϊκόφσκι στο είδος αυτό είναι με διαφορά το Πρώτο του κονσέρτο για πιάνο, έργο που θεωρείται από τα καλύτερα του πιανιστικού ρεπερτορίου όλων των εποχών! Αποτελείται από τρία μέρη και φαίνεται να είναι εμπνευσμένο τόσο από τον πιανισμό ενός Ρούμπινσταιν όσο και από την απαράμιλλη γοητεία της μουσικής με λαϊκή προέλευση, ενός Balakirev. Επιπλέον κρίνεται αξιοσημείωτο το γεγονός ότι στο πρώτο κονσέρτο για πιάνο όπως επίσης και στη Φαντασία-κονσέρτο op.56, η καντέντσα αποτελεί μέρος της επεξεργασίας και προφανώς αυτή είναι μια ιδέα που αξιοποιεί και ο Προκόφιεφ στην δική του καντέντσα, του τέταρτου μέρους του δευτέρου κονσέρτου για πιάνο. Ακόμη ένα σημείο για το οποίο είμαστε βέβαιοι ότι δε θα υπήρχε ο Προκόφιεφ που γνωρίζουμε, αν δεν προϋπήρχε ο Τσαϊκόφσκι, είναι οι κατά πολύ μικρότερες της εκθέσεως επανεκθέσεις. Στον Προκόφιεφ συναντάται έντονα αυτό και στα τρία πρώτα κονσέρτα για πιάνο.

Εν κατακλείδι, η περίπτωση του Rimsky-Korsakov παρουσιάζει πραγματικό ενδιαφέρον και ένας από τους λόγους είναι ότι ήταν πολύ άμεση η σχέση που ανέπτυξε με τον Προκόφιεφ. Ο ίδιος διαμορφώθηκε ουσιαστικά χωρίς να λάβει ποτέ επίσημη μουσική εκπαίδευση, παρά υπήρξε μαθητής του Balakirev και απέκτησε τεράστια μουσική και πρακτική εμπειρία όταν αποδέχθηκε την πρόταση να διδάξει διεύθυνση στο Ωδείο της Αγίας Πετρούπολης. Μέσα από τον κύκλο του Μπαλάκιρεφ όπου είχε αναμειχθεί και ο Τσαϊκόφσκι, ο νεότερος Rimsky-Korsakov, επηρεάστηκε από τον τελευταίο σε πολύ σημαντικό βαθμό. Επίσης είναι αλήθεια ότι ο Ρίμσκι-Κόρσακοφ ήταν καθηγητής του Λιάντοφ και του Γκλαζούνοφ, ενώ και οι τρείς τους υπήρξαν καθηγητές κατά το διάστημα που ήρθε για σπουδές ο Προκόφιεφ στο ωδείο της Αγίας Πετρούπολης.

Το μοναδικό κονσέρτο για πιάνο που έγραψε ο Κόρσακοφ, είναι βέβαιο ότι επηρέασε έντονα τον Προκόφιεφ αφού ο ίδιος ήρθε σε επαφή με το κονσέρτο αυτό και το μελέτησε συστηματικά. Ακόμη, αξιοσημείωτο είναι το γεγονός αν σκεφτεί κανείς, ότι το πρώτο κονσέρτο του Προκόφιεφ είναι γραμμένο σε ένα μέρος, ακριβώς όπως και του Κόρσακοφ,

με περίπου την ίδια διάρκεια και μάλιστα στην εναρμόνια μείζονα τονικότητα. Επιπρόσθετα, υποστηρίζει ο Marzec ότι η αρχή του δεύτερου κονσέρτου για πιάνο του Προκόφιεφ είναι επηρεασμένη από το κονσέρτο του Κόρσακοφ, κυρίως σε ότι αφορά τον τρόπο που εκκινεί. Με κατιούσες στακάτο φιγούρες των εγχόρδων, αλλά και με το ότι αμφότερα, παραθέτουν μελωδίες αντλούμενες από την παράδοση. Τέλος, είναι γεγονός ότι η παρέκκλιση του Κόρσακοφ από την παραδοσιακή μορφή σονάτας, έδωσε την αυτοπεποίθηση και τη δύναμη στον Προκόφιεφ να κινηθεί πιο ριζοσπαστικά ως προς τη δομή, κάτι που γίνεται καλύτερα αντιληπτό στο πρώτο μέρος του 5ου κονσερτου για πιάνο op. 55 (1931-1932) σε σολ-μείζονα.[7]

[7] Σχετικά με την ιστορία του κονσέρτο για πιάνο στη Ρωσία, βλ. Joseph A. Gregorio, *Concerto for piano and orchestra and sonata form in Sergei Prokofiev's first piano concerto: an analysis from the perspective of Hepokoski and Darcy's sonata theory,* Temple University, Philadelphia 2018, σ. 14-20.

Η ΠΙΑΝΙΣΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΠΡΟΚΟΦΙΕΦ

Ο ΠΙΑΝΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΠΡΟΚΟΦΙΕΦ

Το παρόν κεφάλαιο θα επιχειρήσει να φέρει τον αναγνώστη πιο κοντά στη μουσική γλώσσα του Προκόφιεφ, τουλάχιστον σε ότι αφορά την πιανιστική μουσική/γραφή, τη μεταχείριση του οργάνου αλλά και ορισμένες γενικές τεχνικές και ερμηνευτικές αρχές που διέπουν το σύνολο του έργου του για το συγκεκριμένο όργανο. Με αυτόν τον τρόπο θα μπορεί κανείς πιο εύκολα να προσεγγίσει και να αποκωδικοποιήσει τα όσα ο Προκόφιεφ πραγματεύεται μέσα από τη μουσική του και η οποιαδήποτε απόπειρα ανάλυσης είτε ως προς τη σύσταση είτε ως προς την ερμηνευτική προσέγγιση, αποκτά πιο εμπεριστατωμένο χαρακτήρα.

Πρωταρχικά, κρίνεται σημαντικό να κατανοηθεί το γεγονός ότι το πιάνο ήταν το πρώτο όργανο που άκουσε και επί της ουσίας ήρθε σε επαφή και διδάχθηκε, αλλά και το μόνο που έφτασε σε πολύ υψηλό επίπεδο παικτικά - επαγγελματικά. Ας μην ξεχνάμε ότι ιδιαίτερα το διάστημα παραμονής του στην Αμερική, τα χρήματα τα εξασφάλιζε ερμηνεύοντας έργα στο πιάνο και μάλιστα έργα που απαιτούσαν οι όροι της αγοράς. Αναφέρεται αυτό για να διαχωριστεί από την επίμονη προσπάθεια που έκανε να ερμηνεύει και να παρουσιάζει δικές του συνθέσεις και αντί αυτού να τονιστεί το ότι έζησε παράλληλα και τη ζωή του επαγγελματία πιανίστα/ερμηνευτή σε έντονο βαθμό.

Σε ότι αφορά τη σύνθεση ωστόσο, κατάφερε να αναπτύξει ένα ατομικό στυλ πιανιστικής γραφής, και παρά τις διαφορετικές συνθετικές περιόδους, τεχνοτροπίες και υφές, τα έργα του για πιάνο παρέμεναν αναγνωρίσιμα για το αυτί. Επί της ουσίας διακρίνει κανείς στη μουσική του, δύο διαφορετικά είδη πιανιστικής υφής. Τα μηχανοκίνητα (γρήγορα περάσματα) από τη μία και το πιο στοχαστικό-λυρικό ύφος (των πιο αργών συνήθως μερών) από την άλλη. Η γρήγορη μουσική του είναι έντονα ρυθμική με ομοιόμορφες γρήγορες νότες και συχνά μοτίβα κλιμάκων (σκάλες). Στηρίζεται βασικά στην καλή άρθρωση, την ενέργεια των δακτύλων (χαμηλά στις τελευταίες φάλαγγες), ενώ είθισται να εκτελείται νον-λεγκάτο. Για την τεχνική απόδοση με την ανάλογη αρτιότητα, ο καρπός του πιανίστα παίζει καθοριστικό ρόλο, αφού προσφέρει την αναγκαία εκείνη χαλάρωση που θα απελευθερώσει τον αβίαστο συνεχόμενο ήχο. Πρακτικά εκμεταλλευόμενος τη χαλάρωση του βάρους διαμέσου του καρπού, ο πιανίστας στη μουσική του Προκόφιεφ θα μπορέσει να «γκρουπάρει» τις νότες των φράσεων και να επιτύχει τελικώς την αυστηρή απαιτούμενη ρυθμική ακρίβεια.

Η ηχητικότητα μοιάζει εν πρώτοις μέσα από την προαναφερθείσα διαδικασία σύνθεσης, να είναι ξηρή, ταυτόχρονα όμως είναι και εξαιρετικά διαυγής. Στην εποχή αυτή, είναι λογικό ο αρμονικός πλούτος (ή και ο μελωδικός καθώς αποτελούν συγκοινωνούντα δοχεία) να παρέχει την προοπτική εξέλιξης της μουσικής παρά τη μονοτονία ως προς τη δυναμική ή τις συνεχόμενες παρατακτικά ίδιες ρυθμικές αξίες. Επιπρόσθετα, για να επιτύχει πιο δυνατό ήχο ο Προκόφιεφ, συνήθως πυκνώνει τον επιφανειακό ρυθμό μέσα από τη χρήση κλιμάκων και αρπισμάτων, ενώ παράλληλα κάνει χρήση ενός εκτενούς φάσματος του πληκτρολογίου (Πολύ μπάσες νότες μαζί με πολύ πρίμες).

Ιδιαίτερα συχνό στη μουσική γραφή του για πιάνο, είναι το στοιχείο της πολυφωνίας που παραπέμπει στο μακρινό παρελθόν και αυτό τις περισσότερες φορές εμφανίζεται μέσα

από την εν είδει “choral” οργάνωση των φωνών, όπου μια φωνή φέρει τη μελωδία ενώ οι υπόλοιπες κινούνται χρωματικά ή με επαναλαμβανόμενες (συχνά σε σύζευξη διαρκείας) νότες. Σε απόλυτη ρήξη με αυτό, επίσης ένα πολύ έντονο χαρακτηριστικό της μουσικής του, είναι τα μεγάλα – τολμηρά μελωδικά άλματα, τα οποία προκαλούν μεγάλη έκπληξη στον ακροατή εξαιτίας των μη αναμενόμενων ηχητικών-μελωδικών υπερβάσεων και εξυπηρετούν όπως θα σχολιαστεί και παρακάτω είτε σαρκαστικούς είτε βάρβαρους – δραματικούς μουσικούς σκοπούς.

Από την άλλη πλευρά, στη μουσική γλώσσα του Σεργκέι Προκόφιεφ, ενσωματώνεται το στοιχείο του παραμυθιού το οποίο είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με τη Ρωσική παράδοση. Αναφέρθηκε ακροθιγώς μέσα από την κατά κάποιο τρόπο ιστορική αναδρομή του προηγούμενου κεφαλαίου, ορισμένες από τις ομοεθνείς επιρροές του συνθέτη, και το συγκεκριμένο χαρακτηριστικό στοιχείο αξίζει να τονιστεί ότι στη σύνθεση των έργων του, αποτελεί μια μίξη προσωπικών βιωμάτων και αναμνήσεων από την παιδική του ηλικία, ταυτόχρονα με τη στενή παρακολούθηση της κάθε απόπειρας ένταξης του ίδιου στοιχείου, από τους πρωτοπόρους συνθέτες της Ρωσικής Εθνικής σχολής, με τους οποίους προφανώς και είχε έρθει σε στενή επαφή και αλληλεπίδρασε. Σημαντικά έργα που εμμέσως άσκησαν επιρροή στον Προκόφιεφ ήταν τα παραμύθια (Fairy tale) του Nikolai Rimsky-Korsakov: The Tale of Tsar Saltan, Kashchei the Immortal, Snow Maiden, Golden Cockerel, και Sadko. Ακόμη, συμφωνικά ποιήματα του Lyadov όπως για παράδειγμα Enchanted Lake και Kikimora, ή το παραμύθι του Nikolai Medtner skazka κομμάτια για πιάνο. Συνεπώς, ο Προκοφιεφ υιοθετεί από τους μεγαλύτερους συγχρόνους του το εν λόγω στοιχείο, και συνθέτει κορυφαία έργα όπως το Tales of an Old Grandmother για πιάνο.

Το παραμύθι επομένως, όπως γίνεται αντιληπτό, μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως μια γενική κατηγορία ή στυλ για τη συνθετική φαρέτρα του Προκόφιεφ, το οποίο τον απασχολούσε για όλη του τη ζωή και ο ίδιος διαρκώς προσπαθούσε να βρει τρόπους (τεχνικούς με όρους σύνθεσης) ώστε να το κάνει να ζωντανέψει όσο περισσότερο γίνεται. Για παράδειγμα, δεν είναι καθόλου λίγες οι φορές κατά τις οποίες χρησιμοποιεί τα ηχητικά άκρα του πιάνου με σκοπό να δώσει ένα μαγικό στοιχείο ή μια μυστηριώδη τρομακτική ατμόσφαιρα.

Καταλήγοντας, το παραδοσιακό λαϊκό ιδίωμα στη μουσική του Σεργκέι Προκόφιεφ μπορεί να αναγνωρίσει κανείς και στις πολύ έντονα συναισθηματικά φορτισμένες μουσικές στιγμές, όταν ο ίδιος χαρακτηριστικά εκμεταλλεύεται τη Ρωσική παράδοση της μεγάλης ηχητικότητας των εκκλησιαστικών καμπανών, για να προσδώσει έννοιες όπως επιβλητικότητα, σπαραγμός, γιορτινή διάθεση ή και φρίκη εξαιτίας του πολέμου ή του χαμού αγαπημένου προσώπου (όπως για παράδειγμα στο 2^{ο} κονσέρτο για πιάνο). Πιο απροκάλυπτα παραθέτει το στοιχείο αυτό, στις σονάτες του για πιάνο τις επονομαζόμενες, «σονάτες του πολέμου» αριθμός 6-8.

Στο σημείο αυτό, κρίνεται σημαντική η περεταίρω εμβάθυνση στον Προκόφιεφ ως πιανίστα με μία ιστορική συνέχεια, καθώς αυτή η ματιά θα δώσει πολλές εξηγήσεις σχετικά με την ερμηνεία εν γένει έργων του συνθέτη, αλλά παράλληλα θα εξηγήσει σε ένα βαθμό και τις προτιμήσεις του σε ότι αφορά τη συνθετική γραφή για πιάνο. Αναλυτικότερα, ο Προκόφιεφ θεωρείται ένας φοβερός πιανίστας και αυτό το παραδέχονται κολοσσοί του πιανιστικού στερεώματος. Ωστόσο το σίγουρο είναι όπως παραδέχονται και οι ίδιοι, ότι δεν ήταν ένας συνηθισμένος πιανίστας. Πρωταρχικά, είχε θεωρηθεί από πολλούς ότι δεν είχε ορθόδοξη τεχνική και ότι εκεί που μπορεί να άκουγες γρήγορα δύσκολα πασσάζ, αμέσως το

επόμενο λεπτό, δε μπορούσε να παίξει σωστά ούτε μια σκάλα, ή ένα απλό άρπισμα. Επίσης λέγεται ότι δεν είχε σωστή θέση χεριού και ότι σαν πιανίστας ήταν πολύ απρόσεκτος και επιπόλαιος, δεν έδινε δηλαδή έμφαση στη λεπτομέρεια.

Από το 1905 που έγινε δεκτός στο ωδείο Αγίας Πετρούπολης, θυμάται τον Winkler να του λέει ότι για δυο εβδομάδες θα πρέπει να κάνει αποκλειστικά ασκήσεις τεχνικής ώστε να δυναμώσουν τα δάχτυλά του και να χρησιμοποιεί πιο σωστά τον καρπό. Στη συνέχεια σύμφωνα με τον ίδιο το συνθέτη, η εξέλιξή του ήταν ιδιαίτερα εμφανής, καθώς απέκτησε ξαφνικά έλεγχο και ακρίβεια στον ήχο, μαζί με τη σωστότερη τοποθέτηση δαχτύλων (πιο στρογγυλά δάχτυλα, προηγουμένως έπαιζε σχεδόν παράλληλα με την επιφάνεια των πλήκτρων!). Η εξέλιξή του εκτοξεύτηκε όταν συνάντησε την κορυφαία καθηγήτρια Άννα Γιεσίποβα, η οποία τον καθοδήγησε από το 1909 έως και το 1914. Το τελευταίο έτος ήταν σημαδιακό αφού ο Προκόφιεφ αποφοίτησε, ενώ η δασκάλα του τον Αύγουστο του ίδιου χρόνου έφυγε από τη ζωή. Σύμφωνα με τον συνθέτη, η Άννα Γιεσίποβα ήταν αρκετά περίεργη και ιδιότροπη προσωπικότητα γεγονός που είχε αντίκτυπο και στη διδασκαλία. Είχε μια και μοναδική μέθοδο (ίδιο τρόπο προσέγγισης) για όλους τους μαθητές γεγονός που σήμαινε ότι εάν τα πήγαινες καλά και λειτουργούσε η χημεία της σχέσης σας, θα μεγαλουργούσες στο όργανο, ειδάλλως θα υπέφερες χωρίς την παραμικρή προοπτική βελτίωσης. Σε ότι αφορά το άτομό του, αναφέρει ο Προκόφιεφ ότι εμφάνισε πολύ μεγάλη δυσκολία ο ίδιος ως σπουδαστής, κατά την προσπάθεια μαζί με τη δασκάλα του, να απαλλαγεί από το απρόσεκτο παίξιμο ιδίως των μεγάλων κλασικών συνθετών όπως ο Μότσαρτ, ο Σούμπερτ κλπ. Βεβαίως δεν ετέθη ποτέ μαθησιακό ζήτημα, όσο το γεγονός ότι τον ίδιο τον απασχολούσε πολύ περισσότερο η εύρεση νέων αρμονικών ιδιωμάτων, προς την κατεύθυνση μιας μουσικής καινοτομίας. Χαρακτηριστικά η δασκάλα του, του είχε πει κάποτε σύμφωνα πάντα με τον Γκλιέρ, πως «αν δε βάλεις επιτέλους σωστά τα χέρια σου, θα σε διώξω από το μάθημα»! Η ίδια με άλλα λόγια πίστευε πολύ στο άτομό του, αλλά η επιπολαιότητά του την έφτανε μέχρι το σημείο να μιλήσει τόσο προσβλητικά. Παρά ταύτα, το τέλος ήταν εξαιρετικά αίσιο καθώς όχι απλά αποφοίτησε από το ωδείο, αλλά παίρνοντας το δίπλωμά του, με την ερμηνεία του, κέρδισε και το διαγωνισμό του ωδείου που ως έπαθλο είχε ένα πιάνο με ουρά.

Είναι γνωστό πως ο Προκόφιεφ ακόμη και ως μαθητής, έκανε ρεσιτάλ σαν επαγγελματίας πιανίστας, κυρίως παίζοντας τα δικά του έργα. Οι κυριότεροι λόγοι που τον οδήγησαν από νωρίς σε αυτό το μονοπάτι ήταν δύο, από τη μία οι οικονομικές απολαβές και από την άλλη το γεγονός ότι με αυτόν τον τρόπο θα ακουγόταν η μουσική του. Φυσικά, γνώριζε ότι η βασική του καριέρα έμελλε να είναι αυτή του συνθέτη, επομένως τα σολιστικά κονσέρτα εξαφανίστηκαν ιδίως μετά την επιστροφή του στη Σοβιετική Ένωση. Ο ίδιος μαρτυρά ότι η προετοιμασία των συναυλιών του δέσμευε έτσι κι αλλιώς πολύ πολύτιμο χρόνο και περισσότερο απ' όλα, το σκέλος της απομνημόνευσης των έργων άλλων συνθετών. Θα πρέπει να αναφερθεί σε αυτό το σημείο, το γεγονός ότι πολλοί υψηλού βελινεκούς πιανίστες, ακούγοντάς τον έδειξαν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τα έργα του, όπως οι Vladimir Horowitz, Arthur Rubinstein, Felix Borowski κ.α.

Σύμφωνα με τον Boris Bermann, ο Προκόφιεφ ως πιανίστας παίζει απλά και καθαρά αλλά συγχρόνως διακρίνει κανείς έντονη ευαισθησία, χωρίς ωστόσο την ψυχρότητα ενός υπερόπτη βιρτουόζου, αλλά και χωρίς να κάνει επίδειξη της υψηλής τεχνικής που κατείχε. Οι μελωδικές γραμμές που παρήγαγε, ήταν βασικό στοιχείο που καθόριζε εν τέλει την κατεύθυνση και το χαρακτήρα της ρυθμικά οργανωμένης μουσικής του. Το αποτέλεσμα, ήταν ένα ποιοτικό τραγούδι χωρίς όμως να γίνεται ποτέ γλυκό. Επιπλέον, ο Νταβίντ Όϊστραχ

αναφέρει πως στο παίξιμο του Προκόφιεφ, τον ίδιο εντυπωσίαζε η απλότητά του, ενώ τονίζει παράλληλα ότι δεν υπήρχε τίποτε το περιττό, ήταν σα να λέει με απόλυτα φυσιολογικό τρόπο, «η μουσική μου είναι εδώ , την δέχεστε ή την αφήνετε». Στη συνέχεια, έπαιξε την τοκκάτα του με φοβερή εσωτερική δύναμη αλλά δίχως καμία εξωτερική κίνηση, συμπληρώνει ενθυμούμενος μια συναυλία που είχε παρακολουθήσει στη Σοβιετική ένωση, ενώ σε άλλες στιγμές ήταν απίστευτα συγκινητικός. Ο Σβιάτοσλαβ Ρίχτερ από την άλλη, ίσως ο κορυφαίος πιανίστας της γενιάς του παγκοσμίως, ήταν μόλις στα δώδεκά του χρόνια, όταν παρακολούθησε ζωντανά συναυλία του Σεργκέι Προκόφιεφ και του εντυπώθηκε στη μνήμη το γεγονός ότι είχε παίξει με τρομερή λεπτότητα χωρίς σχεδόν καμία χρήση του πεντάλ διαρκείας. Ο Ιάκοβ Μίλσταϊν, αρνείται πεισματικά την παράδοση που θέλει το παίξιμο του Προκόφιεφ γωνιώδες και ξερό, ενώ υποστηρίζει με θέρμη ότι ήταν εκπληκτικό, ποιητικό και αγνό. Καταλήγοντας, ο τεράστιος πιανίστας και παιδαγωγός Χέινριχ Νόιχαους έλεγε σε όλους τους τόνους ότι ο Προκόφιεφ διέθετε «απίστευτη τεχνική, εξαιρετική, τέλεια!». Προσέθετε χαρακτηριστικά πως είχε πολύ διαπεραστική ενέργεια, αυτοπεποίθηση και ιδιαίτερα δυναμικό ήχο γεγονός το οποίο καθιστούσε δύσκολη την ακρόασή του σε μικρές αίθουσες. Παράλληλα ανέφερε ότι χαρακτηριζόταν το παίξιμό του από επική ποιότητα ήχου, ενώ είχε τέλος και φοβερή απόδοση επί σκηνής. Στο βιβλίο του Music for Piano and the Pianism of Prokofiev, ο Victor Del'son, στο πρόσωπο του πιανίστα Προκόφιεφ βλέπει να συνυπάρχει με τρόπο ιδανικό ο «λυρικός πιανίστας», με τον «καταστροφικό πιανίστα».

Μία ακόμη αξιοσημείωτη πτυχή της πιανιστικής απόδοσης της μουσικής του Προκόφιεφ, ήταν σύμφωνα με τον Μπέρμαν και η έκφραση εκείνων των χιουμοριστικών, τραγελαφικών, σαρκαστικών χαρακτήρων. Αυτά τα επεδίωκε μέσα από τα αρμονικά και μελωδικά εργαλεία που αξιοποιούσε στις συνθέσεις του, από τους χρωματισμούς και τις προθέσεις που ο ίδιος σημείωνε στα χειρόγραφά του, αλλά τα προέβαλλε εντόνως και κατά το παίξιμο σε συναυλίες ή ηχογραφήσεις. Αναλυτικότερα σε ότι αφορά τις ηχογραφήσεις του, δε μπορούμε να διεξάγουμε κάποιο ασφαλές συμπέρασμα για το παίξιμό του καθώς υπάρχουν διάφορα ακραία στοιχεία τα οποία αποδίδονται μάλλον στα πολύ παλιά μέσα ηχογράφησης. Ο ίδιος είχε ωστόσο εκπλαγεί από τη δυσκολία των απαιτήσεων μιας ηχογράφησης, καθώς έπρεπε να είναι κανείς αλάνθαστος. Παρόλα αυτά, έστω και κάτω από αυτές τις συνθήκες ηχογράφησης, γίνεται σαφές ότι τεχνική ακρίβεια που διέθετε όπως επίσης και η ταχύτητα, ήταν αδιαμφισβήτητα ανεπτυγμένες. Αποδεικνύεται επίσης ότι όπως θυμάται και ο Ρίχτερ, ο ίδιος ήταν πολύ φειδωλός στη χρήση του πεντάλ, και χαρακτηριστικά στην ηχογράφηση του έργου του vision fugitives no.5, δεν παίζει καν το δικό του πεντάλ που έχει σημειώσει.

Από τα μεγάλα ονόματα πιανιστών με τα οποία συνεργάστηκε και ήρθε σε επαφή, προτιμούσε εμφανώς το παίξιμο του Σβιάτοσλαβ Ρίχτερ. Πίστευε έντονα ότι ήταν ο καλύτερος πιανίστας με στη Σοβιετική Ένωση με διαφορά. Εδώ αξίζει να αναφερθεί το γεγονός ότι ο Ρίχτερ έλεγε για τον Προκόφιεφ, ότι σαν προσωπικότητα ήταν ωμά ειλικρινής και μια φορά είχε πιάσει από το λαιμό το δάσκαλο ενός μαθητή που του είχαν ζητήσει να ακούσει στο 3^{ο} του κονσέρτο για πιάνο. Μάλιστα αναφέρει στο περιστατικό ότι έδιωξε εκτός αίθουσας με φωνές το δάσκαλο ενώ ο μαθητής εκτελούσε επί σκηνής.

Επομένως, λαμβάνοντας υπόψη όλα τα παραπάνω, αβίαστα οδηγείται κανείς στο συμπέρασμα ότι ένα από τα πιο θεμελιώδη χαρακτηριστικά της εκτέλεσης της μουσικής του Σεργκέι Προκόφιεφ για το πιάνο, είναι η δυναμική ενέργεια, ή αλλιώς το πολύ ενεργητικό παίξιμο. Για να επιτευχθεί αυτό, είναι προφανές ότι απαιτείται σταθερότητα ρυθμού και

καθόλου ρουμπάτο αίσθηση, ιδιαίτερα σε ότι αφορά τα γρήγορα περάσματα. Επιπρόσθετα, όλο αυτό το κλίμα απαιτεί άψογο χειρισμό των δαχτύλων, εξαιρετικά διαυγή άρθρωση, καρπό χαλαρό και εν γένει αμεσότητα στην αφή του πιανίστα με τα πλήκτρα, ώστε να επιτευχθεί η απαραίτητη ηχητική συνέπεια και ακρίβεια. Εν συνεχεία σε ότι αφορά τα λυρικά σημεία, αυτά απαιτούν από τον πιανίστα να αντιλαμβάνεται και να ερμηνεύει μεγάλες φράσεις με ζεστό λαμπερό ήχο και τις αντίστοιχα ζητούμενες ηχοχρωματικές ποιότητες (χρωματισμούς , ηχοχρώματα κλπ.).

Σε αυτό το σημείο, αρκετά δύσκολη αποδεικνύεται όπως αναφέρει και ο Μπέρμαν, η απόδοση του συνεσταλμένου και εν τέλει ντροπαλού χαρακτήρα του Προκόφιεφ, που ενυπάρχει στο βάθος της τρυφερής μουσικής του. Ως λύση σε αυτό, προτείνει ο ίδιος ο Μπέρμαν στους νέους πιανίστες αλλά και σε οποιονδήποτε επιδιώκει να ασχοληθεί με την ερμηνεία έργων του εν λόγω συνθέτη, να μη διστάσει καθόλου να έρθει σε επαφή με την αμιγώς ορχηστρική του μουσική, καθώς εκεί αποκρυσταλλώνονται ένα σωρό χαρακτηριστικά που είτε έχουν να κάνουν με τα ηχοχρώματα, είτε με την πολυφωνία που συχνά αναπτύσσει και έτσι αποκαλύπτονται και οι βαθιές προθέσεις της πιανιστικής του μουσικής που δεν μπορούν να περιγραφούν με κάποιο άλλο τρόπο.[8]

[8] Berman, *Prokofiev's Piano Sonatas…*, ό.π., σ. 22-47

Η ΧΡΗΣΗ ΤΟΥ ΠΙΑΝΟ ΣΤΑ ΚΟΝΣΕΡΤΑ ΤΟΥ ΠΡΟΚΟΦΙΕΦ

Η παρούσα ενότητα, θα επιχειρήσει να διεισδύσει στη φιλοσοφία καθώς επίσης και να προσδιορίσει τα περισσότερα χαρακτηριστικά στοιχεία που διέπουν τα κονσέρτα για πιάνο του Προκόφιεφ στο σύνολό τους. Είναι προφανές ότι η έννοια της παρθενογένεσης δεν υφίσταται σε απόλυτο βαθμό ποτέ, επομένως η διαδικασία μελέτης της φύσης των κονσέρτων του, θα προσφέρει μια αφετηρία πολύ χρήσιμη για την αναλυτικότερη προσέγγιση του δεύτερου κονσέρτου για πιάνο, που είναι και το βασικό θέμα της εργασίας.

Πιο συγκεκριμένα, ο Προκόφιεφ ήταν επί της ουσίας ένας από τους βασικούς εκπροσώπους της νέας γενιάς πιανιστών, προσπάθησε δηλαδή μεταξύ άλλων να εισάγει ένα νέο στυλ παιξίματος του οργάνου. Ο Άρνολντ Σένμπεργκ έλεγε ότι ο Προκόφιεφ είναι ο νέος άνθρωπος του αιώνα! Αυτό κυρίως επειδή το παίξιμο του ήταν μοναδικό αλλά και η επιρροή που άσκησε σε όλο τον αιώνα υπήρξε πολύ σημαντική. Επίσης και πάλι σύμφωνα με τον μεγάλο συνθέτη και δάσκαλο Σένμπεργκ, υποστηρίζεται ότι μετά το Φεντερίκ Σοπέν, δύο άτομα συνέβαλαν τόσο ριζικά στην εξέλιξη του πιάνου. Στη Γαλλία ο Κλώντ Ντεμπυσσύ που αναζητούσε με τη μουσική του ένα πιάνο χωρίς σφυριά, και στη Ρωσία ο Προκόφιεφ ο οποίος αντιμετώπιζε ευθέως και απόλυτα συνειδητά το πιάνο, όπως ακριβώς ήταν η φύση του, σαν κρουστό δηλαδή. Έλεγε μάλιστα «γιατί να αρνηθώ το γεγονός ότι έχει σφυριά;».[9]

Στη συνέχεια και με τη συμβολή των εμπειριών που μοιράστηκε ο κορυφαίος της εποχής συνθέτης και μαέστρος Φρανσίς Πουλένκ, μπορεί κανείς να αντιληφθεί ακόμα καλύτερα και να πλησιάσει ακόμη περισσότερο, το πιανιστικό στυλ των κονσέρτων του Προκόφιεφ. Πρακτικά ο Πουλένκ έζησε τον Προκόφιεφ εκ των έσω, καθώς μαζί περιόδευσαν, παίζοντας όλα τα κονσέρτα του τελευταίου για πιάνο. Ο Πουλένκ διηύθυνε και από τη σύμπραξη αυτή σημείωνε χαρακτηριστικά πως ο Προκόφιεφ ως σολίστ, είχε ειλικρίνεια και μια ευθύτητα στο παίξιμο αξιοζήλευτη, ενώ παράλληλα επιδείκνυε εξαιρετική τεχνική. Προσθέτει δε τέλος, ότι η μελέτη των κονσέρτων για πιάνο του Προκόφιεφ, αποκαλύπτει τεχνικές που (όπως αναφέραμε ήδη) στοχεύουν στην αξιοποίηση του κρουστού χαρακτήρα του πιάνου. Πράγματι χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι και η ένδειξη "Martellato" που συναντά κανείς στα έργα αυτά και είναι ο τρόπος του Προκόφιεφ ουσιαστικά για να ζητήσει από τον εκτελεστή ένα σφυρηλατημένο παίξιμο του οργάνου.[10]

Επιπρόσθετα και πάλι με τη βοήθεια του Sahlman, παρατίθενται δύο ακόμη πιανιστικές ποιότητες που απαντώνται ιδιαίτερα συχνά στη μουσική του. Από τη μία πλευρά το ελαφρύ ντελικάτο στακάττο, το οποίο επιθυμεί ένα πιο ήπιο αλλά και κάπως ξηρό παίξιμο με πολύ καθαρά αρθρωμένα περάσματα, ή το πολύ συχνό «μαρκάτο» χωριστό παίξιμο, όπου στην περίπτωση των κονσέρτων συναντάται σε δίφωνα γρήγορα αποσπάσματα με τα χέρια του πιανίστα να εκτελούν ταυτόχρονα τις νότες προς μια παράλληλη κατεύθυνση. Το εν λόγω στυλ, αντλεί ο Προκόφιεφ από τον πρόγονο του πιάνο, το τσέμπαλο. Από την άλλη πλευρά η δεύτερη πιανιστική ποιότητα που διακρίνει ο Sahlman στα κονσέρτα, είναι αυτή του εξαιρετικά μεταλλικού και λαμπερού ήχου από τις αλλεπάλληλες οκτάβες στην πολύ ψηλή περιοχή του οργάνου. Το τελευταίο απαιτεί από τον εκτελεστή επίσης ελάχιστη χρήση πεντάλ προκειμένου να προσεγγίσει το ζητούμενο ηχητικό αποτέλεσμα του συνθέτη, γεγονός που

---

[9] Ronald Edwin Lewis, *Influences seen in Prokofiev's Piano Style*, διπλωματική εργασία στο North Texas State University, Denton, Texas 1970, σ. 37-41.

[10] Fred Gustav Sahlman, *The piano concertos of Serge[i] Prokofiev: a stylistic study*, διατριβή στο Estman School of Music University of Rochester, 1966, σ. 253-254.

επιτυγχάνεται και μέσα από τα πολύ επιθετικά δάχτυλα ή και την έκρηξη ενέργειας από τον καρπό.[11]

Ο Israel Nestyev, στο σημείο αυτό αξίζει να αναφερθεί ότι είχε εντοπίσει ένα ακόμη χαρακτηριστικό της πιανιστικής γραφής που δεσπόζει στα κονσέρτα του Προκόφιεφ. Αυτό μάλιστα αποδεικνύεται ότι αντλεί την καταγωγή του από τις σονάτες για πληκτροφόρο του Ντομένικο Σκαρλάττι και αφορά την πολύ συχνή και επιδέξια χρήση της διασταύρωσης των χεριών και μάλιστα με έντονα και μεγάλα πηδήματα. Η διαδικασία αυτή στα κονσέρτα του Προκόφιεφ όπως πολύ σωστά παρατηρεί ο Nestyev, σχετίζεται όπως θα φανεί και κατά την ανάλυση του 2ου κονσέρτου, με τις πολύ γρήγορες ενότητες και επομένως γίνεται λόγος για (athletic) αθλητικότητα στη μουσική και το παίξιμο. Πιο ειδικά, η τεχνική αυτή εξυπηρετεί την απελευθέρωση του συνόλου του βάρους από τον ώμο του πιανίστα, με στόχο την ομοιομορφία προς κάποιο μελωδικό στόχο, ενώ παράλληλα προσφέρει απλόχερα και τη δυνατότητα ελέγχου των τονισμών σε οποιοδήποτε σημείο. Είναι γνωστοί εξάλλου οι αντιχρονιστικοί τονισμοί που εντάσσει στη μουσική του ο Προκόφιεφ.[12]

Εν συνεχεία, με τον όρο "Kinetic quality" περιγράφεται από τον Μπέρμαν και πάλι, το γρήγορο τέμπο με την ατέρμονη επανάληψη ρυθμικών μοτίβων. Πρόκειται ασφαλώς για ένα από τα πιο χαρακτηριστικά γνωρίσματα αυτής της καθοδηγητικής μουσικής πορείας της πιανιστικής μουσικής του Προκόφιεφ, η οποία ουσιαστικά αποτελεί μια φυσική κίνηση που διαρκώς εκπέμπει ενέργεια προς τα μπρος. Κυρίως συναντάται στις τοκκατοειδείς υφές, οι οποίες δεν απουσιάζουν από κανένα κονσέρτο, είτε με άμεση αναφορά στο είδος (5ο κονσέρτο για πιάνο, τρίτο μέρος), είτε ως απλά εμβόλιμα αποσπάσματα πλούσιας δεξιοτεχνίας. Ακόμη, στις καινοτόμες τεχνικές που βρίσκει κανείς στον Προκόφιεφ, αξίζει να αναφερθεί και η χρήση των αλλεπάλληλων διαστημάτων δευτέρας όπου αξιοποιούνται και τα 5 δάχτυλα, ενώ κάθε δάχτυλο παίζει από δυο νότες…! Ο εκτελεστής πρακτικά με άλλα λόγια, παίζει στις χαραμάδες… Η τεχνική αυτή χρησιμοποιείται εκτενώς στο 3ο του κονσέρτο για πιάνο και δημιουργεί ένα εντυπωσιακά πλούσιο και διάφωνο εφέ.

Μιλώντας μόλις για εφέ, δε θα μπορούσε το παρόν κεφάλαιο να παραβλέψει τη λειτουργία των καλλωπισμών και των χρωματισμών της πιανιστικής μουσικής του Σεργκέι Προκόφιεφ. Είναι αναντίρρητα φανερό το γεγονός ότι ο ίδιος στην προσπάθεια να δημιουργήσει μια νέα γλώσσα για το όργανο, παράλλαξε, δανείστηκε αλλά και εφηύρε νέα στολίδια. Αναλυτικότερα, μέσα από τα έργα του αποδεικνύεται ότι χρησιμοποιεί εντελώς περιστασιακά έως σπάνια τα κλασικά διακοσμητικά στοιχεία όπως είναι οι τρίλιες ή τα μορντάν. Αυτά εμφανίζονται κυρίως σε έργα που αναφέρονται άμεσα στο παρελθόν, στην εποχή δηλαδή του κλασικισμού ή του μπαρόκ (βλ. χορούς όπως "gavotte", ή μέρη από τις πρώιμες σονάτες του). Παράλληλα, εμφανίζεται ιδιαίτερα εφευρετικός στη δημιουργία στολιδιών που παραπέμπουν στην τεχνική του γκλισσάντο και προσδίδουν μεγάλο εύρος ηχοχρωμάτων. Το γκλισσάντο καθαυτό χρησιμοποιείται στις πλέον έντονα φορτισμένες μουσικές στιγμές, ωστόσο δεσπόζουν συνεχώς πολλά γλιστρήματα, τιράντες, αρπεζοειδείς συγχορδίες που επιτελούν παρεμφερή σκοπό. Η εκτέλεση από την πλευρά του ερμηνευτή, όλων των συγκεκριμένων καλλωπιστικών στοιχείων, είναι συνήθως καθαρή ως προς την άρθρωση, στεγνή τον ήχο (χωρίς δηλαδή το επιπρόσθετο εφέ του πεντάλ διαρκείας, που για παράδειγμα αξιοποιούν οι ιμπρεσιονιστές συνθέτες), με απόλυτα σαφή κατεύθυνση και γρήγορη. Τεχνικώς, είθισται να συνοδεύεται από οριζόντια κίνηση του ώμου, στιγμιαία

[11] Ό.π., σ. 254-256.
[12] Ό.π., σ. 262-265.

δεξιόστροφη κίνηση του αγκώνα, μεταφέροντας άμεσα το χέρι από τη μία θέση στην επόμενη. Τέλος, σε ότι αφορά τη σχέση ανάμεσα στο στολίδι και τη νότα που δέχεται το στολίδι, ισχύει κατά κανόνα ότι το στολίδι προηγείται και η πραγματική νότα έρχεται στο μπιτ .Στις συντριπτικά περισσότερες περιπτώσεις η προσέγγιση της κύριας νότας γίνεται από κάτω, ενώ κρίνεται περιττό να αναφερθεί το γεγονός ότι στην παρτιτούρα, σημειώνονται τα στολίδια με μικρά φθογγόσημα, χωρίς αυτά να προστίθεται στις αξίες του μέτρου.

Ο Sahlman, χαρακτηριστικά προσθέτει σε ότι αφορά τη χρήση των καλλωπισμών στη μουσική του Προκόφιεφ για πιάνο, ότι ο τελευταίος εφαρμόζει πρωτότυπα και με εκπληκτική αποτελεσματικότητα τα γκλισσάντο, εκμεταλλευόμενος τη λάμψη της ψηλής περιοχής του πιάνου. Κάπως έτσι επιτυγχάνει τους γυαλιστερούς ήχους και ηχοχρώματα, τονίζοντας πως αυτά τις περισσότερες φορές είναι πολύ γρήγορες καταγεγραμμένες νότες. Καταλήγοντας, υποστηρίζει πως ο συνθέτης είναι αριστοτεχνικός ως προς την προβολή μιας μελωδίας ανάμεσα από περίπλοκες συνοδευτικές φιγούρες ή τα παρεμβαλλόμενα στολίδια σε ολόκληρη την κλαβιατούρα. Φέρνει μάλιστα ως χαρακτηριστικό παράδειγμα την καντένσα του 2ου κονσέρτου για πιάνο, με το σχόλιο ότι στην καντέντσα αυτή, είναι φανερή η παρουσία/επιρροή του Σεργκέι Ραχμάνινοφ.[13]

Ολοκληρώνοντας το κεφάλαιο και πλησιάζοντας την ανάλυση του δεύτερου κονσέρτου για πιάνο, κρίνεται αξιοσημείωτη να αναφερθεί η τοποθέτηση του Προκόφιεφ σχετικά με τα κονσέρτα για πιάνο εν γένει. Αμέσως μετά θα ακολουθήσει ένας πολύ σύντομος σχολιασμός της χρήσης του σόλο οργάνου, μόνο όμως για το συγκεκριμένο κονσέρτο, με στόχο την απόκτηση μιας προσανατολισμένης αίσθησης γύρω από το έργο, πριν από την ενδελεχή δομική και ερμηνευτική ανάλυση του επομένου κεφαλαίου. Σύμφωνα με τον Προκόφιεφ επομένως, υφίστανται κονσέρτα δύο κατηγοριών και μόνο, αυτά που είναι εξαιρετική η συνύπαρξη (συντονισμός) του σόλο οργάνου και της ορχήστρας, με την υποσημείωση όμως ότι σε αυτήν την κατηγορία το σόλο μέρος για το σολίστα δεν παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον (βλ. κονσέρτο Ρίμσκι-Κόρσακοφ), και εκείνα όπου το σόλο μέρος είναι εξαιρετικό, αλλά η ορχήστρα καταπιάνεται κυρίως με τη συνοδεία, με άμεση συνέπεια να αποκτά λιγότερο ενδιαφέρον το δικό της μέρος… «Στην πρώτη κατηγορία εντάσσεται το πρώτο μου κονσέρτο ενώ στη δεύτερη, το δεύτερο…!!!» Λέει χαρακτηριστικά.

Είναι προφανές ότι ο συνθέτης γνωρίζει πολύ καλά τι δηλώνει στην αυτοβιογραφία του και δε μπορεί κανείς να διαφωνήσει με την εν λόγω τοποθέτηση και κριτική επί των έργων του. Πράγματι σε ότι αφορά το δεύτερο κονσέρτο, μοναδική εξαίρεση αποτελεί το δεύτερο μέρος του, που έχει μία και μοναδική υφή για το πιάνο, άρα τα νήματα κινεί όπως θα φανερωθεί η ορχήστρα, κατά τα άλλα το σόλο όργανο μονοπωλεί το ενδιαφέρον. Επίσης, έχει ενδιαφέρον το γεγονός ότι κατά την έναρξη του κύριου θέματος στο πρώτο μέρος, ακόμα και μέχρι το πλάγιο θέμα, πιάνο και ορχήστρα αλληλεπιδρούν σχετικά ισότιμα. Αμφιβολία δεν υπάρχει ότι το πιάνο έχει το ρόλο του σολίστα, από την άλλη όμως δεν προοικονομείται σε καμία περίπτωση το τι μέλλεται να ακολουθήσει, η γιγάντια καντέντσα για παράδειγμα που καταλαμβάνει περισσότερο από το ¼ του μέρους, και μέσα σε αυτή, κανείς εύκολα ξεχνά την ύπαρξη της ορχήστρας.

Το δεύτερο μέρος πλην μιας τετράμετρης γέφυρας, το πιάνο και η ορχήστρα έχουν πολύ πιο ισότιμη σχέση, συμπορεύονται σε μια συνεχή – αέναη κίνηση. Η ορχήστρα φέρει κυρίως το θεματικό υλικό του μέρους, παρόλο που αυτό δεν είναι ιδιαιτέρως μελωδικό,

[13] Ό.π., σ. 279.

αντιθέτως αρκετά αποσπασματικό και πρακτικά λειτουργεί ως επένδυση, σκελετός, ή φόντο θα υποστήριζε κανείς, για να εμπλουτίσει τις γρήγορες εκπληκτικές πιανιστικές φιγούρες.

Το τρίτο μέρος στη συνέχεια, συγκροτεί επίσης μια τριμερή δομή. Πρωταγωνιστής εμφανίζεται η ορχήστρα κατά την εισαγωγή καθώς επίσης και στην αρχή της δεύτερης θεματικής ενότητας. Κατά τα άλλα, ενισχύει τις αρμονίες προσδίδοντας τον απαραίτητο όγκο, είτε ρεαλιστικά (με μεγάλο ήχο) είτε πιο υπόκωφα. Επιπρόσθετα, σε διάφορα σημεία ειδικά στο τέλος του πρώτου θέματος και λίγο πριν την κόντα, το πιάνο με την ορχήστρα συνεργάζονται, κάτω από ένα ρυθμικά ασυνήθιστο τρόπο (με συγχορδίες και οκτάβες), τεχνική την οποία θα αναπτύξει περεταίρω σε επόμενα κονσέρτα για πιάνο ο συνθέτης. Πιο συγκεκριμένα, κατά την κόντα το πιάνο και η ορχήστρα αλληλεπιδρούν εντονότερα αξιοποιώντας το υλικό που προηγήθηκε στο μέρος. (Ιδιαίτερα συνδυάζοντας τα μοτίβα b και c, βλ. Δομική ανάλυση τρίτου μέρους).

Εν κατακλείδι, η έναρξη του τέταρτου και τελευταίου μέρους, παρουσιάζει μια πολύ ενδιαφέρουσα αλληλοσυμπληρούμενη και ισότιμη μεταχείριση του σόλο οργάνου με την ορχήστρα, ιδίως σε ότι αφορά το συνεχόμενο παλμό ογδόων. Στη συνέχεια ο ρόλος της ορχήστρας μετατρέπεται σε αμιγώς συνοδευτικό, με πολύ μικρές εξαιρέσεις. Στην πραγματικότητα, περιστασιακά προσφέρει στη θεματική εξέλιξη, διαμέσου τεχνικών μίμησης (κυρίως κατά το δεύτερο θέμα και την ενότητα της επεξεργασίας), ενώ στην κόντα, φαίνεται να συμμετέχει ενεργά σε μία συγχωρδιακή αντιφωνία μεταξύ πιάνου και ορχήστρας. Η μορφή όπως έγινε αντιληπτό είναι σονάτα.

ΤΟ 2ο ΚΟΝΣΕΡΤΟ ΓΙΑ ΠΙΑΝΟ ΤΟΥ ΣΕΡΓΚΕΙ ΠΡΟΚΟΦΙΕΦ

ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

Έχοντας ήδη προκαλέσει σκάνδαλο με το πρώτο του κονσέρτο για πιάνο, το οποίο παρουσιάστηκε στο κοινό το 1912, το έτος 1913 ο Σεργκέι Προκόφιεφ συνέθεσε το δεύτερο κονσέρτο του για πιάνο σε σολ-ελάσσονα. Πρόκειται για ένα ιδιαίτερα δεξιοτεχνικό έργο, στο οποίο η μερίδα του λέοντος δίνεται στο σολίστ έναντι της ορχήστρας, η οποία περνά σε δεύτερο πλάνο.[14] Από μόνο του αυτό το στοιχείο φανερώνει την αλλαγή στη συνθετική κατεύθυνση του συνθέτη, ενώ εάν εξεταστούν τα μέρη των δύο αυτών κονσέρτων, αναδεικνύεται η διαφορά στην οπτική που υιοθετεί ο συνθέτης ως προς το είδος του κονσέρτου για πιάνο εν γένει, αλλά και της συνθετικής του γλώσσας. Αναλυτικότερα, το πρώτο κονσέρτο αποτελείται από τρία μέρη (Allegro brioso, Andante assai, Allegro scherzando) τα οποία συνδέονται μεταξύ τους, ενώ σε αντίθεση με αυτή τη δομική οργάνωση, έρχεται η τετραμερής σύλληψη του δεύτερου κονσέρτου όπου το κάθε μέρος είναι μια ξεχωριστή οντότητα (Andantino – Allegretto, Scherzo: Vivace, Intermezzo: Allegro Moderato, Finale: Allegro Tempestoso).

Η τραγικότητα που κρύβεται πίσω από την αφιέρωση του κονσέρτου, στο φίλο του συνθέτη Maximilian Schmidthof, ο οποίος αυτοκτόνησε αφού πρώτα αποχαιρέτησε τον Προκόφιεφ μέσω ενός γράμματος,[15] ταιριάζει απόλυτα με την ιστορία που ακολούθησε το έργο, από την πρώτη του εκτέλεση και ύστερα. Πιο συγκεκριμένα, η πρώτη δημόσια εκτέλεση του κονσέρτου πραγματοποιήθηκε με τον ίδιο το συνθέτη στο ρόλο του σολίστ, στις 23 Αυγούστου του 1913 στο Pavlovsk της Ρωσίας. Η αντίδραση του κοινού όπως γλαφυρά περιγράφει ο Προκόφιεφ στην αυτοβιογραφία του, ήταν έκδηλα αρνητική, παρά την ικανοποιητική για τον ίδιο ερμηνευτική απόδοση. Το 1923, και ενώ ο συνθέτης είχε εγκαταλείψει τη Ρωσία και το χειρόγραφο του κονσέρτου από το 1918, πληροφορήθηκε πως αυτή είχε καταστραφεί στην προσπάθεια των κατοίκων του σπιτιού του να ανάψουν φωτιά. Ευθύς αμέσως, καταπιάνεται με την ανασύνθεση της παρτιτούρας από μνήμης, προσθέτοντας στοιχεία που δεν υπήρχαν στην πρώτη έκδοση. Η αναθεωρημένη αυτή μορφή του δεύτερου κονσέρτου, παίχτηκε για πρώτη φορά στις 8 Μαΐου του 1924 στο Παρίσι. Σε αυτό το σημείο, κρίνεται αξιοσημείωτο να αναφερθεί το γεγονός ότι ήδη από το 1921, είχε πραγματοποιηθεί η πρεμιέρα του τρίτου κονσέρτου για πιάνο του Προκόφιεφ.[16]

ΔΟΜΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

Το κεφάλαιο αυτό (προφανώς και σε συνεργασία με το επόμενο), προσπαθεί να διεισδύσει όσο πιο βαθιά μπορεί στην ουσία του έργου, μέσα κυρίως από τα δομικά του

---

[14] Mikhail Durkov, Sergei Prokofiev Piano Concertos 2-4, Eliane Rodrigues Edeward Serov St Petersburg Philharmonic Orchestra, [CD], 300 Years 1703-2003 & Serge Prokofiev Association & Northern Flowers, Austria 2002, 09 019.

[15] Jürgen Otten, *Prokofiev Ravel Anna Vinitskaya/Deutsches Symphonie Orchestra Berlin Gilbert Varga*, [CD], Deutschlandradio Kultur & naïve, Austria 2010, LC-7496.

[16] Andrew Huth, *Sergei Prokofiev Piano Concerto No 2 in G minor Op 16*, στο Russian Roots, London Symphony Orchestra, Cantate 020 3651 1690, London 2019, σ. 17.

χαρακτηριστικά. Η βασική σύσταση και οργάνωση του έργου από το συνθέτη, κρίνεται σημαντικό να μπορέσει να κατανοηθεί από τον αναγνώστη της εργασίας, καθώς με αυτό τον τρόπο η πρόσληψη του έργου καθώς επίσης και η αποκωδικοποίηση των βαθύτερων εννοιών του, θα γίνει πολύ αποτελεσματικότερα. Επιπλέον είναι προφανές ότι οι αναλύσεις που ακολουθούν, δύναται να βοηθήσουν όποιον ή όποια το επιθυμεί, στη δημιουργία ενός αξιακού συστήματος της πιανιστικής μουσικής του Προκόφιεφ και πιο συγκεκριμένα σε ότι αφορά το παρόν έργο. Το αξιακό σύστημα αυτό, θα μπορεί τεκμηριωμένα να στηρίζει με επιχειρήματα την όποια διατύπωση κριτικής, θετική ή αρνητική, πάντοτε βέβαια λαμβάνοντας υπόψη τα υποκειμενικά αισθητικά χαρακτηριστικά του καθενός.

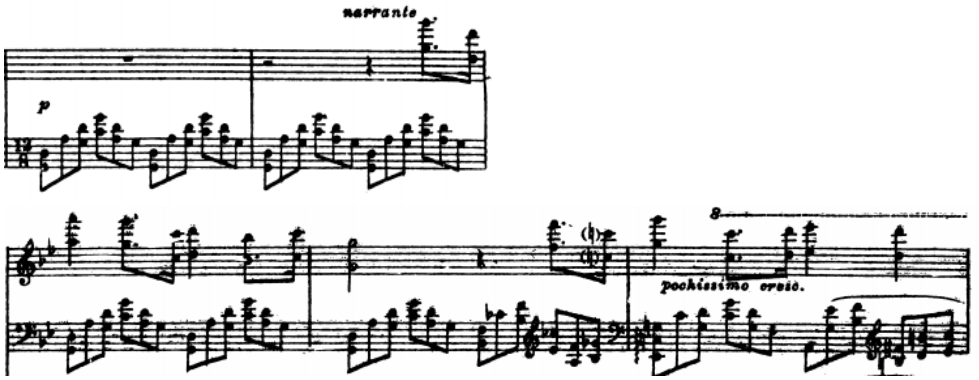
Επί της ουσίας, όπως παρατηρεί κανείς, το κονσέρτο είναι οργανωμένο σε τέσσερα διαφορετικά μεταξύ τους μέρη. Andantino – scherzo – intermezzo – finale. Το πρώτο και το τελευταίο μέρος είναι κατά πολύ μεγαλύτερα ως προς τη διάρκεια, σε αντίθεση με τα δύο ενδιάμεσα. Στις ηχογραφήσεις ξεπερνούν τα 10 λεπτά έκαστος, ενώ εάν προσθέσει κανείς τους χρόνους των ενδιάμεσων μερών θα διαπιστώσει ότι δεν ξεπερνούν μαζί τα 8 λεπτά (περίπου 2 λεπτά το δεύτερο μέρος και 6 το τρίτο).

I Adantino - Allegretto

Το πρώτο κατά σειρά μέρος του κονσέρτου, έχει τριμερή δομή οργάνωσης, βρίσκεται όπως είναι αναμενόμενο στην τονικότητα της σολ-ελάσσονος, με την επανεμφάνιση του πρώτου θέματος να γίνεται από μια τεράστια καντέντσα για το σόλο όργανο. Η έλλειψη μιας κανονικής επαναφοράς, και η αντικατάστασή της από την καντέντσα είναι ένα εντελώς ασυνήθιστο γεγονός, που σίγουρα αξίζει να επισημανθεί. Η εναρκτήρια ένδειξη για το πρώτο θέμα “narrante”, δηλώνει τον αφηγηματικό χαρακτήρα του πρώτου θέματος, συνεπώς πρόκειται για ένα από τα χαρακτηριστικά στυλ στη σύνθεση του Προκόφιεφ, όπως σχολιάστηκε και σε προηγούμενο κεφάλαιο, το στυλ εκείνο του παραμυθιού (fairytale-storytelling). Η 8μετρη περίοδος που ακολουθεί εφαρμόζει την τεχνική “side-slipping”[17], η οποία περιγράφει την τονική εκτροπή κατά ένα ημιτόνιο ή τόνο, πάνω ή κάτω αντίστοιχα από το βασικό τονικό κέντρο.

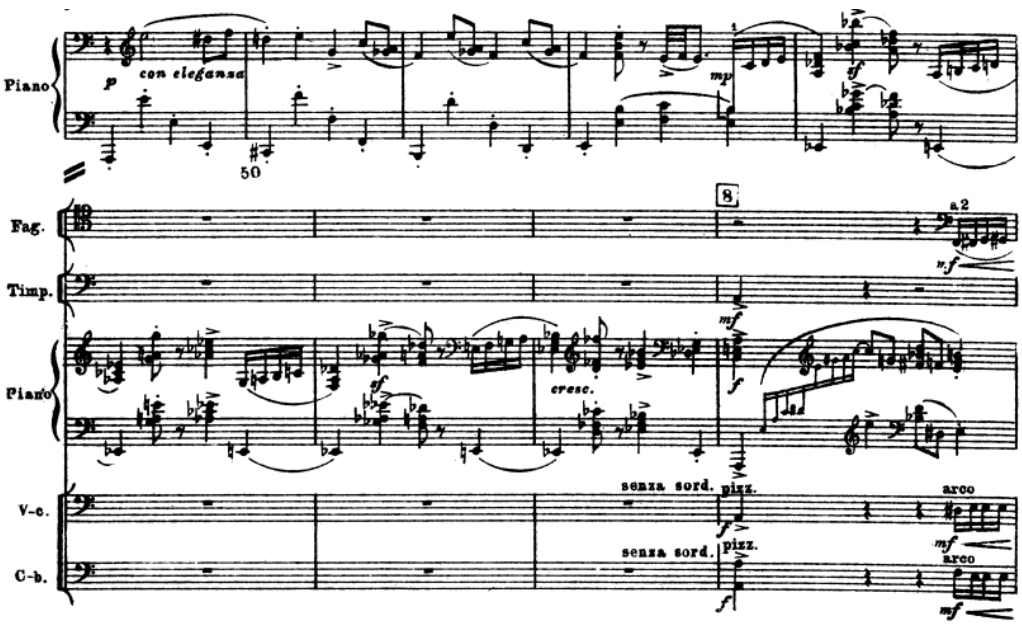
[17] Ο Sahlman αναφέρει ότι ο όρος αυτός προέρχεται από αδημοσίευτη διατριβή του K.L. Kinsey στο Columbia University με τίτλο “The piano sonatas of Serge Prokofiev”.

Πιάνο, μέτρα 3-7[18]



Το δεύτερο κατά σειρά θέμα του μέρους υφολογικά ανήκει στην συνθετική κατηγορία grotesque, η οποία συνδέεται συχνά και δικαίως με την έντονη δόση χιούμορ της μουσικής του Προκόφιεφ, κάτι το οποίο δεσπόζει και εδώ. Εκκινεί από το πιάνο στο μέτρο 49. Είναι αναντίρρητα φανερό ότι το παρόν θέμα διαφέρει πολύ σε σχέση με το λυρικό χαρακτήρα του πρώτου, μιας και περιλαμβάνει πολλά από τα πολύ χαρακτηριστικά στοιχεία της γραφής του Προκόφιεφ όπως, τα πολύ αρθρωμένα στακκάτι, τις ωμές-έντονες διαφωνίες, τα τραχιά και αιχμηρά μελωδικά άλματα, καθώς επίσης και τα εντυπωσιακά στολίδια.

Μέτρα 49-57



Εν συνεχεία, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο ξηρός από τη μία και κρουστός από την άλλη χαρακτήρας στο μέτρο 96 του πιάνου, όπου θεματικά ανήκει μεν στην τελευταία φράση του αρχικού θέματος (τότε εκφερόταν από την ορχήστρα), ωστόσο αυτή τη φορά αξιοποιεί τον τελείως αντιθετικό χαρακτήρα (όμοιο με εκείνο του δευτέρου θέματος), ώστε να επιτύχει μια εκτενή μετάβαση/γέφυρα για την επαναφορά του αρχικού θέματος. Πράγματι

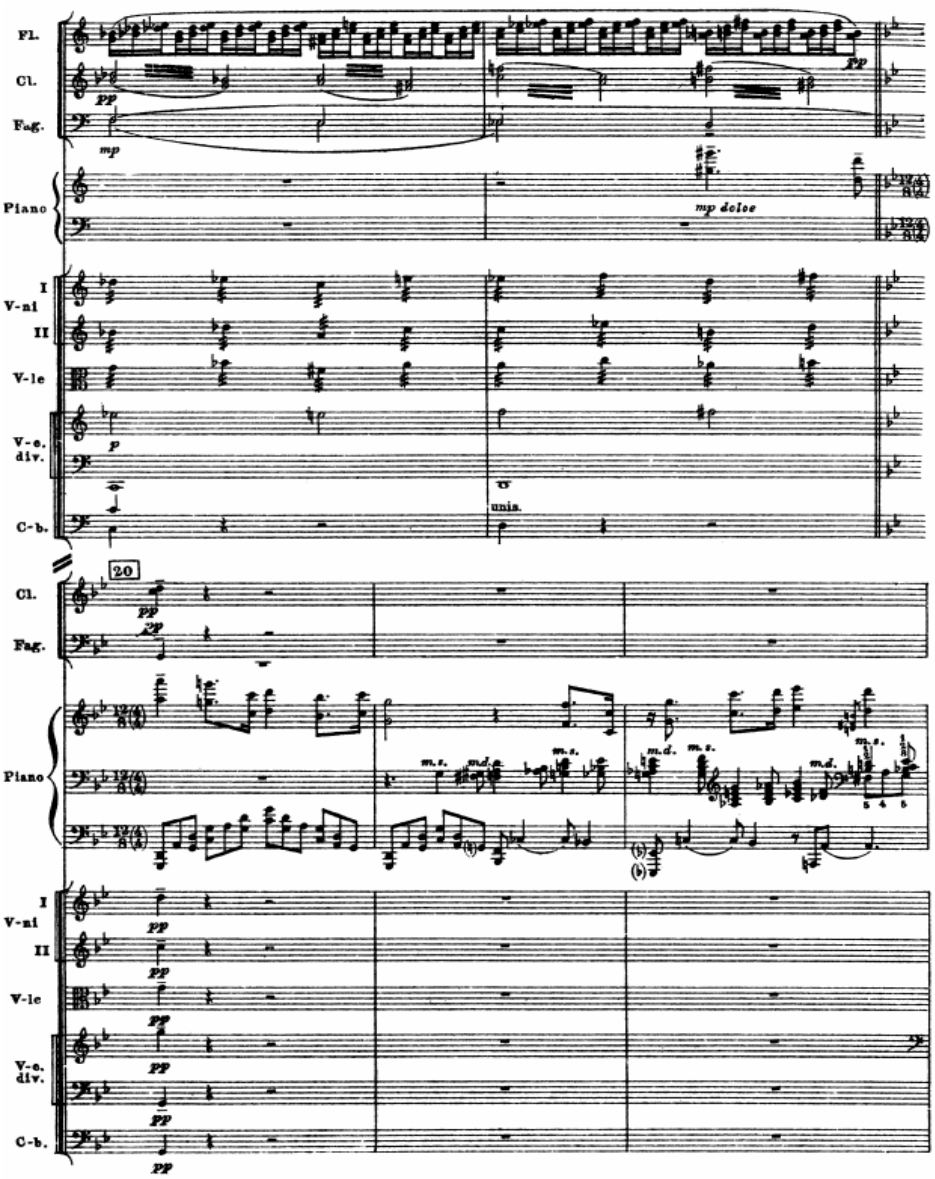
[18] Όλα τα αποσπάσματα που παρατίθενται στην παρούσα εργασία προέρχονται από το *Collected Works (Собрание сочинений)*, τόμος 5, (πρώτη εκδοση) Muzgiz, Μόσχα το 1957, (επανέκδοση) Melville: Belwin Mills, (περ.) 1979.

κατά το μέτρο 100, η στιγμιαία αλλαγή του τέμπο, το ριτενούτο, το λεγκάτο παίξιμο από το πιάνο και το ταυτόχρονο ντεκρεσέντο, επιφέρουν μια αλλαγή στη διάθεση και στο ύφος, προσεγγίζοντας εκ νέου, αυτό του πρώτου θέματος (το πιο λυρικό). Λίγο αργότερα, και πιο συγκεκριμένα από το μέτρο 105, το πιάνο παύει και η ορχήστρα με ρευστοποιημένο υλικό[19] είναι η μόνη που ηχεί, φέρνοντας ορισμένα απομεινάρια του θέματος (τετράφθογγο κατιόν χρωματικό μοτίβο). Με τον τρόπο αυτό, λειτουργεί και ως συνδετικό πέρασμα για την επαναφορά του κύριου θέματος που ακολουθεί κατά την έναρξη της γιγάντιας καντέντσας για το σόλο όργανο (μ.113).

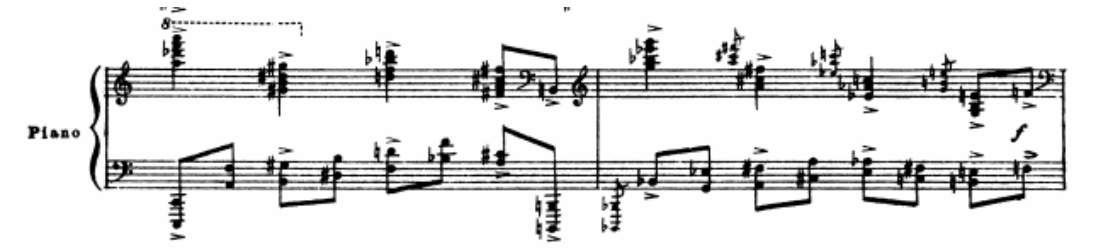
Κατά την τρομερή αυτή καντένσα που έπεται, το σόλο όργανο συνδυάζει τόσο το θέμα όσο και τις χρωματικές συνοδευτικές φιγούρες που εκπονήθηκαν από την ορχήστρα προηγουμένως, διαμέσου των εξαιρετικά δύσκολων και εκτεταμένων πιανιστικών πασσάζ (περασμάτων). Αναλυτικότερα, το πρώτο τμήμα της καντένσας εκτείνεται από τα μέτρα 113 έως 136, ενώ ο ρόλος που επιτελεί είναι αυτός της ολικής επαναφοράς του εναρκτήριου θέματος, με την ελαφρά ανάπτυξη του υλικού των αρχικών μοτίβων σε δεύτερο χρόνο. Τα αμέσως επόμενα μέτρα, 137 μέχρι 143, επί της ουσίας δεν φέρουν κάποιο θεματικό υλικό, αλλά απλώς αναφέρονται στα εισαγωγικά μέτρα του έργου με πιο εμφατικό προφανώς τρόπο. Σημειώνεται ότι στην αρχή τα εισαγωγικά μέτρα ηχούσαν χάρις τα ορχηστρικά σε δυναμική πιανίσσιμο πιτσικάτι, ενώ η δυναμική σε αυτό το σημείο είναι ιδιαίτερα έντονη και ο χαρακτήρας τραχύς. Επιπρόσθετα, η δεύτερη μεγάλη ενότητα της καντέντσας, εκτείνεται από το μέτρο 144 έως το μέτρο 181 και κρίνεται αξιοσημείωτο να αναφερθεί το γεγονός ότι έχει αύξουσα ενεργειακή τάση. Αρχικά παραθέτει με κάπως διαφορετική σειρά τις τρείς μελωδικές φράσεις του δεύτερου σκέλους του πρώτου θέματος (υποτμήμα το οποίο εκκινεί κανονικά από το μέτρο 13 με το πιάνο μόνο του). Πρώτη εμφανίζεται η τρίτη, μετά ακολουθεί η πρώτη και τέλος η δεύτερη, ενώ παράλληλα εμφανίζεται διαρκώς η κεφαλή του πρώτου θέματος, από ποικίλα τονικά κέντρα. Καταλήγοντας, η εξαιρετικά πυκνή ύφανση της μουσικής, η συνθετότητα και η πλοκή της πιανιστικής γραφής, κλιμακώνονται και κορυφώνουν στη δραματική συγχορδία της ρε ελάσσονος (τονικότητα της ελάσσονος δεσπόζουσας) του μέτρου 181.

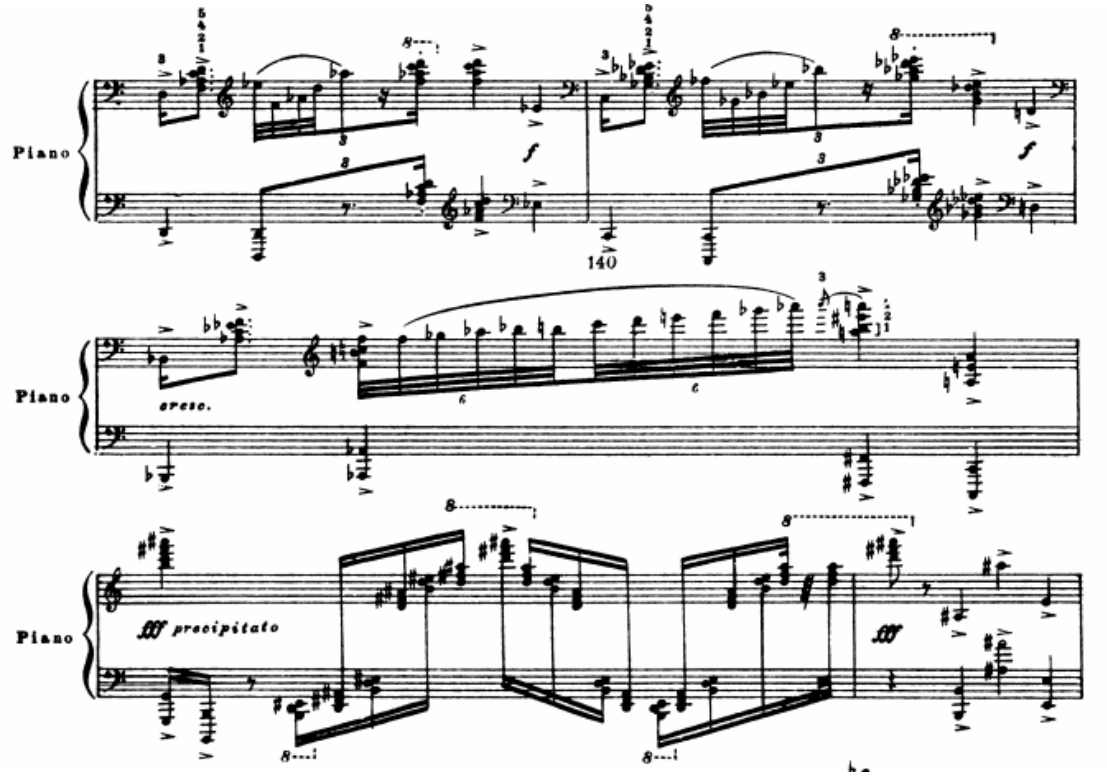
[19] William E. Caplin, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, New York 1998, σ. 11.

Μέτρα 111-115

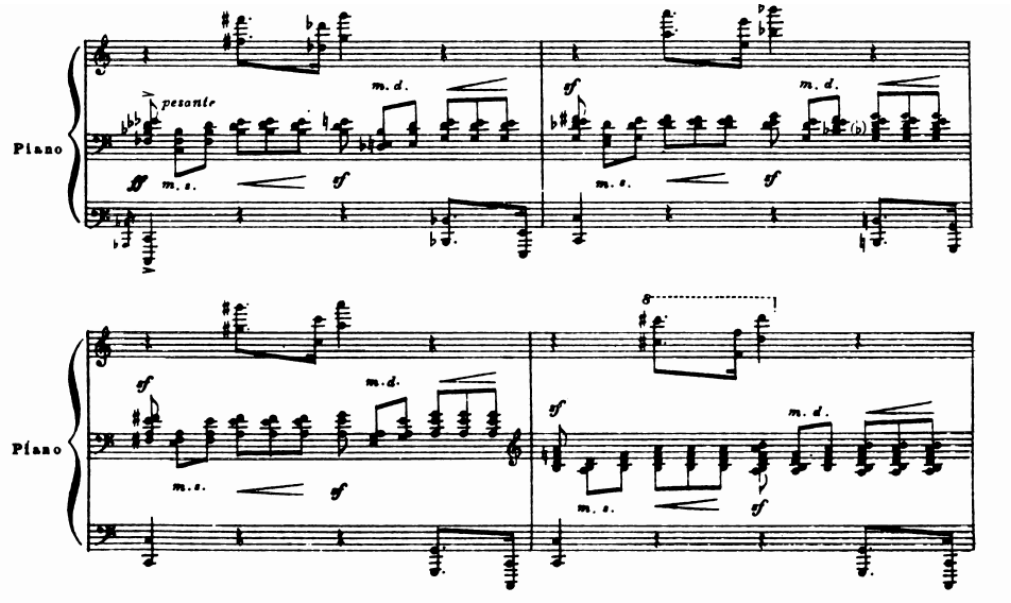


Μέτρα 137-143 (συνέχεια στην επόμενη σελίδα)

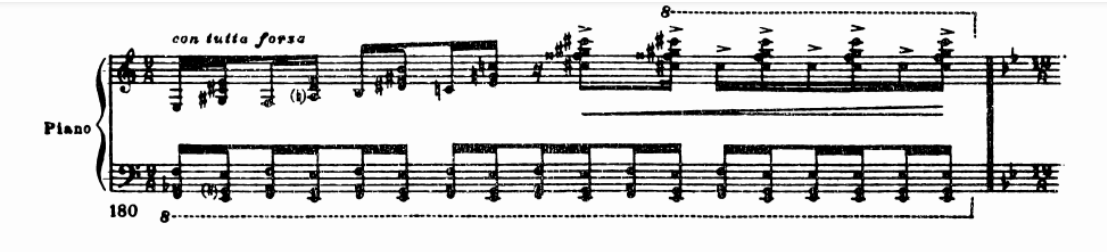


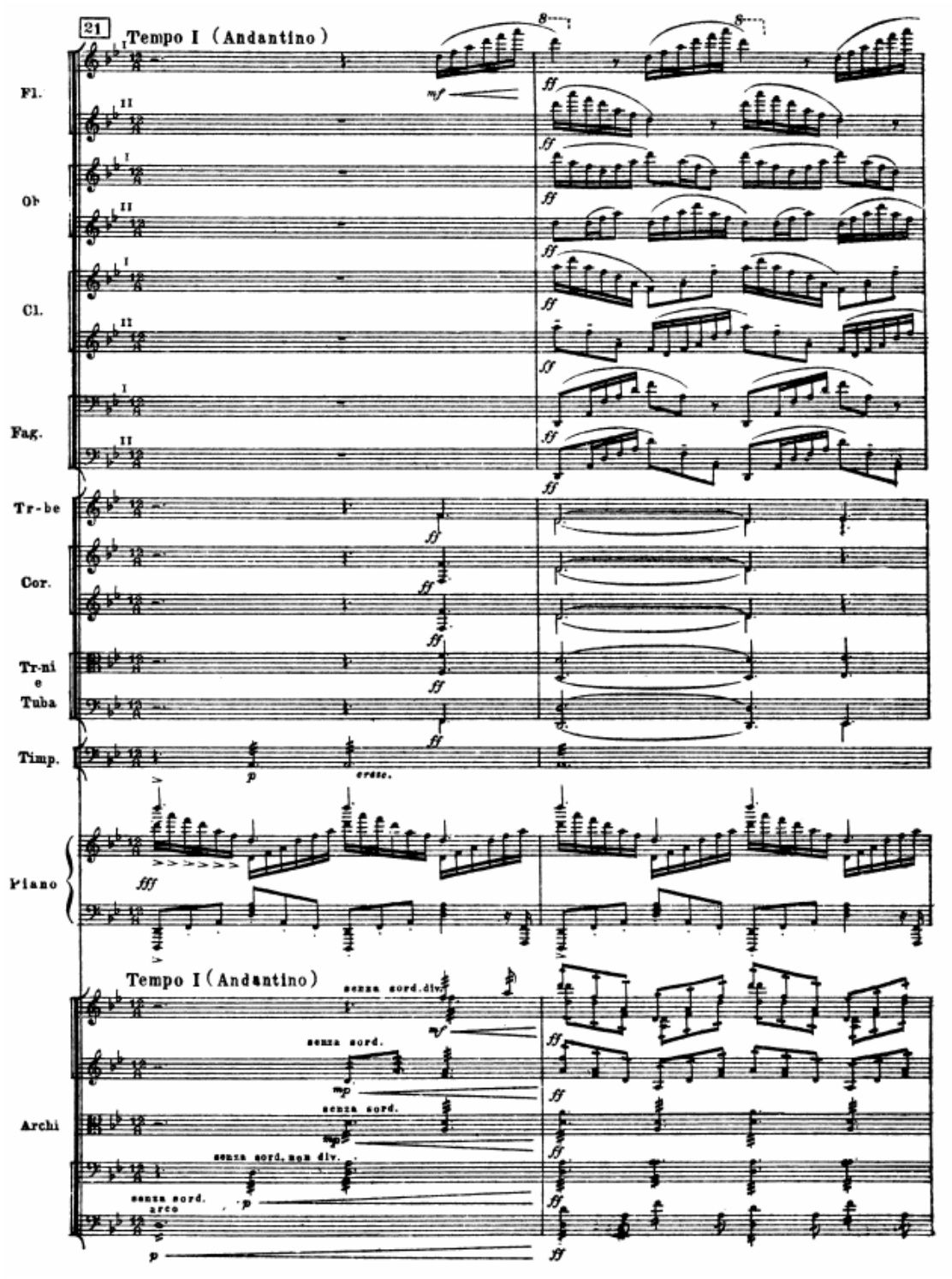


Μέτρα 144-147



Μέτρα 180-182 (συνέχεια στην επόμενη σελίδα)





Ευθύς αμέσως η είσοδος της ορχήστρας θα σημάνει και την ταυτόχρονη έναρξη της νέας ενότητας της κόντα. Η κόντα, πιο αναλυτικά, εκκινεί σε πολύ δυνατή δυναμική, φέρνοντας ξανά ως υλικό, τα μέτρα της εισαγωγής (τότε με πιτσικάτο από τα έγχορδα, τώρα όμως η εκφορά γίνεται από τα χάλκινα πνευστά.), ενώ παράλληλα το πιάνο συνοδεύει με αρπισμούς μεγάλης έκτασης. Στη συνέχεια μετά από μια έκρηξη συντονισμένη από όλα τα όργανα στην αρχή του μέτρου 189, στο πιάνο απότομα επανέρχεται η αρχική γαλήνη. Εμφανίζεται δηλαδή και πάλι ο πραγματικός χαρακτήρας του κύριου θέματος, ενώ η ορχήστρα συνοδεύει επαναλαμβάνοντας το υλικό της εισαγωγής με τα κατιόντα διαστήματα τρίτης. Το

συνοδευτικό υλικό του αριστερού χεριού του πιανίστα μένει τελικά μόνο στο πλαίσιο μιας ήσυχης αποχώρησης, ρευστοποιείται εντελώς και τελικά πιάνο και ορχήστρα συμφωνούν στην ίδια νότα κατά το τελευταίο μέτρο του μέρους.

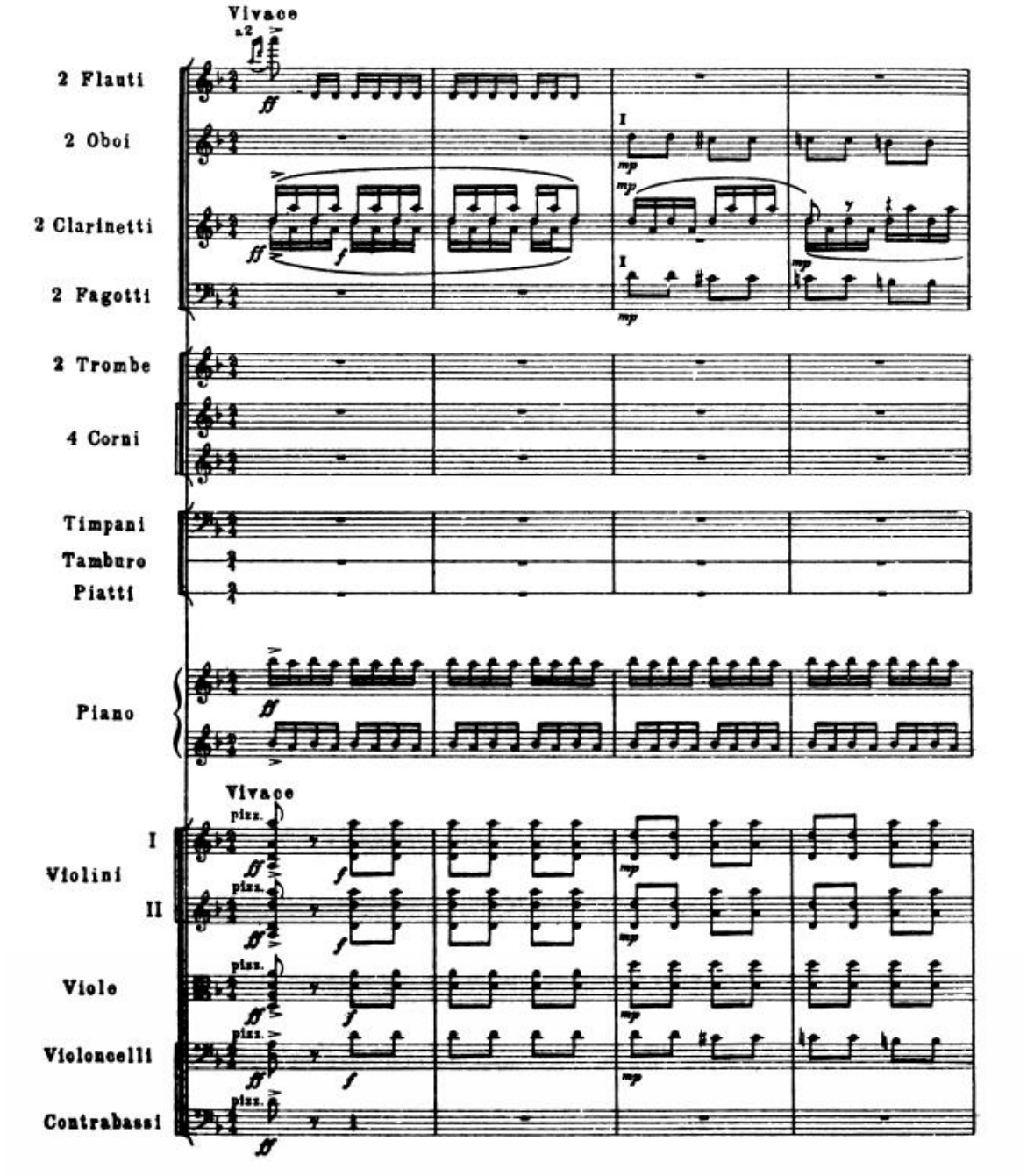
II Scherzo

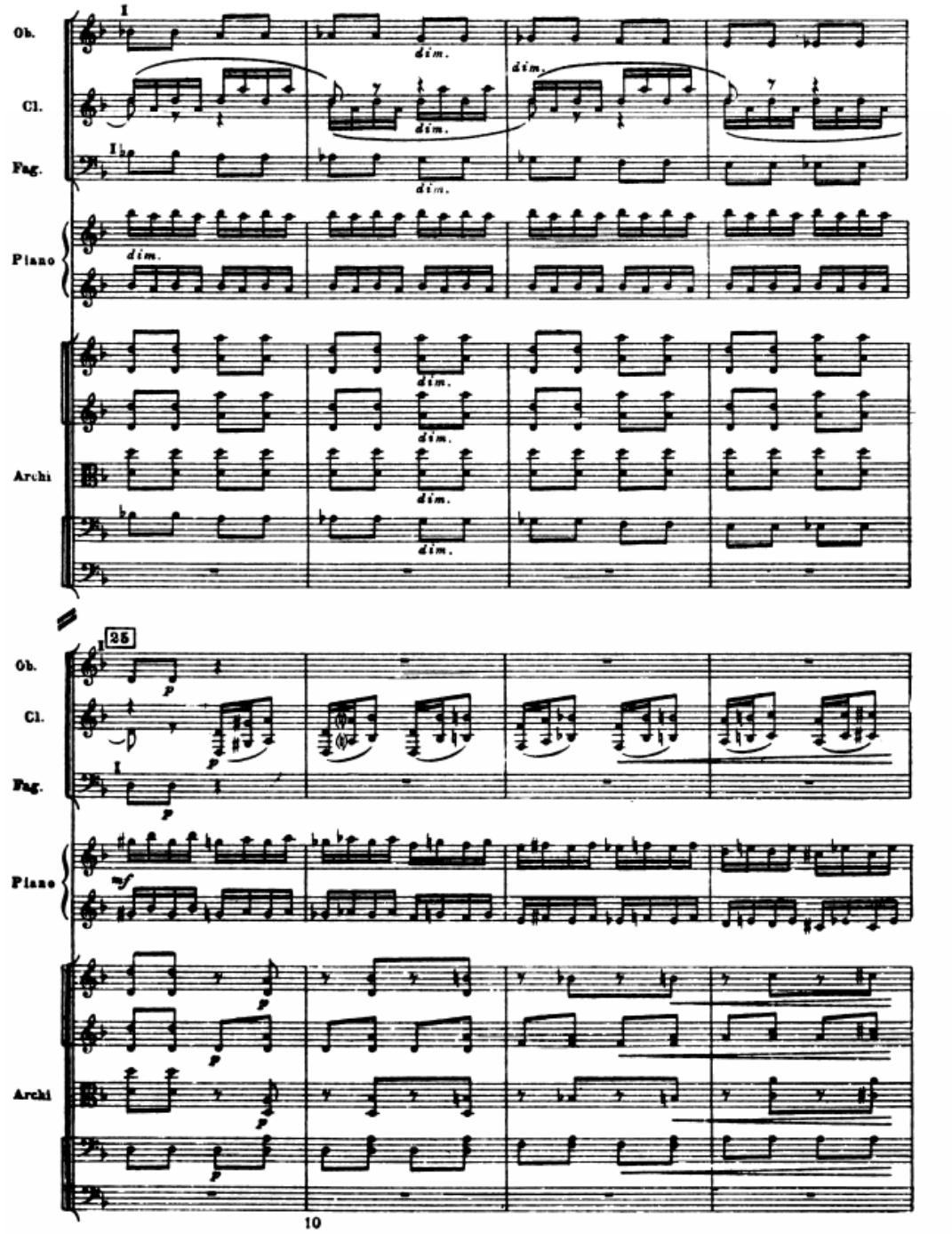
Το δεύτερο μέρος του κονσέρτου συγκροτεί επίσης μία τριμερή μορφή οργάνωσης του υλικού που παρουσιάζει, βρίσκεται στην τονικότητα της ρε-ελάσσονος, με άλλα λόγια στην τονικότητα της ελάσσονος δεσπόζουσας, ενώ το ενδιαφέρον εντοπίζεται δομικά στην τρίτη κατά σειρά ενότητα, η οποία εμφανίζεται ελαφρώς παραλλαγμένη. Έτσι λοιπόν γίνεται λόγος περί τροποποιημένης επαναφοράς της αρχικής θεματικής ενότητας. Σε ότι αφορά το σόλο όργανο, εκείνο βρίσκεται σε μια ασταμάτητη ροή δεκάτων έκτων σε ουνίσονο νότες που απέχουν απόσταση οκτάβας, ενώ η υφή παραπέμπει σε εκείνη μιας τοκάττας. Το στυλ αυτό επίσης, θυμίζει τις δημοφιλείς ασκήσεις τεχνικής του Charles Luis Hanon. Το μελωδικό στοιχείο, ουσιαστικά αποτελεί αποκλειστικό προνόμιο της ορχήστρας, ωστόσο καταφέρνει και πάλι να επισκιαστεί.

Εμβαθύνοντας, το μέρος παρουσιάζει αξιοσημείωτη θεματική ενότητα, η οποία προκύπτει από το διαρκώς αναφερόμενο διάστημα δευτέρας. Το πρωτόλειο αυτό στοιχείο κάνει αισθητή την παρουσία του απευθείας από την αρχή, μέσω της καταγεγραμμένης « τρίλιας» από το πιάνο. Το εν λόγω στοιχείο κατέχει εξέχουσα θέση σε όλα τα θέματα του μέρους.

Αναλυτικότερα, η πρώτη ενότητα «Α» ξεκινά στην αρχική τονικότητα της ρε-ελάσσονος και απαρτίζεται από τρείς θεματικές ιδέες. Η πρώτη, δεν είναι άλλη από την κατιούσα χρωματική κλίμακα της ορχήστρας από το τρίτο μέτρο και μετά. Με καθυστέρηση (καθώς παραμένει για 8 μέτρα στην τρίλια), το πιάνο ακολουθεί την κατιούσα πορεία από το 9^{ο} μέτρο. Ακολουθούν έπειτα, 4 ακόμη μέτρα που έχουν το ρόλο γέφυρας μέχρις ότου τελικά στο μέτρο 17, να εμφανιστεί η δεύτερη θεματική ιδέα. Η ιδέα αυτή είναι επίσης στη ρε ελάσσονα, ενώ αξιοσημείωτη είναι η σχέση τριτόνου που έχουν τα μέτρα μεταξύ τους (ένα μέτρο ρε, ένα λαb κοκ.). Οι ψηλότερες φωνές της ορχήστρας (φλάουτα), έχουν και πάλι το διάστημα δευτέρας μικρό να δεσπόζει, καθώς προκύπτει από τη σχέση ρε ελάσσονος (σε θέση 5^{ης}) με τη λα ύφεση μείζονα. Στο μέτρο 25 εισέρχεται η τρίτη θεματική ιδέα η οποία βρίσκεται στη φα μείζονα με άμεσο αποτέλεσμα το διάστημα δευτέρας μικρό να μετατραπεί σε δευτέρας μεγάλο (στις ψηλές φωνές της ορχήστρας), ενώ το πιάνο καταπιάνεται αποκλειστικά με τετράδες δεκάτων έκτων που συγκροτούν συγχορδίες (σπασμένες).

Μέτρα 1-12 (συνέχεια στην επόμενη σελίδα)





Στη συνέχεια, εντελώς απροειδοποίητα επανεμφανίζεται η αρχική θεματική ιδέα αυτή τη φορά στη ντο δίεση ελάσσονα (ένα ημιτόνιο κάτω από την αρχική εμφάνιση). Σε αυτή την επαναφορά, το θεματικό στοιχείο b, επιδέχεται τροποποίηση (όπως φαίνεται στα μέτρα 45-54), όπου υπάρχουν και οι στιγμιαίες αλλαγές στο μέτρο (3/4,1/4 κλπ.), χωρίς όμως να το καθιστά μη αναγνωρίσιμο. Έπειτα, (μ.55) εμφανίζεται κατά τα σωστά πρότυπα (μια Τρίτη μικρή ψηλότερα) το τρίτο θεματικό υλικό. Τέλος, η σύντομη κοντέττα που ακολουθεί στο μέτρο 63, έχει καταληκτικό ρόλο για την πρώτη μεγάλη ενότητα Α.

Αξιοποιεί θεματικό υλικό που προηγήθηκε ενώ αρμονικά βρίσκεται στη ρε ελάσσονα με σύντομους σταθμούς στη ντο δίεση ελάσσονα και τη μι ύφεση μείζονα. Η σχέση των δύο σύντομων τονικών σταθμών που εναλλάσσονται προς τη βασική ρε ελάσσονα, είναι σχέση

διαστημάτων δευτέρας μικρό… Στο μέτρο 75, η ορχήστρα για πρώτη φορά σωπαίνει και τα τέσσερα μέτρα σόλο πιάνο λειτουργούν σαν συνδετικό πέρασμα για την επόμενη μεσαία ενότητα Β.

Η δεύτερη μακροδομική ενότητα «Β», βρίσκεται στη σι ύφεση μείζονα, και εκκινεί με μια τετράμετρη φράση d, της οποίας το κυρίαρχο θεματικό στοιχείο (που εκπορεύεται από την ορχήστρα), είναι τα γωνιώδη κατιόντα διαστήματα. Το πιάνο έχοντας συνοδευτικό ρόλο καταπιάνεται με αρπίσματα και σκαλοειδή περάσματα εναλλάξ. Η φράση επαναλαμβάνεται για ακόμα 8 μέτρα στην τονικότητα της μι ύφεση μείζονος. Στο τέλος του μέτρου 95 οδηγείται η τονική πορεία προς τη λα ύφεση μείζονα, με τις κατιούσες τρίτες να προοικονομούν το μελωδικό χαρακτηριστικό στοιχείο της επόμενης μεσαίας υποενότητας (e). Η εν λόγω ενότητα εκκινεί στο μέτρο 96 και το μοτίβο δύο μέτρων που κυριαρχεί δημιουργεί μια αλυσίδα με δύο κρίκους από τέσσερα μέτρα ο καθένας, ενώ στο μέτρο 104, επιστρέφει στη λα ύφεση μείζονα με τη διαφορά ότι η αλληλουχία των μοτίβων με τις κατιούσες τρίτες εμφανίζεται σε αναστροφή από την ομάδα των πνευστών. Στο μέτρο 112 επανεμφανίζεται το (d) αυτή τη φορά στην τονικότητα της ντο μείζονος, και ουσιαστικά είναι όμοιο με την αρχική του εμφάνιση, με εξαίρεση τα τελευταία τέσσερα μέτρα που προστίθενται προκειμένου να επανέλθει η αρχική ενότητα του δεύτερου μέρους.

Τα μικρά θεματικά στοιχεία που ακούστηκαν κατά την πρώτη μακροδομική ενότητα Α, εμφανίζονται σε αυτή την Τρίτη ενότητα Α’, με αντίστροφη σειρά και όλως περιέργως χωρίς το πρώτο θεματικό στοιχείο (α). Ωστόσο ο συνθέτης εκκινεί με την σύντομη κοντέττα του τέλους του πρώτου μέρους, με αποτέλεσμα η απουσία του (α) να μην γίνει τόσο έντονα αισθητή. Η κοντέττα αυτή εκτείνεται από το μέτρο 128 έως το μέτρο 134, ενώ στη συνέχεια η μακροδομική ενότητα Α’, επαναφέρει τα θέματα (c) στη φα μείζονα (μέτρα 135 έως 142) και αμέσως μετά, το ίδιο σε αναστροφή από την ορχήστρα (μέτρα 143 έως 151). Τέλος, η τροποποιημένη εμφάνιση του θεματικού στοιχείου (b), γίνεται κατά τα μέτρα 152-159 και σημαίνει ταυτόχρονα και το τέλος της ενότητας Α’.

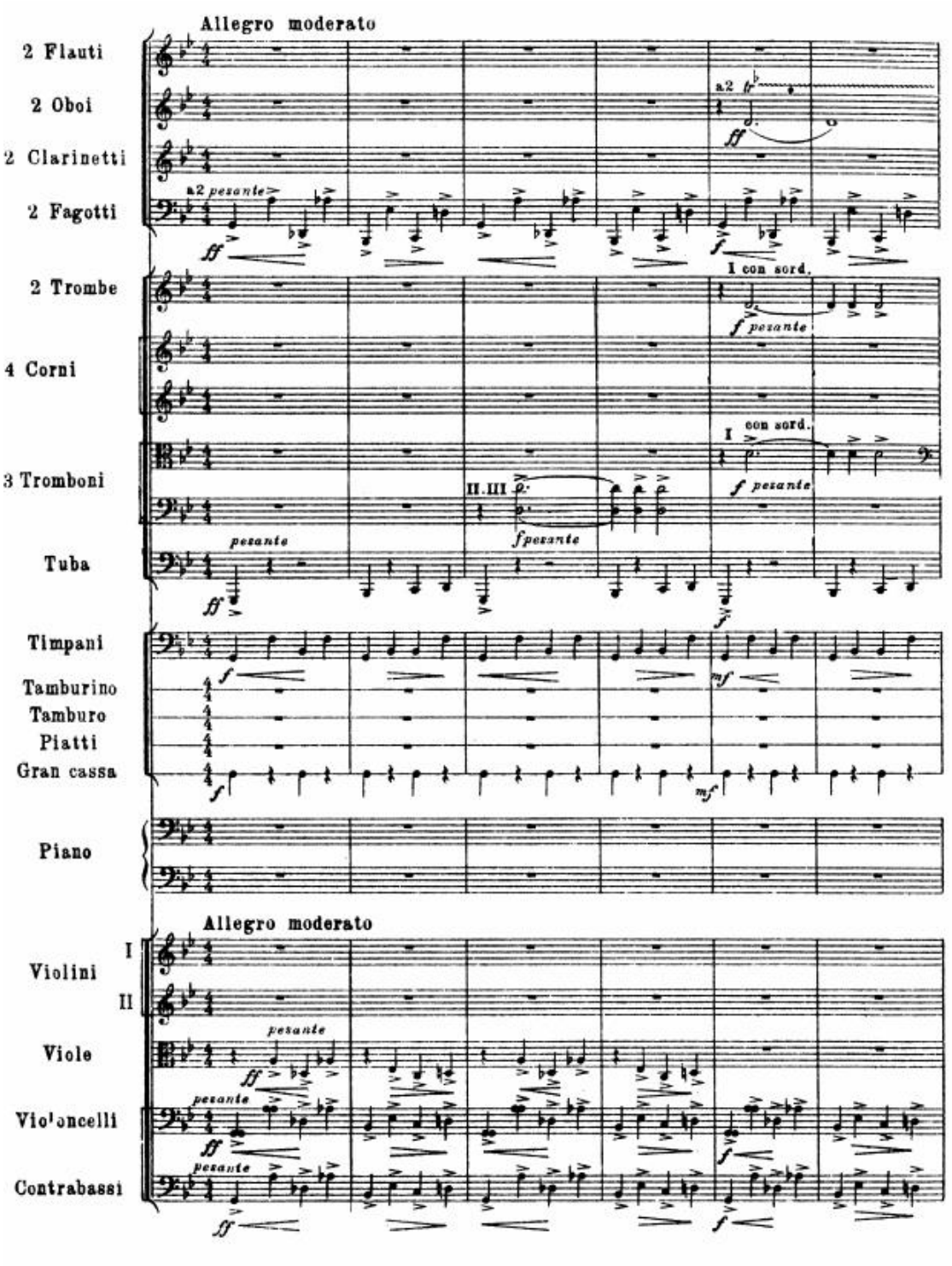
Εν κατακλείδι, από το μέτρο 160 κι ύστερα, εξ αιτίας του καντενσιακού χαρακτήρα καθώς επίσης και της εμφάνισης φράσης της μακροδομικής ενότητας Β, μπορούμε να θεωρήσουμε πως έχουμε μια κόντα, παρόλο που δεν υπάρχουν μεγάλες διαφορές σε σχέση με την προηγούμενη ενότητα. Η αρμονική αλληλουχία είναι διαρκώς μεταξύ της συγχορδίας της ντο δίεση ελάσσονος και της ρε ελάσσονος ανά παλμό τετάρτου. Αυτή τη φορά οι κατιούσες τρίλιες του πιάνου, αποτελούν ελάσσονα κλίμακα σε αντίθεση με τη χρωματική κλίμακα που σχημάτιζαν στη αρχή του μέρους, ενώ λίγο αργότερα ακολουθεί η εμφάνιση της πρώτης φράσης της ενότητας Β (δεύτερη μακροδομική ενότητα), έπειτα μια ακόμη σύντομη και συμπυκνωμένη εμφάνιση του αρχικού υλικού και μετά μία ακόμα εμφάνιση της φράσης του Β. Για τέλος, ο συνθέτης χρησιμοποιεί 4 καταληκτικά μέτρα στη ρε ελάσσονα με το πιάνο να καλύπτει σχεδόν το σύνολο της έκτασής του. Καταληκτικά, ορχήστρα και πιάνο συμφωνούν σε μια οκτάβα, κατά το εμφατικό τελείωμα, εκφέροντας τη νότα της τονικής για μόλις ένα όγδοο στο τελευταίο μέτρο.

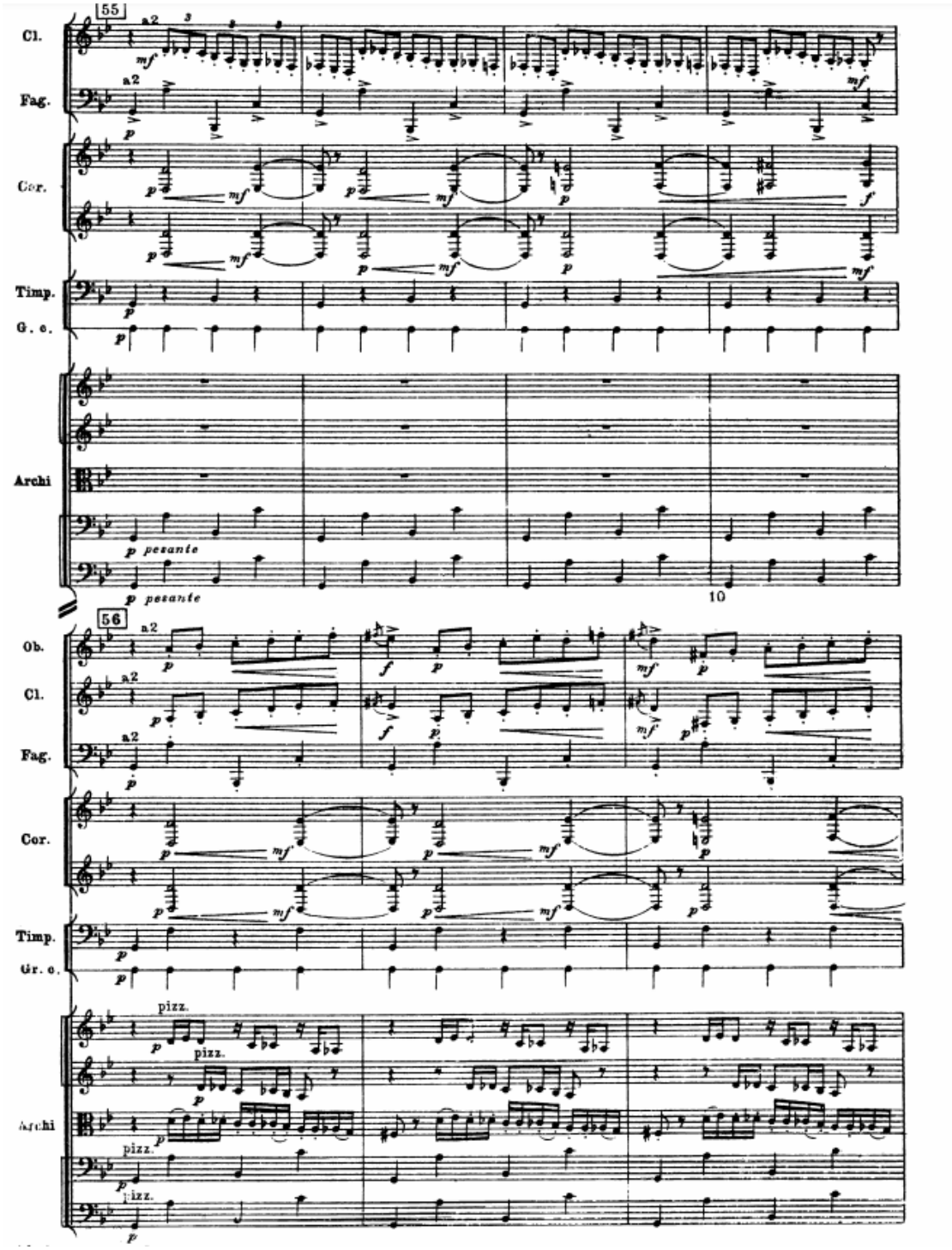
III Intermezzo

Σειρά παίρνει το τρίτο μέρος. Σε αυτό, κυριαρχεί έντονα το “grotesque” στοιχείο που χαρακτήριζε το δεύτερο θέμα του πρώτου μέρους του κονσέρτου. Επομένως, αντιλαμβάνεται κανείς ότι σχεδόν σε όλο το Ιντερμέτζο θα επικρατήσει σχετική υφολογική ενότητα…! Χωρίς δηλαδή έντονες αντιθέσεις κατά τη συνθετική γραφή. Με άλλα λόγια, το βάρβαρο στοιχείο είναι παρόν σε κάθε θέμα. (πολλά παραδείγματα σελ.76) Σε ότι αφορά τη δομική του οργάνωση, είναι τριμερές όπως και τα προηγούμενα. Ακριβώς όπως και το πρώτο μέρος, βρίσκεται στην τονικότητα της σολ-ελάσσονος και ξεκινάει με εισαγωγή από την ορχήστρα, η οποία επιστρέφει προς το τέλος για να θεμελιώσει μια κόντα.

Η πρώτη μοτιβική ιδέα (από τις τρείς στο σύνολο) της εισαγωγής, δεν είναι άλλη από το δίμετρο οστινάτο, οι νότες του οποίου δημιουργούν έντονες γωνίες, καθώς όλα τα διαστήματα υπερβαίνουν την οκτάβα. Το οστινάτο παραμένει ενώ έπειτα εμφανίζονται οι έντονες οκτάβες στη νότα ρε. Από το έβδομο μέτρο αρχίζει και η νέα μοτιβική ιδέα (δεύτερη), η οποία μοιάζει να προέκυψε από τις οκτάβες (ρε), και ανεβαίνει χρωματικά έως μια τέταρτη καθαρή επάνω. Στη συνέχεια, στο μέτρο 11, εμφανίζεται το τρίτο μοτιβικό στοιχείο της εισαγωγής το οποίο συγκροτείται από μια ανιούσα πορεία βηματικών ογδόων, η οποία καταλήγει σε αποτζιατούρα, στο ισχυρό του επόμενου μέτρου. Η αποτζιατούρα είναι ένα κατιόν διάστημα τρίτης (ή και δευτέρας αυξημένο…). Η τρίτη αυτή μοτιβική ιδέα παρατίθεται κανονικά πάνω από τη δεύτερη η οποία συνεχίζει να ηχεί και είναι η μοναδική εκ των τριών που θα αξιοποιηθεί θεματικά στη συνέχεια.

Μέτρα 1-14 (συνέχεια στην επόμενη σελίδα)





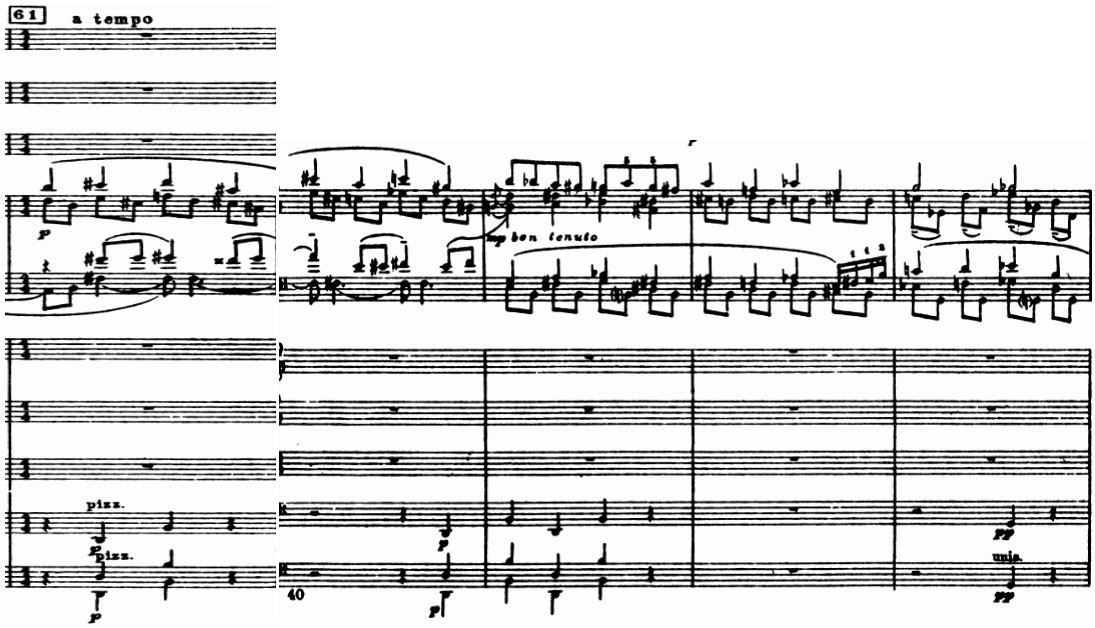
Το πιάνο εκκινεί στο μέτρο 15 και μαζί μ' αυτό και η πρώτη μακροδομική ενότητα Α. Η ορχήστρα με τη σειρά της εκφέρει ένα ιδιαίτερα χρήσιμο μοτίβο και μάλιστα το πιο θεμελιώδες για αυτά τα πρώτα μέτρα. Το μοτίβο αποτελείται από μια επαναλαμβανόμενη νότα την οποία διαδέχεται ένα ανιόν διάστημα 6ης το οποίο αντιστοίχως διαδέχεται ένα κατιόν διάστημα δευτέρας. Η χρησιμότητα του μοτίβου έγκειται στην ευκολία που παρέχει στο συνθέτη να αξιοποιηθεί τόσο προς μια μελωδική άνοδο όσο και προς μια μελωδική κάθοδο. Ακριβώς κατά τον προαναφερθέντα τρόπο αξιοποιείται, δημιουργώντας εν ίδει τόξου δυο μελωδικές φράσεις , από 4 μέτρα η κάθε μία. Το πιάνο με τις γρήγορες τιράντες

(περάσματα), διακοσμεί το μελωδικό σκελετό, ενώ η ορχήστρα με τις κάθετες συγχορδίες ενισχύει ηχοχρωματικά τον συνολικό ήχο.

Παραπλανητικά φαίνεται να ξεκινά μια νέα περίοδος στο μέτρο 23 η οποία όμως διακόπτεται δύο μέτρα αργότερα για να εμφανιστεί ένα νέο θεματικό στοιχείο (μέτρο 25) στο οποίο κυριαρχούν οι συγχορδίες μεγάλης έβδομης (στα ισχυρά μέρη του μέτρου) ελλείψει τρίτης. Κατακλείδα της πρώτης θεματικής ενότητας Α, αποτελούν τα μέτρα 33 έως 38, τα οποία μοιάζει αρμονικά να προσεγγίζουν την τονικότητα της Σι ελάσσονος, ενώ ταυτόχρονα οι συγχορδίες που παρατίθενται, δημιουργούν ένα έντονο διάλογο ανάμεσα στην ορχήστρα και το πιάνο που αναστατώνει τον ακροατή, καθώς ρυθμικά για πρώτη φορά απομακρύνεται από τον χαρακτήρα εμβατηρίου που είχε.

Ακολουθεί ένα ήσυχο ιντερλούδιο στην τονικότητα της σι ελάσσονος (μμ.39-48), το οποίο αποκτά το ρόλο γέφυρας, προετοιμάζοντας την επανεμφάνιση της πρώτης θεματικής ενότητας, η οποία ωστόσο αυτή τη φορά έχει υποστεί σημαντικές τροποποιήσεις. Η παραλλαγμένη επανεμφάνιση της πρώτης μακροδομικής ενότητας (Α’), προοικονομείται μόνο από το δεύτερο εκ των μοτίβων της εισαγωγής (μέτρα 48 μέχρι 51). Το πιάνο πλέον αντικαθιστά τα ενδιάμεσα στολίδια των βασικών νοτών του κυρίου θέματος, με μια συνεχή ροή από τρίηχα ογδόων. Ελαφριά τροποποίηση έχουν υποστεί επίσης η δεύτερη και η τρίτη θεματική ιδέα, με κυρίαρχη τη μείωση κατά δύο μέτρα του (καταληκτικού χαρακτήρα) διαλόγου πιάνο-ορχήστρας κατά τα μέτρα 70-73.

Μέτρα 39-43



Όπως και στην πρώτη εμφάνιση της πρώτης θεματικής ενότητας, έτσι και τώρα, η τονική πορεία που ακολουθείται είναι ίδια κατ’ αναλογία. Στην ενότητα Α, από την αρχική τονικότητα σολ ελάσσονα, η τονική πορεία κατέληγε στη σι ελάσσονα, μία τρίτη μικρή προς τα πάνω, ενώ τώρα στην ενότητα Α’ η τονική πορεία οδηγεί στην τονικότητα της ρε ελάσσονος, η οποία δεν είναι άλλη από την ελάσσονα δεσπόζουσα της αρχικής του μέρους τονικότητας. Τέλος, επέκταση της τονικότητας της ρε ελάσσονος αποτελούν τα μέτρα 74-81,

τα οποία σταθεροποιούν το τονικό περιβάλλον προκειμένου να εισαχθεί η δεύτερη θεματική ενότητα Β.

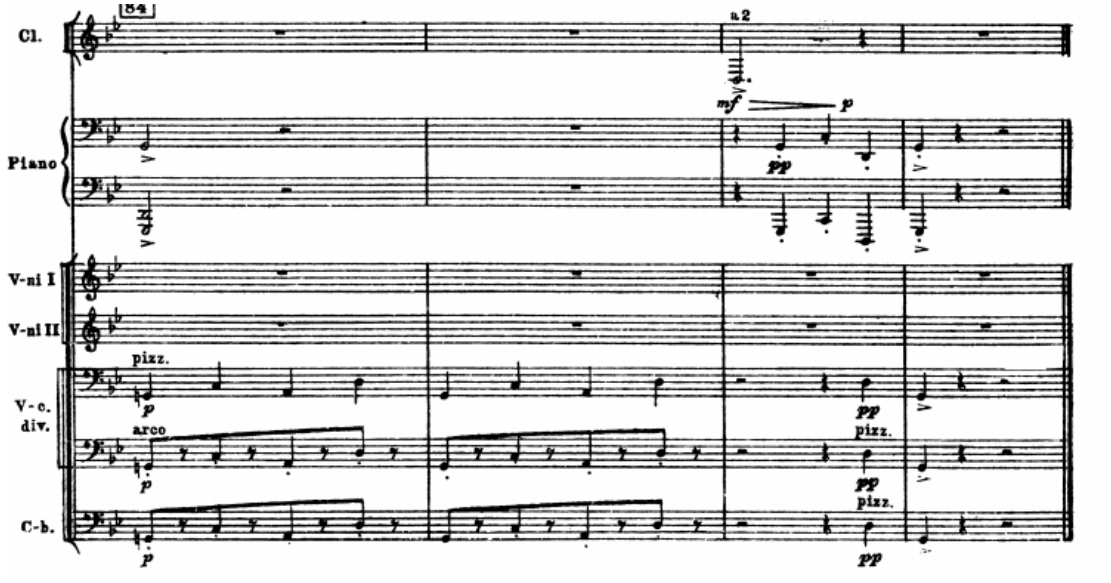
Ουσιαστικά, με την ξαφνική ένδειξη πιανίσσιμο, ξεκινά η δεύτερη θεματική ενότητα Β στο μέτρο 82. Το θεματικό στοιχείο που κυριαρχεί μπορούμε να ισχυριστούμε ότι αντλείται από το δεύτερο μοτίβο της εισαγωγής του μέρους, με τη διαφορά ότι στην εισαγωγή διαφαινόταν μια ανιούσα χρωματική φιγούρα ενώ στην παρούσα ενότητα εμφανίζεται σε κατιούσα μορφή και ολοκληρώνεται σε ένα διάστημα τετάρτης αυξημένο (εκφερόμενο από την ομάδα των ξύλινων πνευστών). Η τετράμετρη αυτή φράση ισορροπείται και από ένα ακόμα μοτίβο που διακρίνεται στην κορυφή των συγχορδιών των εγχόρδων και ουσιαστικά ο μελωδικός του σκελετός αποτελεί ένα διατονικό κατιόν τετράχορδο. Το υλικό με το οποίο συνοδεύει το πιάνο τη νέα αυτή θεματική ενότητα, δεν είναι πρωτότυπο, αλλά αντλείται από το διακοσμητικό, δια μέσου γρήγορων περασμάτων, χαρακτήρα που είχε και κατά το κύριο θέμα.

Από το μέτρο 90, εμφανίζεται μια νέα οκτάμετρη περίοδος με το μελωδικό μοτίβο αυτή τη φορά να βρίσκεται σε αναστροφή θυμίζοντας ακόμη περισσότερο το δεύτερο εισαγωγικό θεματικό μοτίβο. Παράλληλα το πιάνο επίσης αντιστρέφει το χαρακτήρα των περασμάτων και πλέον το δεξί χέρι κάνει χρήση της τεχνικής γκλισσάντο προς τα κάτω, ενώ το αριστερό κατεβαίνει επίσης από την ψηλή προς την χαμηλή περιοχή του οργάνου με αρπίσματα. Στη συνέχεια (μέτρο 99), όπως και στην προηγούμενη θεματική ενότητα, υπάρχει το στοιχείο της επανάληψης από το πιάνο με τη συνεχή ροή τρίηχων ογδόων. Η διαφορά σε αυτή την περίπτωση έγκειται στο γεγονός ότι η επαναφορά της μακροδομικής ενότητας Β’, δεν έχει υποστεί κάποια εμφανή τροποποίηση ούτε βρίσκεται σε άλλο τονικό κέντρο. Παραμένει στη ρε ελάσσονα.

Η κορύφωση της μουσικής στο μέτρο 116 γίνεται πρακτικά, αναμειγνύοντας δύο στοιχεία που προαναφέρθηκαν. Από τη μία πλευρά στα φαγκότα εντοπίζεται η δεύτερη φράση του πρώτου θέματος (το δεύτερο μισό της που βρισκόταν σε καθοδική πορεία), ενώ παράλληλα οι ψηλότερες φωνές της ορχήστρας καταπιάνονται με το υλικό που έφερε το πιάνο κατά το ιντερλούδιο των μέτρων 39 έως 52 (που προετοίμαζε την επανάληψη της πρώτης θεματικής ενότητας). Τέλος από το μέτρο 120 έχουμε την επαναφορά της πρώτης θεματικής ενότητας στην τονικότητα της ντο ελάσσονος, ωστόσο εμφανίζεται με περικοπές όπως και κατά την πρώτη της επανάληψη (μετά το ιντερλούδιο). Κυριαρχεί το στοιχείο των τρίηχων ογδόων του πιάνου.

Καταλήγοντας το τρίτο μέρος του κονσέρτου, φέρνει μια κόντα η οποία αρκείται στη θεματική ανακύκληση αντίστροφα των θεματικών ιδεών της εισαγωγής. Πρώτη εμφανίζεται η τρίτη ιδέα με την ανιούσα κλίμακα από το πιάνο στα μέτρα 142-145, με την ορχήστρα να έχει σχεδόν παράλληλα το δεύτερο μοτίβο της εισαγωγής με τις οκτάβες που ανεβαίνουν χρωματικά. Από το μέτρο 146 έως και το 155 κυριαρχεί από την ορχήστρα το πρώτο μοτίβο της εισαγωγής, ενώ στα τελευταία τέσσερα μέτρα, καταληκτικό ρόλο αναλαμβάνει ένα οστινάτο που αποτελείται από διαστήματα 4ης και εναλλάσσει το ρόλο της υποδεσπόζουσας με τη δεσπόζουσα μέχρι να σβήσει στην τονική στο τελευταίο μέτρο του μέρους.

Μέτρα 156-159

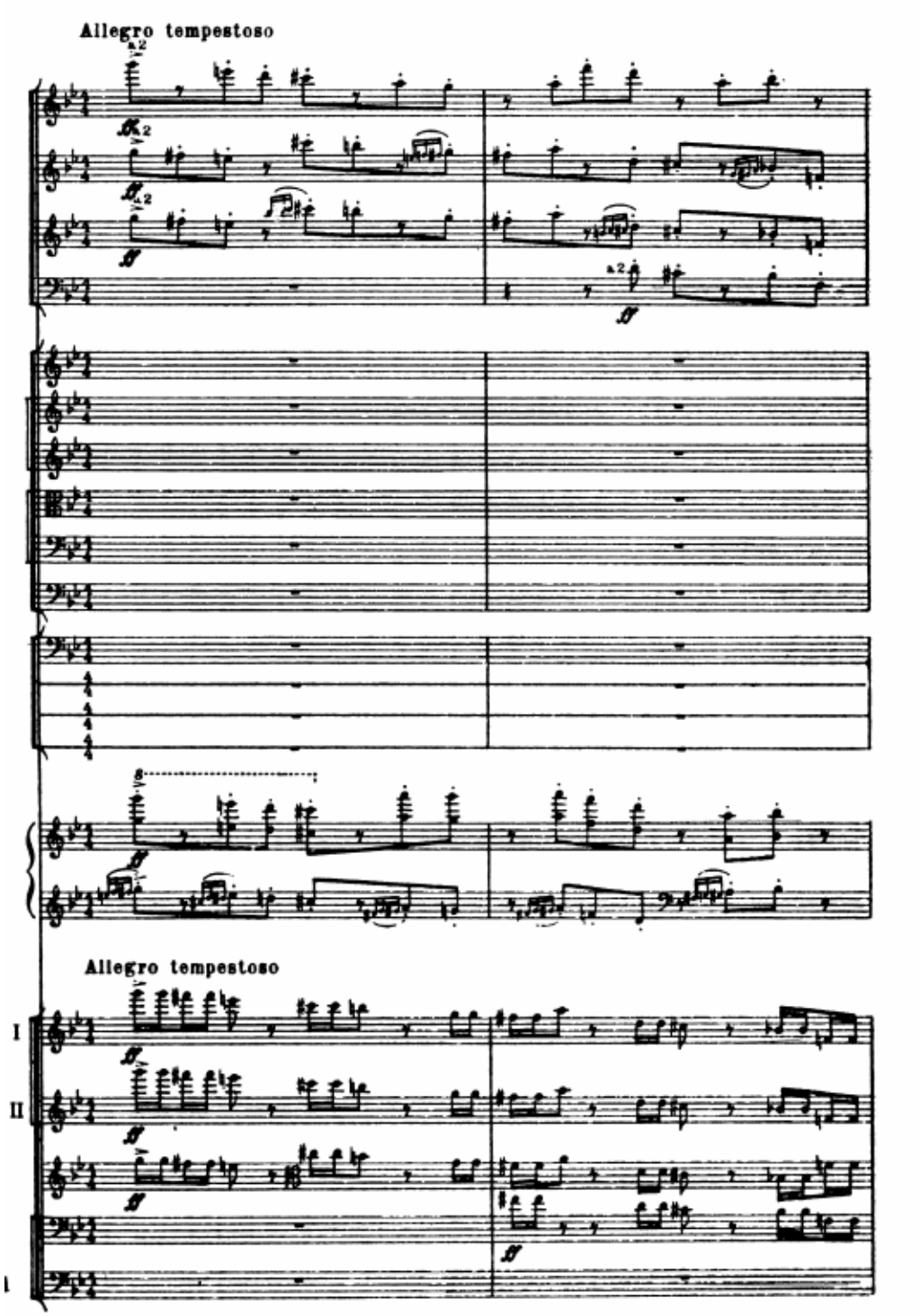


IV Finale: Allegro tempestoso

Το τέταρτο και τελευταίο μέρος του κονσέρτου, φινάλε, είναι τονικά και αυτό στη σολ-ελάσσονα και είναι το μοναδικό μέρος γραμμένο σε μορφή σονάτας. Η έκθεση και η επεξεργασία λειτουργούν άψογα κατά τα πρότυπα του κλασικού μοντέλου, ωστόσο κατά την επανέκθεση ο συνθέτη σπάει την κανονικότητα καθώς όχι απλά παραλείπει την εμφάνιση του πλαγίου θέματος, αλλά το κύριο θέμα εμφανίζεται περικεκομμένο. Παραταύτα υπάρχει η βεβαιότητα της επαναφοράς του κυρίου θέματος, γεγονός που μπορεί να συνηγορήσει υπέρ της χρήσης του όρου επανέκθεση.

Η πρώτη (α) από τις τρείς συνολικά μελωδικές ιδέες του κυρίου θέματος, ξεκινάει ευθύς αμέσως και είναι ιδιαίτερα δραστήρια. Απαρτίζεται από μια αλληλουχία οκταβών σε παλμό ογδόων, χωρίς κάποια εναρμόνιση. Η πορεία είναι βηματική εν είδει κλίμακας ή σπανιότερα υποδηλώνει κάποια συγχορδία σπασμένη. Εμφανίζονται ζευγάρια ή τριάδες συνεχόμενων ογδόων που μεταξύ τους χωρίζονται από τις αντίστοιχες παύσεις ογδόων, ωστόσο είναι τοποθετημένα κατά τέτοιον τρόπο, ώστε να υπάρχει η απαραίτητη συμπληρωματικότητα και η ροή των φθόγγων να είναι συνεχής στο άκουσμα. Η πρώτη όμως ιδέα θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι εκτελεί χρέη εισαγωγής καθώς η δεύτερη θεματική ιδέα (β), είναι η σπουδαιότερη του κυρίου θέματος και κατά πολύ εκτενέστερη.

Μέτρα1-2

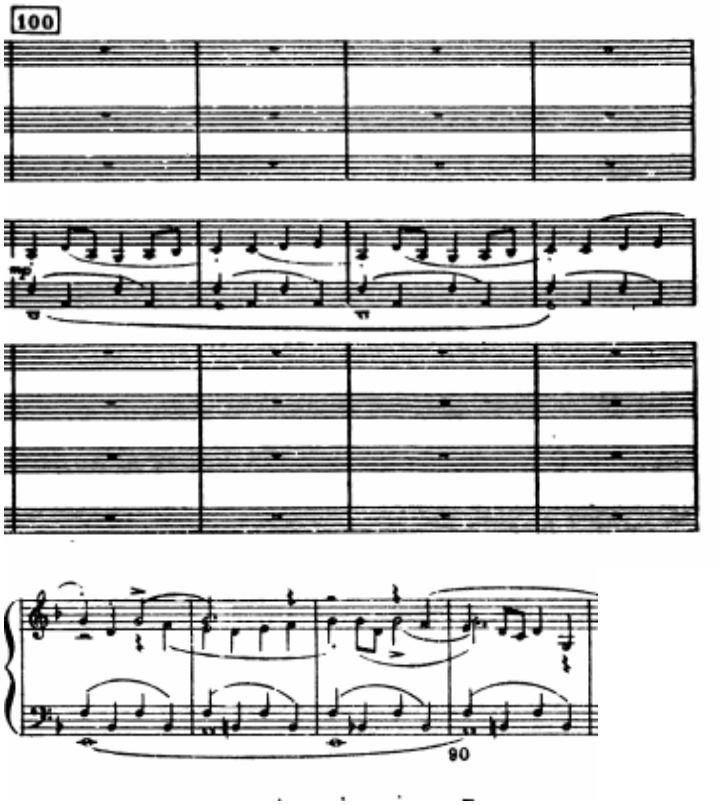


Πράγματι, εκκινεί στο μέτρο 11 και πρόκειται για μία 8μετρη περίοδο, με κυρίαρχο μελωδικό σκελετό εκείνο του διαστήματος 3^{ης} ελαττωμένο. Η ιδέα αυτή παρατίθεται σε άλλα τρία τονικά κέντρα πέραν της αρχικής τονικότητας, πιο συγκεκριμένα στη μι ύφεση μείζονα, στη φα δίεση ελάσσονα καθώς επίσης και στη ντο μείζονα. Τα τρία τελευταία τονικά κέντρα συνδέονται και μέσω της κοινής 8φθογγης κλίμακας (ημιτόνιο-τόνος) της ντιμινουίτας. Η τρίτη και τελευταία θεματική ιδέα για το κύριο θέμα, ξεκινά στο μέτρο 41 στην τονικότητα της σι-ελάσσονος, με κυρίαρχο επαναλαμβανόμενο ρυθμικό μοτίβο (εκφερόμενο από το

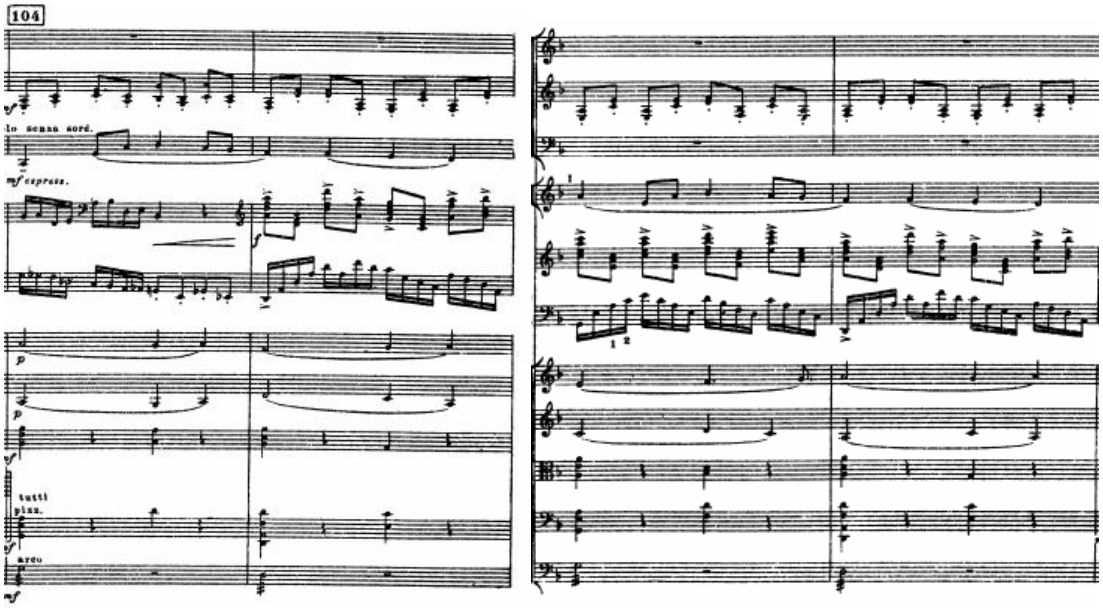
πιάνο) ένα όγδοο παρεστιγμένο και ένα δέκατο έκτο. Έντονα μιλιταριστικός ο χαρακτήρας του εν λόγω ρυθμικού μοτίβου. Από το μέτρο 47 και μετά, τα μέτρα αποκτούν ισχυρό μεταβατικό χαρακτήρα. Η μετάβαση τελικά οδηγεί στη δεσπόζουσα της ρε ελάσσονος, ενώ τα καταληκτικά μέτρα του κυρίου θέματος εκτυλίσσονται πάνω από τον ισοκράτη λα του πιάνου και φέρουν ρευστοποιημένο το υλικό της μετάβασης καθώς επίσης και σύντομες μελωδικές ιδέες που προκύπτουν από τις πιανιστικές ζοφερές συγχορδίες. Το αντιθετικό δεύτερο θέμα κάνει την εμφάνισή στο μέτρο 75.

Ο τροπικός χαρακτήρας καθώς και η έντονη μελαγχολία της σλαβικής παράδοσης, είναι ορισμένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του δεύτερου θέματος. Η οκτάμετρη περίοδος που επαναλαμβάνεται και περιλαμβάνει αλληλουχία μόνο από ελάσσονες συγχορδίες, θα εκτεθεί ως δεκαεξάμετρη υποενότητα συνολικά τέσσερεις φορές. Τις δύο πρώτες εκφέρει το πιάνο μόνο του. Η πρώτη είναι σε κανονική μορφή μμ.83-98, ενώ η δεύτερη σε αναστροφή, μμ.99-115. Στη συνέχεια το θέμα περνά στην ορχήστρα ενώ το πιάνο συνοδεύει με γρήγορες διακοσμητικές φιγούρες δεκάτων έκτων, οι οποίες παρακολουθούν την εξέλιξη του θέματος και καταλήγουν συχνά μία τρίτη επάνω ή κάτω από το θέμα, με αποτέλεσμα να δίνεται η αίσθηση ενός ντουέτου. Η διαδικασία αυτή διαρκεί μόλις 8 μέτρα καθώς έπειτα ο σολίστ εμφανίζεται και πάλι με το θέμα διατηρώντας παράλληλα τις συνοδευτικές φιγούρες δεκάτων έκτων. Η ηχητική μάζα μεγαλώνει ταυτόχρονα με την ορχήστρα η οποία αρχικά φέρνει μέσω των ξύλινων πνευστών το θέμα σε μεγέθυνση και αργότερα μέσω απλής μίμησης την κεφαλή του θέματος που έχει το πιάνο. Κατά την τέταρτη και τελευταία επαναφορά του θέματος (μμ.131-146), με αυξανόμενη ένταση, η ορχήστρα φέρει το θέμα σε αναστροφή ενώ το πιάνο στην κανονική του μορφή, ύστερα απ' αυτό, στο επόμενο οκτάμετρο οι ρόλοι αντιστρέφονται.

<u>Μέτρα 83-90</u>

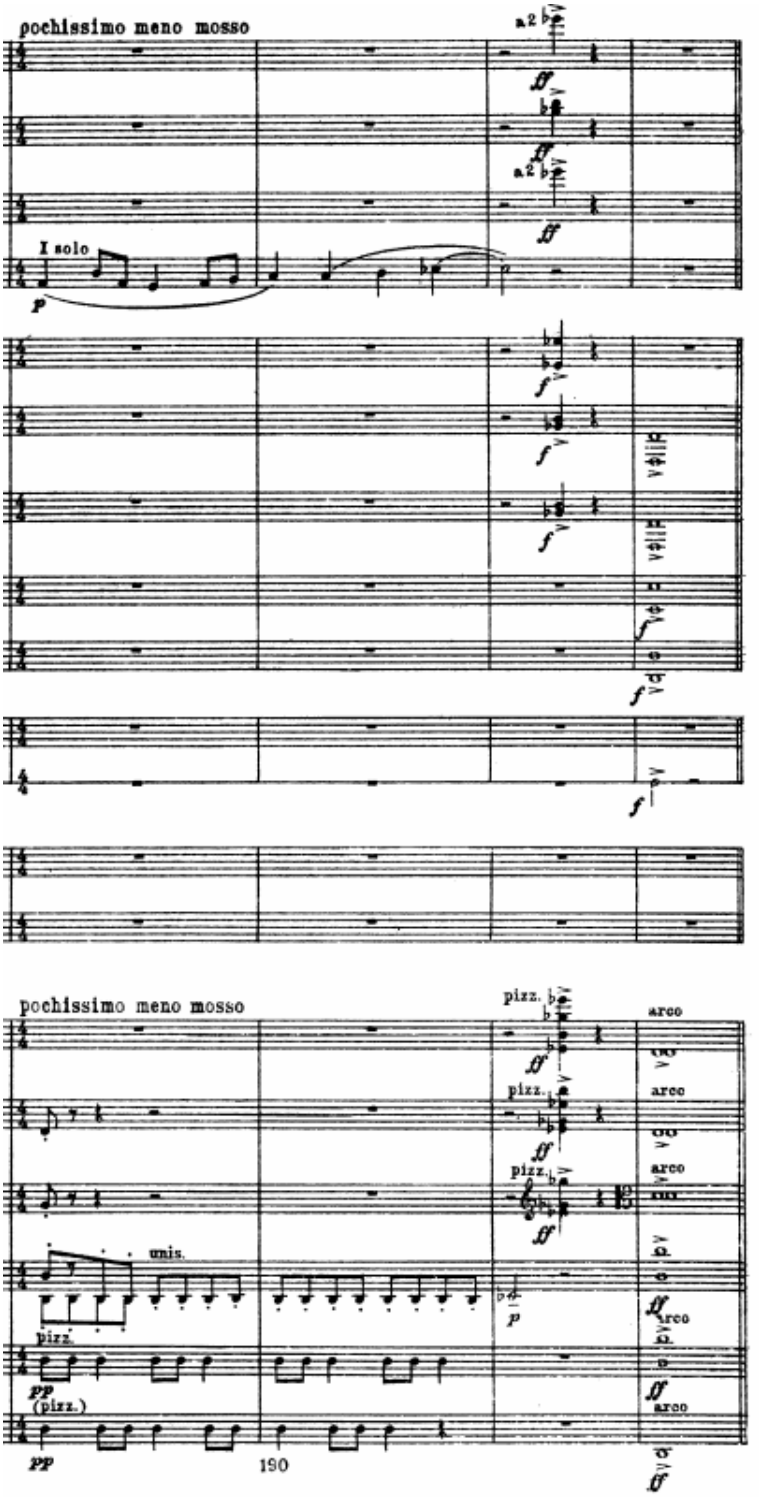


Μέτρα 131-134



Χωρίς κάποια σημαντική τομή, παύση ή συνδετικό πέρασμα, εμφανίζεται ευθύς αμέσως η επεξεργασία (μέτρο 147). Η ενότητα αυτή χωρίζεται σε τρία τμήματα. Το πρώτο εξ αυτών έχει τριμερή διάρθρωση με την πρώτη υποενότητα να καταλαμβάνει τα μέτρα 147-162. Ξεκινά με μια οκτάμετρη φράση, της οποίας το υλικό αντλείται από τη δεύτερη θεματική ιδέα του κυρίου θέματος (χαρακτηριστικά, αξιοποιεί τις πρώτες τρεις νότες αυτής της θεματικής ιδέας και μάλιστα σε αναστροφή αλλά και με μετατροπικό χαρακτήρα.). Με την είσοδο του πιάνου, η οκτάμετρη φράση γίνεται τετράμετρη, ενώ αμέσως μετά ακολουθούν 4 ακόμη μέτρα με έντονο διάλογο των ομάδων που πρωταγωνιστούν (πνευστά, πιάνο, έγχορδα) κατά σειρά. Το ξαφνικό κρεσέντο του μέτρου 162, οδηγεί στην έναρξη της μεσαίας υποενότητας (β) της οποίας το μελωδικό περίγραμμα αποτελείται από ένα κατιόν διάστημα δευτέρας, συνοδευόμενο από τέσσερεις ακόμα νότες που κινούνται χρωματικά προς τα κάτω όπως παραθέτει το πιάνο. Παράλληλα με αυτό, εμφανίζονται από την ορχήστρα στοιχεία του δευτέρου θέματος σε αναστροφή. Στο μέτρο 178, το (α) επανέρχεται και ο τετράμετρος διάλογος ορχήστρας πιάνου, και η πρώτη ενότητα της επεξεργασίας οδηγείται στο κλείσιμο μέσα από μια σύντομη αναφορά του δευτέρου θέματος μ.189-191, την οποία διαδέχονται δύο ορχηστρικές εκρήξεις.

Μέτρα 189-192

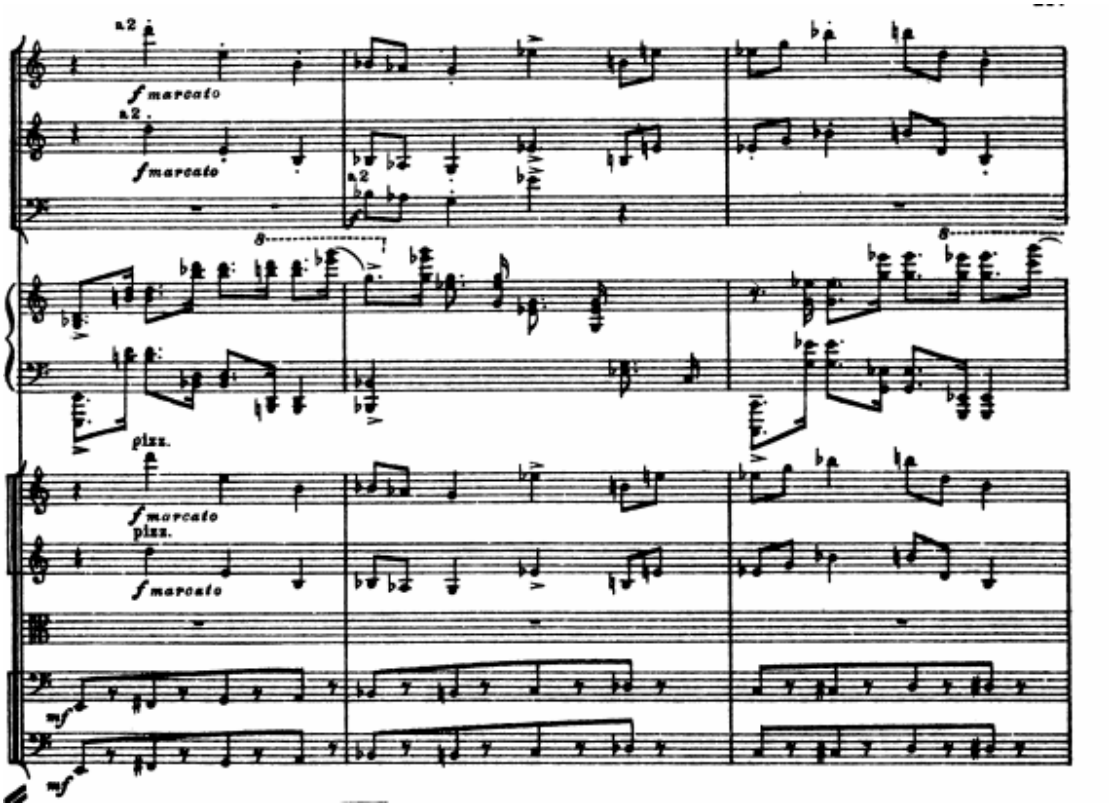


Το επόμενο τμήμα της επεξεργασίας είναι μια καντένσα για το σόλο όργανο. Εκκινεί με το choral-ιντερλούδιο που είχε μεσολαβήσει από το κύριο στο δεύτερο θέμα. Στη συνέχεια η ανοδική μελωδία που εμφανίζεται μέσα από τις διάφωνες συγχορδίες αντλεί την καταγωγή της από το δεύτερο θέμα και παραλλάσσεται για ένα ακόμη τετράμετρο. Αμέσως μετά, από την ένδειξη “meno mosso”, παρατηρείται πύκνωση του επιφανειακού ρυθμού με αρπεζοειδή σχήματα, ενώ η περεταίρω επιτάχυνση του τέμπο που αναγράφεται και από το συνθέτη, οδηγεί στην εμφάνιση μέσα σε αυτό το πολύ πυκνό πλαίσιο, της δεύτερης και πιο

θεμελιώδους θεματικής ιδέας του Κυρίου θέματος, με ακόμη μεγαλύτερη πύκνωση επιφανειακού ρυθμού (τρίηχα δεκάτων έκτων). Στο μέτρο 225 ξεκινά το τρίτο τμήμα της επεξεργασίας η οποία επίσης διακρίνεται από τριμερή εσωτερική διάρθρωση. Η πρώτη υποενότητά της (α) εκτείνεται από το μέτρο 225 έως 240. Αποτελείται από στοιχεία του δεύτερου θέματος εκφερόμενα από την ορχήστρα, ενώ το πιάνο συνοδεύει με τον προηγούμενο γρήγορο αρπεζοειδή ρυθμό, αλλά οι μελωδικοί του σταθμοί σχηματίζουν ένα κατιόν τετράχορδο. Η ενδιάμεση υποενότητα (β) (μ.241-248), είναι η τροποποιημένη εκδοχή της αντίστοιχης του πρώτου τμήματος της επεξεργασίας, υποενότητας (β). Διαδραματίζει κι εδώ ρόλο ενδιάμεσης υποενότητας σε μια τριμερή διάρθρωση και αποτελείται από το κατιόν διάστημα δευτέρας το οποίο ακολουθεί μια κατιούσα χρωματική σειρά τεσσάρων φθόγγων. Από εκεί και ύστερα η επαναφορά της πρώτης υποενότητας γίνεται με πιο έντονο τρόπο και κάποιες αναστροφές του δευτέρου θέματος της εκθέσεως, καταλήγοντας τελικώς στο μέτρο 264, για να ρευστοποιηθεί γι ένα γιγάντιο μέτρο το υλικό εν είδει συνδετικού περάσματος προς την επανέκθεση. Ξαφνικά το στοιχείο του διαλόγου του πιάνου με την ορχήστρα κατά το μέτρο 160 της επεξεργασίας, εμφανίζεται ως τούττι από την ορχήστρα για ένα μέτρο με αποτέλεσμα την ομαλή επανέκθεση από την αρχή του μέτρου 267.

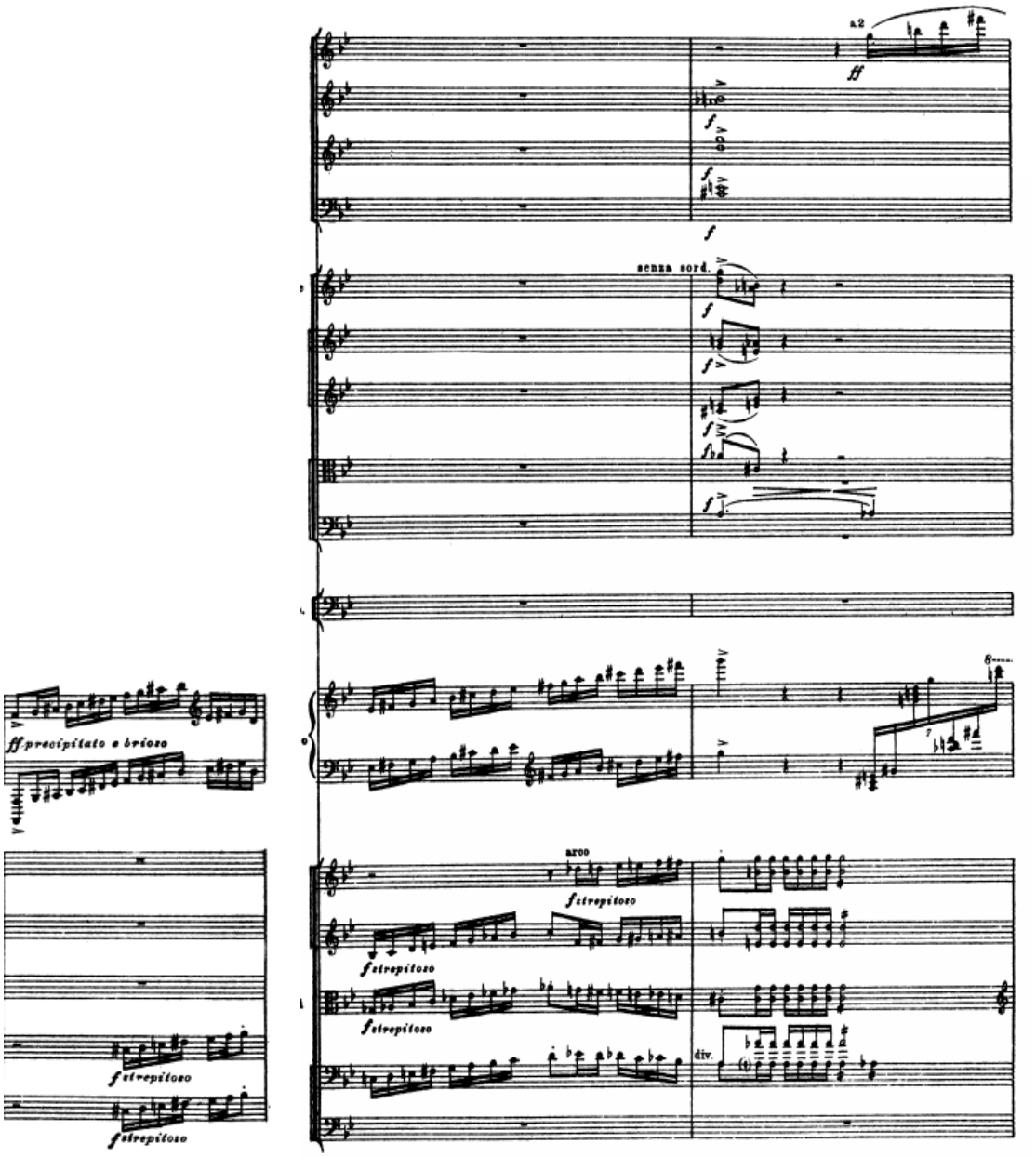
Όπως έχει ήδη αναφερθεί, στην επανέκθεση δεν εμφανίζεται καθόλου το δεύτερο θέμα, ίσως για λόγους συμμετρίας, θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί, μιας και εξαντλήθηκε κατά την επεξεργασία. Παρά ταύτα και το κύριο θέμα εντοπίζεται αλλαγμένο και σίγουρα συνεπτυγμένο. Μόνο η πρώτη θεματική ιδέα παρατίθεται ακριβώς ίδια με την αρχή και αυτή μάλιστα διαρκεί 8 αντί για 10 μέτρα που διαρκούσε κατά την έναρξη του 4^{ου} μέρους. Η δεύτερη και πιο σημαντική θεματική ιδέα του κυρίου θέματος, εμφανίζεται κατά πολύ περικεκομμένη, ενώ το πιανιστικό μέρος είναι το μόνο που ομοιάζει με την έκθεση. Ο μελωδικός σκελετός είναι ελαφρώς αλλαγμένος και αποτελείται από μια ανιούσα χρωματική ιδέα (μ.275). Τέλος στα μέτρα 282 έως 285 οι συγχορδίες σε παρεστιγμένο ρυθμό, είναι εύκολα αναγνωρίσιμες και αναφέρονται στην τρίτη θεματική ιδέα του κυρίου θέματος, ενώ ακολουθούν υλικό από τη μετάβαση της εκθέσεως μαζί με νέο υλικό αναπτυξιακού χαρακτήρα.

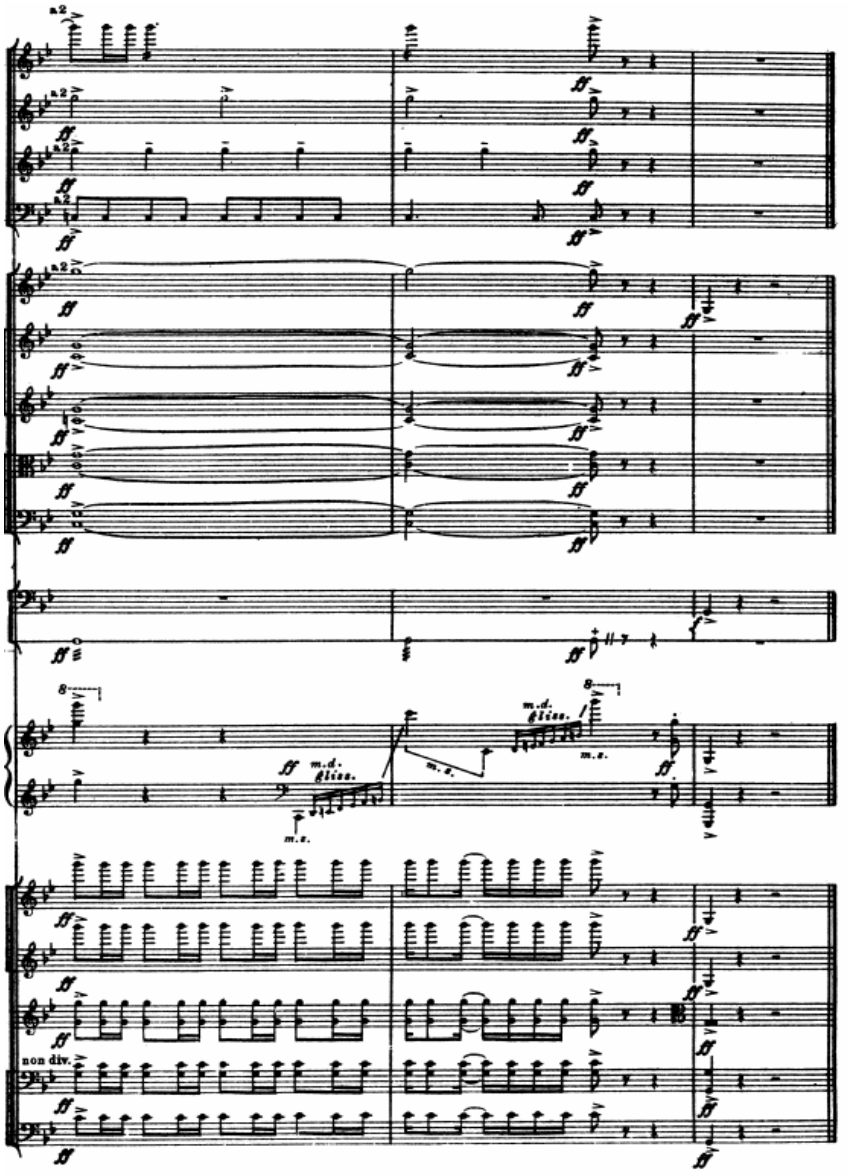
Μέτρα 282-284



Εν κατακλείδι από το μέτρο 300, κάνει την εμφάνισή της μια σύντομη κόντα, της οποίας τα πρώτα 7 μέτρα (μ.300-306), αναφέρονται άμεσα στο υλικό της πρώτης ενότητας της επεξεργασίας. Τα αμέσως επόμενα (μ.307-311), φέρνουν ένα ακόμα έντονο διάλογο ορχήστρας – πιάνου, αυτή τη φορά εναλλάσσοντας τη συγχορδία της λα ύφεση ελάσσονος με αυτή της τονικής σολ ελάσσονα. Η συνέχεια, δεν είναι άλλη από μια αρμονική διαδοχή ii-V-i στη σολ ελάσσονα, η οποία περιγράφεται από τις ανοδικές κλίμακες του πιάνου με τα έγχορδα. Αμέσως μετά την εκπόνηση της τέλειας πτώσης κατά το μέτρο 314, ακολουθεί η πλάγια, με ιδιαίτερα εμφατικό τρόπο σε δυναμική φορτίσιμο και μάλιστα με το σόλο όργανο να οργώνει με μεγάλα γκλισσάντι την έκτασή του. Ομόφωνα στη νότα σολ καταλήγουν όλες οι δυνάμεις στο τελευταίο μέτρο του έργου.

Μέτρα 312-317 (συνέχεια στην επόμενη σελίδα)




a2
ff
m.d.
m.s.
non div.

ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΚΟΝΣΕΡΤΟΥ

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, ο Προκόφιεφ υπήρξε ένας εξαιρετικός πιανίστας με πολύ υψηλή τεχνική και μοναδικό ήχο. Στη μουσική του για πιάνο αξιοποιεί δεόντως και τις δύο παραμέτρους, με αποτέλεσμα να καινοτομήσει σε σημαντικό βαθμό και να αναγνωρίζει κανείς ότι πρόκειται για έργο του ιδίου, μόνο και μόνο από την ακρόαση. Στο παρόν έργο, η έμφαση δίνεται αναντίρρητα στο σολίστα ενώ ο ρόλος της ορχήστρας είναι φανερά συνοδευτικός, ωστόσο δεν απουσιάζουν τμήματα κατά τα οποία η αλληλεπίδραση των δύο είναι έντονη, η μεταχείριση από το συνθέτη ισότιμη και επομένως απαιτείται συνεργασία και ακρίβεια στη σκέψη ώστε να επιτευχθεί το επιθυμητό ηχητικό αποτέλεσμα. Η συγκεκριμένη ενότητα της εργασίας, θα επιχειρήσει να διεισδύσει στο έργο από τη σκοπιά του ερμηνευτή, με στόχο να αναδείξει τις ανάγκες τις οποίες καλείται ένας σολίστας να καλύψει, προκειμένου να γίνει λόγος για μία επιτυχημένη ερμηνεία, η οποία ανταποκρίνεται στις απαιτήσεις ενός τόσο φορτισμένου έργου, ενός τόσο σπουδαίου και ταυτόχρονα ιδιαίτερου συνθέτη.

I Adantino - Allegretto

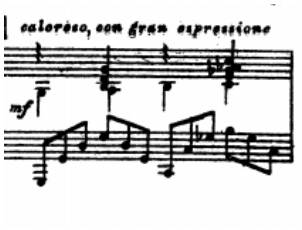
Το πρώτο μέρος του κονσέρτου, σε αντίθεση με την παράδοση, ξεκινάει σε τέμπο Andantino…! Απευθείας, αντιλαμβάνεται κάποιος ότι το έργο αυτό δεν απευθύνεται σε μαθητή ή ερασιτέχνη του πιάνου, αλλά πρόκειται για ένα κομμάτι που απαιτεί πολύπειρο και ζυμωμένο πιανίστα και κυρίως κατασταλαγμένο σε ότι αφορά τον ήχο και την τεχνική. Οι έμπειροι πιανίστες κονσέρτων, γνωρίζουν καλά ότι το είδος αυτό έχει έμφυτη την κόντρα ή αλλιώς την αντιπαράθεση του σολίστα με την ομάδα της ορχήστρας και αυτή η διάθεση συνήθως γίνεται άμεσα αντιληπτή από τα πρώτα κιόλας μέτρα των εναρκτήριων μερών των κονσέρτων, γι αυτό και συνηθίζουν να επιλέγουν οι συνθέτες γρήγορους ρυθμούς που καθιστούν φανερές τις προθέσεις και τους ρόλους των πρωταγωνιστών. Παρά ταύτα, η αρχή του συγκεκριμένου κονσέρτου δε φέρνει στο νου καθόλου πλαίσιο αντιπαράθεσης, αλλά τάση συμφιλίωσης, που θα λέγαμε ότι συναντά κανείς στα δεύτερα μέρη των παραδοσιακών μορφών των κονσέρτων. Αυτή η αλλαγή έχει άμεσο αντίκτυπο στη διάθεση του πιανίστα ο οποίος θα πρέπει να κάνει στην άκρη τον εγωισμό του και να συγκεντρώσει την προσοχή του στο μαέστρο, ο οποίος θα δώσει τον απαραίτητο παλμό για τα πιτσικάττι χαμηλής δυναμικής της ορχήστρας. Το πιάνο, σε αυτό το ιδιαίτερο ξεκίνημα καλείται να αναδυθεί και να προκύψει μέσα από όσα προηγήθηκαν, με γαλήνια διάθεση και σεβασμό στον παλμό που προαναγγέλλει η ορχήστρα, παρόλο που υπάρχει ελαφρά πύκνωση του επιφανειακού ρυθμού με τρίηχα ογδόων σε αυτή την τόσο εκφραστική εισαγωγή πριν από το λυρικό τραγούδι του πρώτου θέματος. Τέλος, αξίζει να αναφερθεί το γεγονός ότι οι πρώτες νότες που ακούγονται από το αριστερό χέρι του πιανίστα και φτιάχνουν ένα ονειρικό συνοδευτικό υπόστρωμα, θα πρέπει να χαρακτηρίζονται από ομοιογένεια στον ήχο, χωρίς όμως να σημαίνει αυτό ότι θα πρέπει να είναι ίδιες μεταξύ τους, αντιθέτως η αισθαντικότητα της μουσικής αυτής, απαιτεί όμορφο τραγούδι, λυρισμό και μελωδική ροή σε κάθε μοτίβο είτε ευδιάκριτο, είτε πιο εσωτερικό, κρυμμένο ή υπόκωφο.

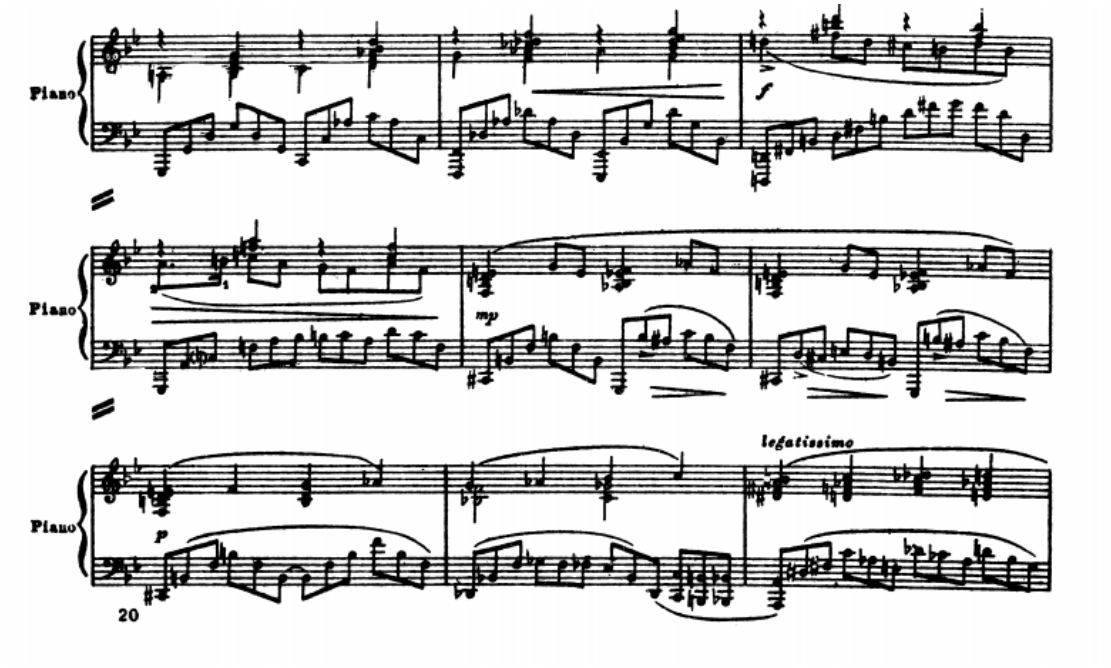
Με την είσοδο του κυρίου θέματος στο δεξί χέρι και την ένδειξη “narrante”, ο συνθέτης δίνει το αξίωμα στον πιανίστα να νιώσει ο «αφηγητής» των όσων πρόκειται να

διαδραματιστούν. Η εκφορά του κυρίου θέματος γίνεται σχεδόν αποκλειστικά από το πιάνο ενώ η ορχήστρα έχει ρόλο εφέ, καθώς υπογραμμίζει με τις πλούσιες αρμονίες της, τις θεμελιώδεις νότες του θέματος. Ο τρόπος που θα αποδώσει ο σολίστας τη μελωδία θα πρέπει να είναι απολαυστικός, χωρίς ίχνη βιασύνης για να δικαιολογεί και τον αφηγηματικό χαρακτήρα που επιθυμεί ο συνθέτης. Συνήθως οι πιο βιαστικές εκτελέσεις, προκύπτουν είτε από την ελλιπή κατανόηση της μελωδικής πορείας, των αναπνοών που πιθανώς αυτή έχει κλπ., με αποτέλεσμα οι εκτελεστές να νιώθουν αμηχανία την οποία και εκδηλώνουν με επιτάχυνση και επιβράδυνση του ρυθμού, δήθεν για εκφραστικούς λόγους, είτε εξαιτίας τεχνικών προβλημάτων που δεν επιτρέπουν τον έλεγχο του παραγόμενου ήχου από τον πιανίστα και συνεπώς ακούγονται γωνίες που φρενάρουν την εξέλιξη του έργου. Ασφαλώς δεν θα προσμετρηθούν στην εξίσωση εδώ, πιθανές απώλειες που οφείλονται σε παράγοντες άγχους λόγω της διαδικασίας επιτέλεσης.

Από το μέτρο 13 με την ένδειξη “caloroso con gran espressione”, που σημαίνει «με θέρμη και μεγάλη εκφραστικότητα», ο συνθέτης θέτει υψηλές απαιτήσεις από τον σολίστ, καθώς σε μια γραφή τριών επιπέδων (ένα συνεχές βάσιμο με αρπίσματα, μία μεσαία βηματική φωνή στο ρετζίστρο της άλτο, καθώς επίσης και πλούσιες αρμονικά συγχορδίες από το δεξί στα ασθενή μέρη του μέτρου), επιθυμεί την προβολή της μεσαίας φωνής. Αναλυτικότερα, η διάθεση για κρεσέντο, αλλά με μεγάλη εκφραστικότητα όπως ζητά ο Προκόφιεφ, απαιτεί ένα άριστο χειρισμό των επιπέδων της πολυφωνίας, με σκέψη για μια ευρεία μουσική φράση, αποφεύγοντας τους «μετρονομικούς» τονισμούς των ισχυρών μερών των μέτρων. Επιπρόσθετα, η εσωτερική φωνή που δεσπόζει, εκφέρεται από τον αντίχειρα του δεξιού χεριού, ένα δάχτυλο που απασχολεί τους περισσότερους πιανίστες σχετικά με την ομαλή του χρήση, καθώς είναι ιδιαίτερα ισχυρό, αλλά και δύσκολο ταυτοχρόνως ως προς τον έλεγχο. Σε αυτό το σημείο όπως υποστήριζε και ο Νόιχαουζ, η πλαστικότητα με την οποία ο πιανίστας θα μεταφέρει το βάρος του χεριού του διαμέσου του αντίχειρα, θα προσδώσει το απαραίτητο βάθος στον ήχο χωρίς να επηρεαστεί η μουσικότητα της φράσης. Παρόμοια, στο μέτρο 22 με την ένδειξη “legatissimo”, οι κορυφές των συγχορδιών του δεξιού χεριού σχηματίζουν μια χρωματική ανιούσα κλίμακα η οποία προετοιμάζει την εκφορά του κυρίου θέματος από την ορχήστρα και τεχνικά, ο πιανίστας θα πρέπει να «τραγουδήσει» με το πέμπτο και το τέταρτο δάχτυλό του εναλλάξ (ανάλογα αν πρόκειται για λευκό ή μαύρο πλήκτρο) τη σοπράνο του δεξιού χεριού και να την προβάλλει με γλυκό τρόπο παρά την κοντινή απόσταση στην οποία βρίσκονται οι υπόλοιπες υποκείμενες νότες (τετράφθογγες συγχορδίες σε κλειστές θέσεις…).

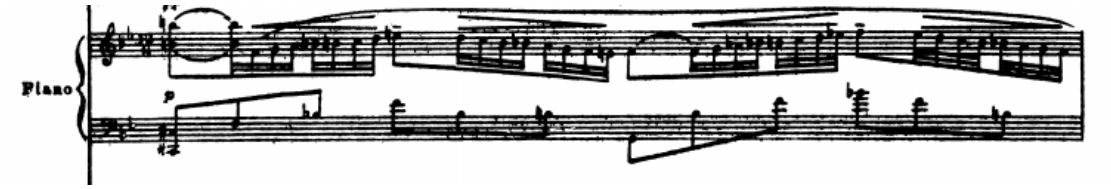
<u>Μέτρα 13-22 (συνέχεια στην επόμενη σελίδα)</u>





Στη συνέχεια, πριν την εμφάνιση του αντιθετικού δευτέρου θέματος, ο συνθέτης περνάει τη βασική μελωδία που εκτελούσε ο αντίχειρας του πιανίστα προηγουμένως, στην ορχήστρα. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να μετατραπεί ο ρόλος του πιάνου στιγμιαία σε συνοδευτικό. Η συνοδεία αυτή αποτελείται από γρήγορα αρπίσματα του δεξιού χεριού κατά τον ισχυρό παλμό του μέτρου, τα οποία καταλήγουν σε μια πολύ πυκνή και πλούσια ηχοχρωματικά συγχορδία στο ασθενές μέρος. Η δυσκολία έγκειται στην ικανότητα του αριστερού χεριού να μεταφερθεί έγκαιρα στο σωστό σημείο και να στοχεύσει τις νότες με ένα όσο το δυνατό πιο φυσικό τρόπο, ώστε να μην ακουστούν άτσαλα τα χτυπήματα, καθώς και πάλι το ζητούμενο είναι ένας ποιοτικός ήχος που θα ενισχύει τη μελωδία της ορχήστρας και ταυτόχρονα θα διακρίνεται η βαθιά νότα της «σοπράνο». Επιπρόσθετα, στην πορεία καθώς αποχωρεί το κύριο θέμα (σε δυναμική πιάνο), ο σολίστ έχει ένα παιχνίδι κορυφών με την ορχήστρα, τις οποίες ξεπροβάλλει μέσω μιας διαδικασίας χρωματικής ανόδου τριακοστών δευτέρων, τα οποία όσο κι αν ισχυρίζεται κανείς ότι αποτελούν εφέ, η αλήθεια είναι ότι απαιτείται να εκτελούνται πολύ αρθρωμένα και χωρίς εκτενή χρήση πεντάλ. Αμέσως μετά, το πιάνο αποχωρεί και δίνει τη θέση του στην ορχήστρα η οποία θα προετοιμάσει τις συνθήκες εισόδου του δευτέρου θέματος και ο σολίστ σε αυτό το σημείο παίρνει μια ανάσα.

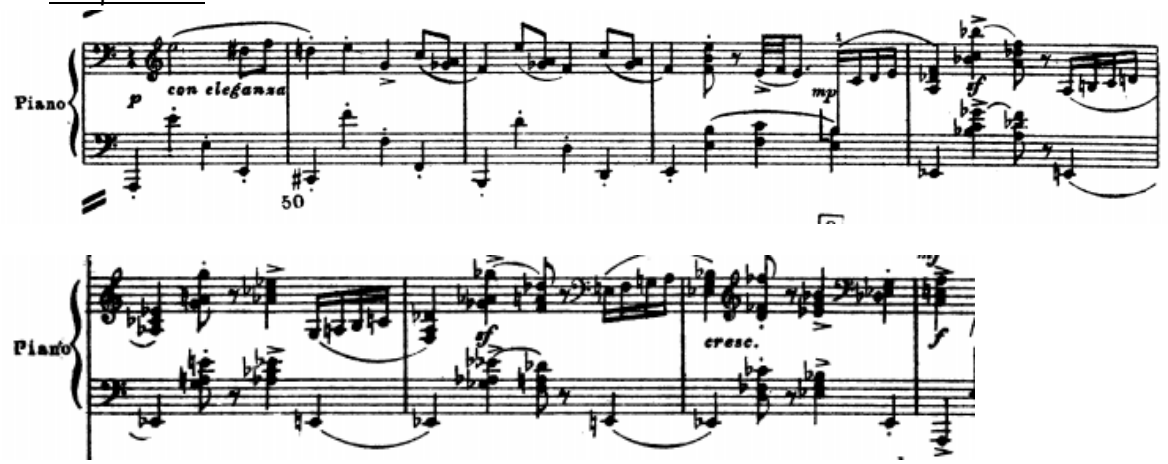
Μέτρο 37



Τα λίγα μέτρα παύσης έχουν μεγάλη σημασία για ένα επαγγελματία πιανίστα, καθώς σε αυτό το διάστημα καλείται να αλλάξει εντελώς διάθεση, προκειμένου να υποστηρίξει την επερχόμενη ενότητα. Η εν λόγω ενότητα δεν είναι άλλη από το δεύτερο θέμα, που χαρακτηρίζεται από χιούμορ, έντονες διαφωνίες και προκλητικά μελωδικά άλματα. Ο σολίστ παραθέτει μόνος του τα οκτώ πρώτα μέτρα και πρέπει να καταστήσει σαφή την αλλαγή στην ενέργεια της μουσικής, γεγονός που επιτυγχάνεται μέσα από την ακρίβεια στο τέμπο, την

αμεσότητα του τσιμπήματος από τα ακροδάχτυλα κατά τα αναγραφόμενα στακάττι που ζητάει ο συνθέτης, καθώς επίσης και τη γενικότερη συνέπεια των ενδείξεων απόδοσης των μελωδιών. Οι αντιθέσεις είναι πολλές και απότομες, συχνά εμφανίζονται μικρές ή μεγάλες ομάδες δεκάτων έκτων οι οποίες καταλήγουν με φόρα σε μία συγχορδία, ενώ στο επόμενο μπιτ, το χέρι πρέπει να εκτοξευτεί προκειμένου να γραπώσει κάποιο άλλο ακόρντο συχνά δύο οκτάβες ψηλότερα...Το αριστερό χέρι άλλοτε συμμετέχει στα γρήγορα περάσματα, άλλοτε ακολουθεί στη συγχορδιακή λογική με παράλληλη κίνηση και άλλοτε έχει ξεκάθαρο ρόλο σταθερού μαρκάττο βάσιμου σε παλμό τετάρτων. Τέλος, δε λείπουν και τα καταγεγραμμένα «μορντάν» που απαρτίζονται από δύο τουλάχιστον νότες τριακοστών δευτέρων προερχόμενα από την εποχή του μπαρόκ. Οι απαιτήσεις τόσο τεχνικές όσο και ερμηνευτικές σε αυτό το χαρακτηριστικό και αγαπημένο στυλ γραφής του συνθέτη (grotesque), είναι αυξημένες αλλά επί της ουσίας προκύπτουν από την κλασική παράδοση. Για παράδειγμα ο σταθερός παλμός, οι προσεκτικά αρθρωμένες νότες εν ίδει κλίμακας, όπως επίσης και τα ζευγάρια των επερείσεων όπου τονίζεται η πρώτη (διάφωνη) νότα ή συγχορδία και το βάρος αποσύρεται στη δεύτερη (με την ταυτόχρονη χαλάρωση από τον καρπό, όπως ακριβώς και στα μορντάν), είναι μερικά χαρακτηριστικά στοιχεία του νεοκλασικού ιδιώματος στο πιάνο, στο οποίο ο Προκόφιεφ μεγαλούργησε.

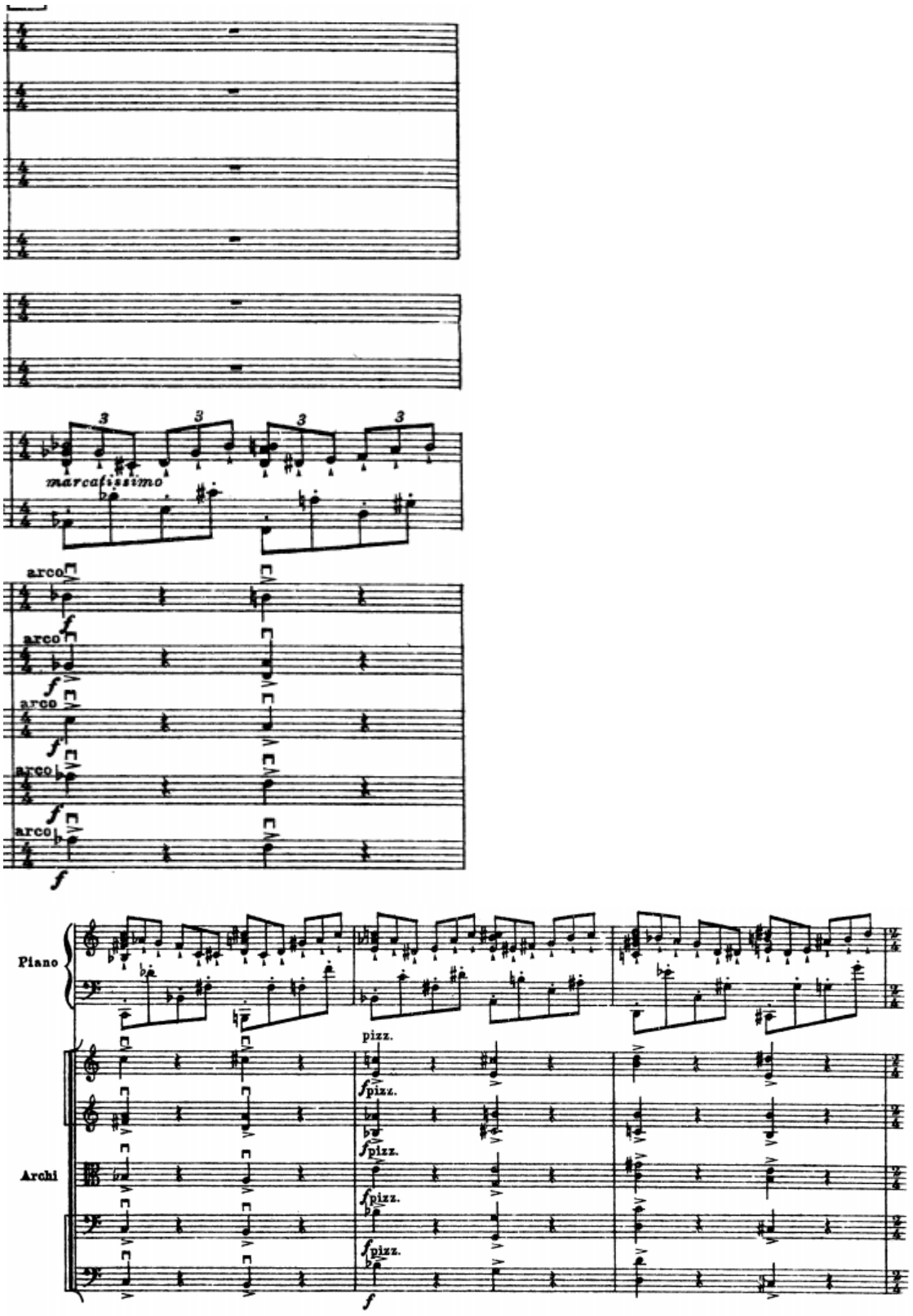
Μέτρα 49-57



Πριν την ολοκλήρωση της πρώτης μακροδομικής ενότητας της τριμερής αυτής μορφής του πρώτου μέρους και την αρχή της καντέντσας, ο συνθέτης επιχειρεί μια επιστροφή προς το ύφος του πρώτου θέματος. Η διαδικασία αυτή συμβαίνει στα μέτρα 96-100 από το πιάνο, όπου σε ένδειξη μαρκατίσσιμο, φιγούρες τρίηχων στο δεξί χέρι σχηματίζουν μια μελωδική γραμμή ανιούσας χρωματικής, ενώ το αριστερό χέρι συνοδεύει σε παλμό ογδόων. Η πολυρυθμία που δημιουργείται, μπορεί να θεωρηθεί προοικονομία για την έντονα πολυρυθμική γραφή που θα ακολουθήσει κατά την καντέντσα. Ερμηνευτικά σε εκείνα τα μέτρα, αν και όλες οι νότες φέρουν την ένδειξη μαρκάτο, πρακτικά οι συγχορδίες στο ισχυρό και σχετικά ισχυρό μέρος του μέτρου θα πρέπει να ξεχωρίζουν καθώς φέρουν την προαναφερθείσα ανιούσα μελωδία στη σοπράνο. Συνεπώς, οι φιγούρες τριήχων εκτελούνται με decrescento και crescento παρά τη μαρκάτο προφορά των νοτών, ανάλογα με το αν απομακρύνονται από την εκάστοτε κορυφή, ή την πλησιάζουν. Κατά τα τελευταία μέτρα που δρα το πιάνο πριν το τέλος της ενότητας, παρατηρείται η εντελώς αντίθετη διάθεση, μιας άκρως λεγκάτο γραφής, που διστακτικά οι κορυφές της μελωδίας έχουν ένα παιχνίδι με διαστηματικές σχέσεις ημιτονίων. Η μουσική διακρίνεται από στασιμότητα καθώς υπάρχει όπως αναφέρθηκε και στην ανάλυση, έντονη ρευστοποίηση του υλικού. Αξίζει να αναφερθεί ότι σε αυτά τα μέτρα παρά τη διάθεση αποκλιμάκωσης από την όποια ένταση δημιούργησε η

μουσική κατά το δεύτερο θέμα, το αριστερό χέρι εδώ, μέσα στο πλατύ λεγκάτο, εκπονεί δύσκολο ρόλο, καθώς οι αποστάσεις είναι μεγάλες και συχνά πυκνός ο επιφανειακός ρυθμός, όμως το γεγονός αυτό, δε θα ήταν συνετό να εμποδίσει τα επίπεδα των φωνών και την ισορροπία μεταξύ τους που επιλέγει ο Προκόφιεφ.

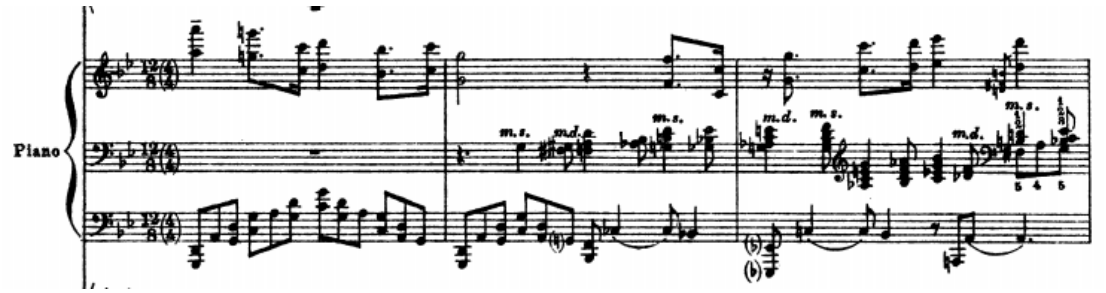
<u>Μέτρα 96-99</u>



Η περιβόητη καντέντσα για το σόλο όργανο, εκκινεί στο μέτρο 113. Ο πιανίστας και πάλι έρχεται από παύση 8 περίπου μέτρων, αλλά όση και να ήταν η ξεκούρασή του, μάλλον δε θα μπορούσε ποτέ να είναι πραγματικά αρκετή… Η εκτενής αυτή ενότητα, αφορά μόνο το πιάνο και χαρακτηρίζεται από υπερβατική δεξιοτεχνία, ενώ πέραν των φυσικών δεξιοτήτων και αντοχών, απαιτούνται παράλληλα μεγάλα ψυχικά αποθέματα. Η μουσική αγριεύει και το πιάνο αποδεικνύει εντός εισαγωγικών, ότι τα καταφέρνει περίφημα και χωρίς την ορχήστρα, αφού ουσιαστικά οργώνοντας το κλαβιέ, εκτελεί χρέη σολίστ και ορχήστρας ταυτόχρονα!

Πιο συγκεκριμένα, ξεκινάει παραθέτοντας το πρώτο θέμα με γαλήνια διάθεση, αλλά ήδη ο συνθέτης δυσκολεύει το ρόλο του σολίστ, αφού προσθέτει στην ενδιάμεση περιοχή του πιάνο, τις φιγούρες που είχε η ορχήστρα. Στη συνέχεια και όσο η μουσική οδηγείται σε άνοδο δυναμικής (crescento), οι ενδιάμεσες φιγούρες πυκνώνουν και αποκτούν όλο και πιο διάφωνο χαρακτήρα, γεγονός που προσδίδει έντονο δράμα. Η παρτιτούρα χρησιμοποιεί τρία πεντάγραμμα προκειμένου να κάνει πιο ευδιάκριτους τους ρόλους των ηχητικών μαζών και τα επίπεδα οργάνωσής τους, κάτι το οποίο βοηθά την οπτική παρακολούθηση της μουσικής, αλλά από την πλευρά του οργανοπαίχτη θα πρέπει να παρθούν κρίσιμες αποφάσεις σχετικά με το ποιός είναι ο πιο βολικός τρόπος να παιχτεί το κάθε τι, ποιό χέρι θα αναλάβει την οποιαδήποτε ενδιάμεση συγχορδία κοκ. Ο επιφανειακός ρυθμός πυκνώνει όσο ξεδιπλώνεται η καντέντσα και μοιάζει το αριστερό χέρι να κινείται όλο και πιο ανεξέλεγκτα, κάνοντας πελώρια άλματα που αποτελούνται από νότες μικρής αξίας. Θα πρέπει να αναφερθεί το ότι στους συνθέτες του 20^{ου} αιώνα, η τεχνική κατάρτιση, που αποκτά κανείς και από τη μελέτη των τεράστιων συνθετών του παρελθόντος, θεωρείται δεδομένη και άρα ο συνθέτης δεν νοιάζεται ιδιαίτερα για το πόσο εύκολο ή δύσκολο είναι αυτό που έγραψε, ο σολίστ θα πρέπει να βρει τον τρόπο να ακούγεται φυσικό και μουσικό. Οι τρόποι απόδοσης της συγκεκριμένης ενότητας εξαιτίας της πολυπλοκότητάς της, ποικίλουν, καθώς ο κάθε ερμηνευτής, ανάλογα με το στυλ του, μπορεί να δώσει έμφαση σε διαφορετικά στοιχεία προκειμένου να έχει ροή το μουσικό κείμενο. Για παράδειγμα, τραγικότητα μπορεί να προκύψει από ένα ρουμπάτο ανάμεσα σε ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο, ή από ένα μικρό δισταγμό στις κορυφές των φράσεων, του δεξιού ή του αριστερού χεριού (καθώς εμφανίζεται έντονη αντίστιξη που μπορεί να προκαλέσει διαλόγους). Το σίγουρο είναι ότι η αμεσότητα στην επαφή και η ταυτόχρονη φυσική διοχέτευση του βάρους στα πλήκτρα, παίζουν καθοριστικό ρόλο. Η τόσο πυκνή ύφανση απαιτεί καλαίσθητο ήχο και ομοιογενείς μεταβάσεις, ώστε να μην γίνονται αντιληπτές οι εναλλαγές στα χέρια, αλλά να προκύπτουν και να καθοδηγούνται όλα από το ίδιο σώμα. Στην κυριολεξία, ο πιανίστας σε αυτό το σημείο δαμάζει το όργανο.

<u>Μέτρα 113-115</u>

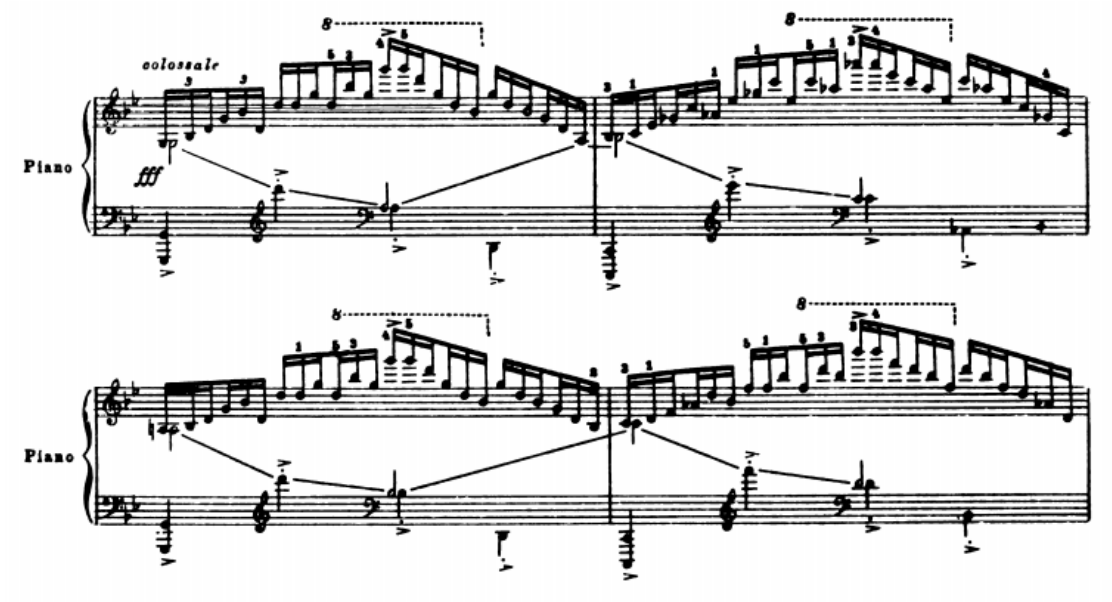


Ένα ακόμα πολύ ενδιαφέρον ζήτημα που προκύπτει από αυτή την πρώτη ενότητα της καντέντσας (μ.113-143), είναι εκείνο της αποστήθισης του κειμένου. Είναι προφανές ότι ο συνθέτης εκτός των τεχνικών υπερβάσεων, κάνει χρήση έντονης χρωματικότητας στην ήδη

πλούσια υστεροροματντική αρμονία, με αποτέλεσμα να μην είναι σχεδόν ποτέ προφανές τί ακολουθεί. Στην πράξη όμως, φαίνεται τα πράγματα να είναι πιο απλά. Ο ερμηνευτείς δεν είναι δυνατόν να μελετήσει πολλά μέτρα συνεχόμενα, αλλά είναι αναγκασμένος να τα τεμαχίσει προκειμένου αυτά να γίνουν κατανοητά. Σε αυτό το στάδιο του διαβάσματος, γίνεται ενδελεχή μελέτη των θέσεων του χεριού και στη συνέχεια συρραφή των μεμονωμένων φράσεων, διαδικασία η οποία εξαιτίας της συχνότατης επαναληψιμότητας, αποθηκεύεται στη μυϊκή μνήμη. Τελικώς ο πιανίστας παίζει περισσότερο κυνηγώντας μουσικούς στόχους με φυσικότητα, απαλλαγμένος από το άγχος μην τυχόν και τον προδώσει η μνήμη του.

Η τελευταία ενότητα της μυθικής αυτής καντέντσας για το πιάνο, ξεκινάει στο μέτρο 144 με πρωταγωνιστή το κύριο θέμα και πιο συγκεκριμένα την κεφαλή του. Η γαλήνια διάθεση που μας έχει συνηθίσει απουσιάζει ενώ για αναπτυξιακούς κυρίως λόγους, χρησιμοποιεί μια πιο ρυθμική ενορχήστρωση. Οι συγχορδίες των τρίηχων ογδόων δίνουν τον ανήσυχο (agitato) χαρακτήρα και όπως επισημαίνει ο Προκόφιεφ, πρέπει να εκτελούνται «pesante», τουτέστιν «με βαρύτητα». Καθ' όλη αυτή την ενότητα, η πιανιστική γραφή φαίνεται να παραπέμπει σε Συμφωνική ορχήστρα. Δε θα ήταν υπερβολή ο ισχυρισμός ότι θα μπορούσε κάλλιστα να μεταγράψει κανείς την εν λόγω ενότητα για ορχηστρικό σύνολο. Με άλλα λόγια, ο πιανίστας προκειμένου να εκφράσει όλες εκείνες τις κολοσσιαίες δυνάμεις (μάλιστα χαρακτηριστική είναι και η ένδειξη "colossale" από το συνθέτη στο μέτρο 154), θα πρέπει να φαντάζεται ότι κάτω από τα δάχτυλά του, βρίσκεται μία μεγάλη υστεροροματντική συμφωνική ορχήστρα, έτοιμη να υποστηρίξει τις γιγαντιαίες ηχητικές μάζες των πολλαπλών επιπέδων. Μετά τις κεφαλές του κυρίως θέματος, η μελωδία βρίσκεται κατά κύριο λόγο στη μεσαία προς βαθιά περιοχή και εκτελείται από το αριστερό χέρι με διαπεραστικούς τονισμούς σε παλμό τετάρτου. Το δεξί χέρι εκτελεί τεράστιους αρπισμούς που περιλαμβάνουν και κάποιες βαθιές νότες τις εξέχουσας μελωδίας ενώ η εκτέλεσή τους καλείται να είναι σταθερή ως προς το τέμπο, καθαρή ως προς την άρθρωση (συνεπώς εννοείται ότι απαιτείται και μια λεπτοδουλειά για να βρεθεί ο κατάλληλος δακτυλισμός, που να επιτρέπει την εύκολη μετάβαση από τη μία θέση στην άλλη), αλλά και συνεπής ως προς το αρμονικό άνοιγμα και κλείσιμο του ήχου, ανάλογα με την κατεύθυνση των αρπισμών. Μοιάζει σαν το δεξί χέρι να εκτελεί χρέη πιανίστα, ενώ το αριστερό, χρέη ορχήστρας, στην πορεία όμως οι υφάνσεις πυκνώνουν ακόμη περισσότερο και η μουσική κλιμακώνεται διαρκώς. Η δεξιοτεχνία κυμαίνεται κυριολεκτικά στα όρια του οργάνου, καθώς πλέον το αριστερό χέρι έχει αφήσει τις νότες τις μελωδίας (οι οποίες πέρασαν στην εσωτερική φωνή με τέταρτα εν είδει κάντους φίρμους, στο δεξί) και κινείται με αρπισμούς και γρήγορες νότες πάνω – κάτω στην κλαβιατούρα. Εντυπωσιακό είναι και το γεγονός ότι η μουσική φτάνει σε αδιέξοδα και τότε το πιάνο αλλάζοντας ρόλο, συμπεριφερόμενος σαν ομάδα από χάλκινα πνευστά (τρομπόνια, τούμπες κλπ.), σπάει τον προηγούμενο φρενήρη ρυθμό, δημιουργώντας μυθικές αντιθέσεις. Οι αντιθέσεις ανάμεσα στο διπολικό χαρακτήρα του πιάνο θα βρουν διέξοδο τελικά όταν αναλάβει το ρόλο της από το μέτρο 181 και μετά.

Μέτρα 154-157



Η λύτρωση και από τονικής απόψεως που έρχεται στο μέτρο 181, σηματοδοτεί την αρχή του τέλους του μέρους. Ίσως τα λόγια να μην μπορούν να περιγράψουν την ενέργεια που εκπέμπει η συγκεκριμένη καντέντσα. Οι δεξιοτεχνικές υπερβάσεις, οι αντιθέσεις στον ήχο, οι τρομερές διαφωνίες που ενσωματώνονται στο βαθύ νόημα του έργου και δεν μοιάζουν ξεκομμένες, καθώς επίσης και η τεράστια ποικιλία στο ρυθμικό υλικό, είναι ίσως τα πιο διακριτά μουσικά χαρακτηριστικά που ευθύνονται για αυτό το πλούσιο ταξίδι στα έγκατα της ανθρώπινης ψυχής. Συνεπώς η φθίνουσα ενεργειακή πορεία μέχρι το τέλος του μέρους, είναι απολύτως δικαιολογημένη και προκύπτει από τη φυσική εξάντληση. Το πρώτο θέμα θα αποτελέσει τον επίλογο του μέρους με τη λάμψη της μελωδίας να εξασθενεί πολύ γρήγορα και να παραδίδεται στα τρίηχα της συνοδείας. Ο πιανίστας σε ένα κλίμα συμφιλίωσης καταλήγει με την ορχήστρα στη νότα σολ. Το ατμοσφαιρικό παίξιμο με ευκρίνεια σε δυναμική πιανίσσιμο παράλληλα με ένα φυσικό σβήσιμο του ήχου, είναι το ζητούμενο ερμηνευτικά.

II Scherzo

Το δεύτερο μέρος του κονσέρτου είναι ένα Scherzo, που φέρει την ένδειξη" vivace", δηλαδή «γρήγορα, με ζωντάνια». Πρόκειται για το κατά πολύ μικρότερο, ως προς τη διάρκεια μέρος, σε σχέση με τα υπόλοιπα τρία. Βρίσκεται στην τονικότητα της ρε ελάσσονος, αλλά η αίσθηση που δίνει δεν είναι ξεκάθαρα λυπημένη ή χαρούμενη. Επιπρόσθετα, ως σκέρτσο δεν απουσιάζουν τα φανταχτερά σημεία, επομένως γίνεται λόγος για ένα μέρος με πολύ πιο ανάλαφρη διάθεση σε σχέση με το βαρύ συναισθηματικό φορτίο του πρώτου. Το πιάνο και η ορχήστρα συνυπάρχουν αρμονικά και από κοινού συνεισφέρουν στη μουσική πορεία και εξέλιξη, βέβαια με διαφορετικό τρόπο. Δεν υπάρχουν έντονες αντιθέσεις, ούτε κάποιος εμφανής ανταγωνισμός των δύο πρωταγωνιστών, γεγονός που καμιά φορά απαιτεί άριστη αλληλεπίδραση και ομοιογένεια, χαρακτηριστικά στα οποία δεν είναι μυημένοι όλοι οι σολίστ.

Σε ό,τι αφορά την πιανιστική γραφή, αξίζει να αναφερθεί το γεγονός ότι από την πρώτη έως και την τελευταία νότα, το πιάνο εκτελεί νότες αξίας δεκάτων έκτων, χωρίς ούτε μία παύση μεταξύ τους! Επίσης οι νότες αυτές απέχουν μια οκτάβα και βρίσκονται σε ουνίσονο. Συνεπώς, εάν κανείς ερχόταν σε επαφή μόνο με την παρτιτούρα του πιάνου, μπορεί να μπερδευόταν και να υποστήριζε ότι η εν λόγω παρτιτούρα είναι μια άσκηση για το όργανο, σαν τις γνωστές τεχνικές ασκήσεις του Charles Louis Hanon. Στην πραγματικότητα όμως ο πιανίστας έρχεται αντιμέτωπος με μια ακόμα τεχνική και ερμηνευτική πρόκληση, καθώς η συνεχόμενη ροή δεκάτων έκτων σχηματίζει μοτίβα, φράσεις και έχει σαφείς μελωδικούς στόχους που υπογραμμίζονται και από το συνθέτη κυρίως μέσα από την προσθήκη τονισμών.

Το δεύτερο μέρος εξαιτίας αυτής της τόσο σαφούς γραφής, δεν έχει πολλά περιθώρια αποκλίσεων στις εκτελέσεις. Ο συνθέτης καταγράφει τους χρωματισμούς που επιθυμεί και αυτό οριοθετεί σε σημαντικό βαθμό το φραζάρισμα του πιανίστα. Αλλά και πάλι το μεγάλο στοίχημα δεν είναι εύκολο να κερδηθεί, δηλαδή ο σολίστ να ξεφύγει από τη λογική ενός «μακροβουτιού» από την πρώτη έως την τελευταία νότα του μέρους, και αντί αυτού να δημιουργεί ευκρινείς φράσεις με αρχή μέση και τέλος. Είναι προφανές ότι συγκριτικά με τα υπόλοιπα μέρη η γραφή είναι πολύ απλούστερη και άρα σε ένα επαγγελματία πιανίστα, θα κοστίσει πολύ λιγότερο με όρους χρόνου η εκμάθηση του “Schertzo”. Γι’ αυτό το λόγο είναι και επικίνδυνο, επειδή μπορεί να υποτιμηθεί η δυσκολία του και προς το τέλος να νιώσει κανείς ότι η τεχνική αρτιότητα δεν έχει φτάσει στο επιθυμητό επίπεδο , ή ότι οι φράσεις δεν τραγουδούν αλλά ακούγονται απλώς νότες. Συν τοις άλλοις απαιτείται εξαιρετική συγκέντρωση ώστε ο πιανίστας να μη χάσει την ισορροπία του σε αυτό το μαραθώνιο νοτών, αλλά ταυτόχρονα να έχει επιτυχημένες εισόδους και εξόδους με την ορχήστρα. Στο μέρος αυτό, είναι γεγονός ότι ο σολίστ λειτουργεί και σαν άλλος μαέστρος καθώς πολύ συχνά τη δική του ενέργεια πρέπει να λάβει ως αφετηρία η ορχήστρα και να τη μετατρέψει σε κάτι άλλο.

Με μία πιο αναλυτική ματιά, εξαιρετικά κρίσιμη είναι η αρχική προσπάθεια του πιανίστα να βρει τον κατάλληλο και πιο βολικό δακτυλισμό. Αυτό θα του επιτρέψει να κινηθεί με άνεση και σταθερότητα στη γρήγορη ταχύτητα, ενώ ως γνωστόν το έργο θα αποθηκευτεί πιο εύκολα στη μνήμη των δαχτύλων. Με αυτόν τον τρόπο θα του δοθεί η δυνατότητα για πιο ευρεία σκέψη των μουσικών φράσεων, ενώ παράλληλα θα μπορέσει να εστιάσει αποτελεσματικότερα την προσοχή του και στην έντονη αλληλεπίδραση με την ορχήστρα, κάτι που έτσι κι αλλιώς θα κρίνει σε μεγάλο βαθμό την ενότητα στην απόδοση του μέρους. Τέλος, επειδή η παρατακτική δομή του σκέρτσο επαναλαμβάνει τις οριοθετημένες ενότητες, ενώ ταυτόχρονα όλο το μέρος χαρακτηρίζεται από πιανιστική ομοιομορφία, λίγα είναι τα διαφορετικά επιμέρους στοιχεία στα οποία θα άξιζε περεταίρω σχολιασμός και έχουν αναφερθεί στην πρώτη ενότητα της ανάλυσης.

Εν κατακλείδι, από τη σκοπιά του ερμηνευτή ο σεβασμός προς τους σαφείς μουσικούς χρωματισμούς αυτής της αέναης ροής δεκάτων έκτων του Προκόφιεφ, είναι αναγκαίος προς μια επιτυχημένη ερμηνεία. Δεν θα πρέπει να παραλείψει κανείς το γεγονός ότι ο ίδιος ο συνθέτης σε αντίστοιχες μουσικές υφές, ως επαγγελματίας πιανίστας, απέφευγε συνειδητά τη χρήση του πεντάλ διαρκείας, επομένως ο τελικός ήχος εν προκειμένω, ζητά την καθαρή άρθρωση η οποία θα προκύπτει από το νον-λεγκάτο δακτυλικό παίξιμο, το οποίο μεταφέρει το φυσικό βάρος του σολίστ από τον ώμο έως και τον καρπό. Αξιοσημείωτο είναι επίσης να αναφερθεί ότι συχνά αποδεικνύεται επικίνδυνη η επιλογή ενός εντυπωσιακά γρήγορου τέμπο, στα όρια του «presto», με στόχο η εναρκτήρια καταγεγραμμένη τρίλια να

ηχεί σαν πραγματική τρίλια. Όμως η προσέγγιση αυτή δεν επιτρέπει την παραγωγή όμορφων μελωδιών αλλά βιαστικών περασμάτων, αφού αυτοσκοπός είναι να ανταποκριθεί ο δεξιοτέχνης στην αρχική ταχύτητα.

III Intermezzo

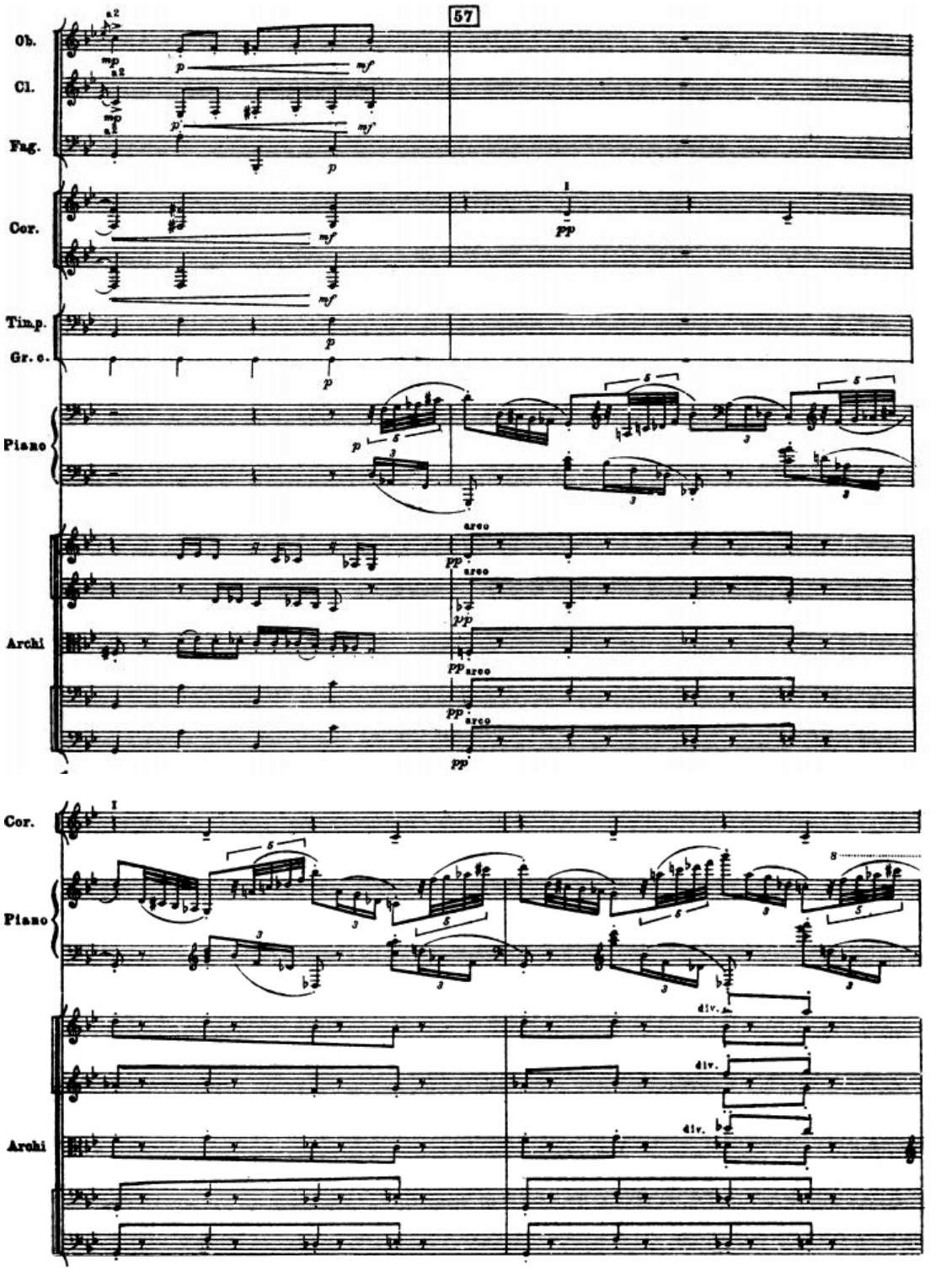
Το τρίτο μέρος του κονσέρτου, είναι ένα εμβατήριο βάναυσο και τραχύ όπως αντιλαμβάνεται κανείς από τα πρώτα κιόλας μέτρα της ακρόασης. Παρά ταύτα, προκύπτει εύλογα το ερώτημα για ποιό λόγο ο συνθέτης επιλέγει να το ονομάσει Ιντερμέτζο μιας και δεν έχει τίποτε το ενδιάμεσο ή το ξεκούραστο ως χαρακτηριστικό, ούτε για το πιάνο ούτε για την ορχήστρα. Επιπλέον, είναι βέβαιο πως για το λιγότερο μυημένο ακροατήριο, το συγκεκριμένο μέρος με τις διάφωνες συνηχήσεις που προβάλλονται ωμά στο αυτί, καθώς επίσης και τα μεγάλα γωνιώδη διαστήματα, καθιστά δύσκολη την παρακολούθησή του και τελικώς την αποκωδικοποίησή του. Αυτό ακριβώς είναι και το στοίχημα για ένα σύγχρονο ερμηνευτή, σολίστα ή μαέστρο, να καταφέρει με επιτυχία να περάσει το βαρύ συναισθηματικό φορτίο, το βαθύ νόημα και τις συναισθηματικές μεταπτώσεις του εν λόγω μέρους, χωρίς να σπάει η ενότητα και η ροή. Ο ακροατής μέσα από την ποιοτική εκτέλεση, κατά την οποία το πιάνο με την ορχήστρα θα συγχρονίζονται επιτυχώς, ο ήχος θα είναι πλούσιος, το κούρδισμα σωστό κλπ. θα μπορέσει να συλλάβει όλες τις ηχητικές ακρότητες- «βαρβαρότητες», ως στιγμές ενός τραγικού συγκειμένου.

Θεμελιώδες στοιχείο που μπορεί να εγγυηθεί την επιτυχία της εκτέλεσης του τρίτου μέρους, είναι ο σωστός παλμός που θα επιλέξει ο μαέστρος για την ορχηστρική εισαγωγή. Μιας και γίνεται λόγος περί εμβατηρίου, είναι προφανές ότι ο παλμός αυτός, θα αποτελέσει τη βάση πάνω στην οποία θα οικοδομηθούν οι όποιες μελωδίες ή συγχορδιακά μπλοκ επιλέξει ο συνθέτης να παραθέσει. Είναι μάλλον το μέρος που έχει μεγαλύτερη ευθύνη ο μαέστρος καθώς η ορχήστρα έχει περισσότερο το ρόλο του καθοδηγητή σε ότι αφορά τις μουσικές εξελίξεις και είναι εκείνη που παραχωρεί τη θέση της στο σολίστα, για να αναδιατυπώσει ο τελευταίος με ίσως πιο περίτεχνο τρόπο, αυτά που η προηγούμενη εξέθεσε. Ακόμη, είναι φανερό ότι ο συνθέτης θέτει περισσότερες μουσικές απαιτήσεις από το ορχηστρικό σύνολο, καθώς παρουσιάζει μια πυκνότερη ύφανση στην παρτιτούρα από κάτω προς τα πάνω, άρα η λεπτομερής δουλειά από το μαέστρο θα στοχεύει στην κατεύθυνση της ερμηνείας, στους μουσικούς σκοπούς δηλαδή που επιτελεί η ορχήστρα, έτσι ώστε το αποτέλεσμα να είναι εύληπτο και σαφές, αλλά ταυτόχρονα κοινό στη συνείδηση των μουσικών.

Ουσιαστικά, υπό την προϋπόθεση ότι η ορχήστρα εκφέρει συγκεκριμένες μουσικές ιδέες που δικαιώνουν τα όσα επιχειρεί ο συνθέτης να περάσει μέσα από το χαρτί, μπορεί να γίνει λόγος γύρω από την ερμηνευτική πρόκληση που βάζει ο Προκόφιεφ, στον πιανίστα. Γίνεται αναφορά σε αυτό το γεγονός, διότι η γραφή για το σόλο όργανο στο παρόν μέρος είναι δύσκολο να κατανοηθεί αποκομμένη, αντιθέτως όπως αποδεικνύεται είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τα όσα διαδραματίζονται στο ορχηστρικό σύνολο ιδίως όταν το πιάνο έχει παύση. Στη συνέχεια, όταν η σκυτάλη περνάει στο σολίστ, αυτός καλείται να αποδώσει το ύφος, την απλότητα του μουσικού λόγου και το συναισθηματικό – ηχοχρωματικό βάθος της ορχήστρας, μέσα από την άκρως βεβαρυμμένη από καλλωπισμούς, πιανιστική γραφή.

Πιο συγκεκριμένα, η είσοδος του πιάνου στο μέτρο 15, εμφανίζει πολυρυθμικά στοιχεία, αφού συνδυάζει πεντάηχα σε επίπεδο τριακοστού δευτέρου από το δεξί χέρι, ταυτόχρονα με τρίηχα δεκάτου έκτου εκφερόμενα από το αριστερό. Ευτυχώς ο ρόλος που επιτελούν μουσικά δεν είναι τόσο μελωδικός με την έννοια του τραγουδιού, αλλά μάλλον ενός εφέ, μιας και καταλήγουν ταυτόχρονα και τα δύο χέρια, σε νότες αξίας ογδόου με την ένδειξη «στακάττο». Οι οποίες εμφανίζονται ανά τέταρτο απόσταση, γι' αυτό και βρίσκονται στα θεμελιώδη σημεία κάθε μέτρου. Τα καταγεγραμμένα αυτά γκλισσάντι, ενισχύουν τις νότες της μελωδίας, που δεν είναι άλλες από τα σταθερά προαναφερθέντα όγδοα. Το θέμα όμως που προκύπτει είναι ότι οι νότες αυτές της μελωδίας, δεν παρουσιάζουν καμία γραμμικότητα αλλά αντιθέτως σχηματίζουν μεγάλα και κατά βάση διάφωνα διαστήματα. Αν κανείς δηλαδή έχει εστιάσει την προσοχή του ως εκτελεστής, στο να καταλήξει απλά και μόνο στις σωστές νότες της μελωδίας (αξίζει να σημειωθεί ότι δεν είναι εύκολο αυτό, αφού τα γκλισσάντι αυτά έχουν αντίθετες κατευθύνσεις, είναι γρήγορα και καταλαμβάνουν έκταση μεγάλη), τούτο αυτομάτως μάλλον θα σημαίνει ότι η μελωδία αυτή δεν θα προσφέρει την επιθυμητή ροή, αλλά θα μείνει στατική. Από την άλλη μεριά, απώτερος σκοπός είναι το συγκεκριμένο απόσπασμα, μέσα από την μυστήρια εσωτερική ενέργεια που κρύβει, να προβάλλει τα επαναλαμβανόμενα μοτίβα της μελωδίας που άλλοτε ανεβαίνουν και άλλοτε κατεβαίνουν οκτάβες, ενώ πρακτικά αποτελούνται από τέσσερεις νότες. Η ερμηνεία επικεντρώνεται στην εσωστρέφεια όταν τα μορφώματα αυτά βρίσκονται σε χαμηλό ρετζίστρο και στην κλιμακούμενη εξωστρέφεια του παιξίματος όταν αυτά ακούγονται από τις ψηλές νότες του σόλο οργάνου. Βοηθάει πολύ σε αυτή την κατεύθυνση η συχνή μελέτη από τον σολίστα, των βασικών νοτών-σταθμών αυτής της πρώτης ενότητας, παραλείποντας τα ενδιάμεσα στολίδια. Μια καθαρά ερμηνευτική μελέτη δηλαδή.

Μέτρα 14-17



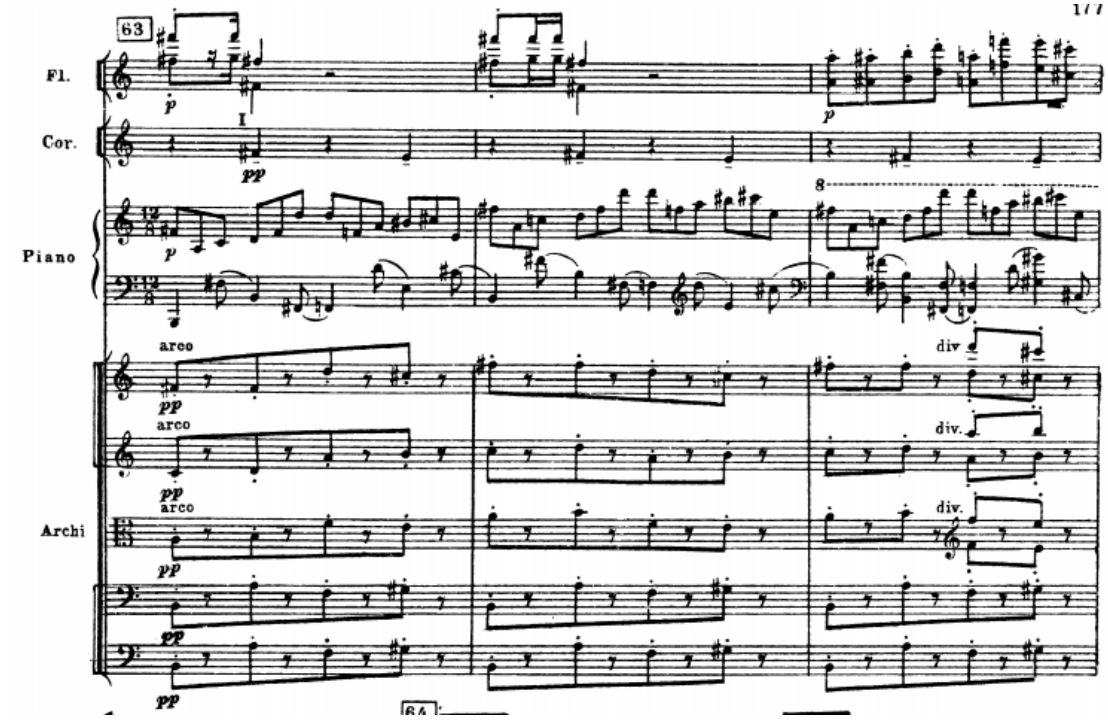
Στη συνέχεια όσο αναπτύσσεται αυτή η ενότητα, ορχήστρα και πιάνο οδηγούνται σε κοινές ή συμπληρωματικές κορυφώσεις της μουσικής. Οι τεχνικές απαιτήσεις που θέτει ο συνθέτης στο πιάνο είναι αυξημένης δυσκολίας, καθώς εντάσσει βιρτουόζικα στοιχεία, κάτω από ένα πολύ σταθερό και συγκεκριμένο παλμό, όπως είναι αυτός του εμβατηρίου, γεγονός που δεν επιτρέπει το παραμικρό ρουμπάτο εξ αιτίας πιθανής τεχνικής αδυναμίας. Επιπρόσθετα ο πιανίστας θα πρέπει να εμπιστευτεί τον μαέστρο και να παρακολουθεί την

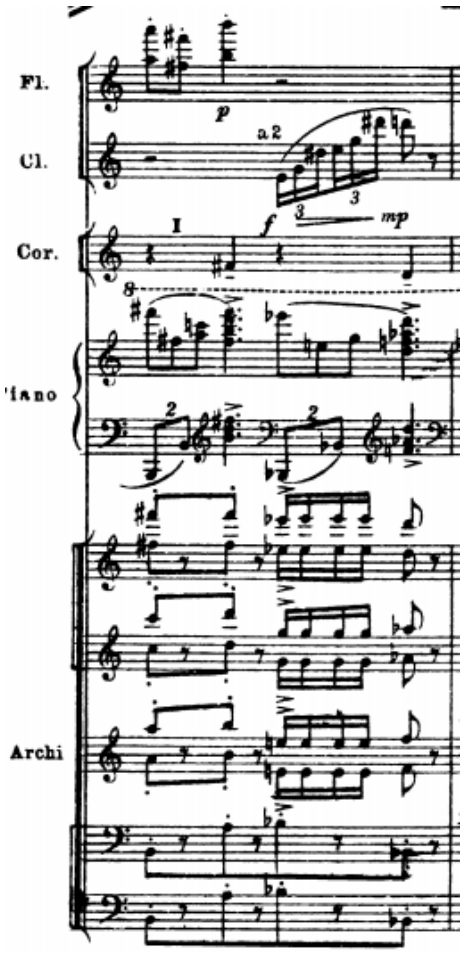
εξέλιξη της μουσικής παράλληλα με την ορχήστρα, οριακά σαν να εκτελούσε έργο μουσικής δωματίου.

Η πολύ μικρή εμβόλιμη υποενότητα του μέρους που θα ακολουθήσει, παρουσιάζει διαφορετικά και αντιθετικά στοιχεία σε σχέση με την πρώτη, τα οποία εκφράζονται σχεδόν αποκλειστικά από το πιάνο. Είναι, όπως αναφέρθηκε ήδη κατά τη δομική ανάλυση, ένα ενδιάμεσο μέρος (ιντερλούδιο), όπου ο εμβατηριακός χαρακτήρας εξαφανίζεται και η τετράφωνη πολυφωνία του σόλο οργάνου κατευνάζει με μια στενάχωρη απόχρωση τα πνεύματα από την ταραχή της εναρκτήριας ενότητας. Η ύφανση θυμίζει έντονα θέμα σπουδαστή ειδικού αρμονίας, γεγονός που μαρτυρά ότι ο Προκόφιεφ έχει στήσει το εν λόγω τμήμα, κατά τα πρότυπα μιας τετράφωνης χορωδίας. Ωστόσο το τελικό ηχητικό αποτέλεσμα, αν και έχει αναφορά στο παρελθόν, με την πλούσια και ρηξικέλευθη αρμονική γλώσσα που χρησιμοποιεί ο συνθέτης, μετατρέπεται σε ένα εσωστρεφές μικρό ποίημα πιανισμού, αφού αποκαλύπτει το πλήθος των δυνατοτήτων του οργάνου. Η απλότητα και η ομοιομορφία που επιδεικνύει, δίνουν τη δυνατότητα στον έμπειρο πιανίστα, να αναδείξει νοσταλγικές μελωδίες γεμάτες αισθαντικότητα, ακόμη και αν αυτές βρίσκονται κρυμμένες σε εσωτερικές φωνές (μ.μ43-44). Η ισορροπία του ήχου μαζί με το τραγούδι κάθε μεμονωμένης φωνής όπως αυτό προκύπτει από την αντίστιξη, ανεξάρτητα από το ποια φωνή βγαίνει εντονότερα προς τα έξω, είναι τα κυριότερα στοιχεία που εγγυώνται την επιτυχημένη σολιστική ερμηνεία.

Το ιντερλούδιο διαδέχεται η ορχήστρα με τέσσερα μέτρα αποκλειστικά δικά της. Ουσιαστικά επαναφέρει μέτρα από την εισαγωγή, με στόχο να προκαλέσει εκ νέου το άγχος μέσω του εμβατηριακού ρυθμού. Ανάλογα με το τέμπο που θα επιλέξει και το βαθμό έντασης των φράσεων, θα δώσει και τη μουσική σκυτάλη έπειτα στο πιάνο. Πράγματι στο μέτρο 52 το πιάνο φέρει και πάλι τη μελωδία της πρώτης ενότητας χωρίς τα γρήγορα στολίδια, αλλά σε ένα πλαίσιο στιβαρού και ασταμάτητου παλμού τρίηχων ογδόων. Πέραν της ικανότητας του πιανίστα να προβάλλει χαρακτηριστικά τις νότες της μελωδίας που είχε και προηγουμένως (παρά το αέναο μαρκάττο παίξιμο όλων των νοτών του δεξιού χεριού), ο συνθέτης σε αυτή την τρόπον τινά παραλλαγή της πρώτης ενότητας, εντάσσει πολυρυθμικά στοιχεία που προκύπτουν από την αντίστιξη των φωνών της ορχήστρας με το θέμα του σόλο οργάνου. Ήδη όπως φαίνεται χαρακτηριστικά από το δεύτερο κιόλας μέτρο, τα φλάουτα κινούνται σε ζευγάρια ογδόων όπου το δεύτερο όγδοο συχνά σπάει σε δύο δέκατα έκτα. Λίγα μέτρα αργότερα ο Προκόφιεφ συνδυάζει τετράδες δεκάτων έκτων από το σύνολο των εγχόρδων ως βάση για τα τρίηχα του πιάνου που βρίσκονται πια στην ψηλότερη δυνατή οκτάβα και λειτουργούν ως επιστέγασμα, ενώ ταυτόχρονα προσθέτει και εξάηχα αρπίσματα στο κλαρινέτο.

Μέτρα 52-55



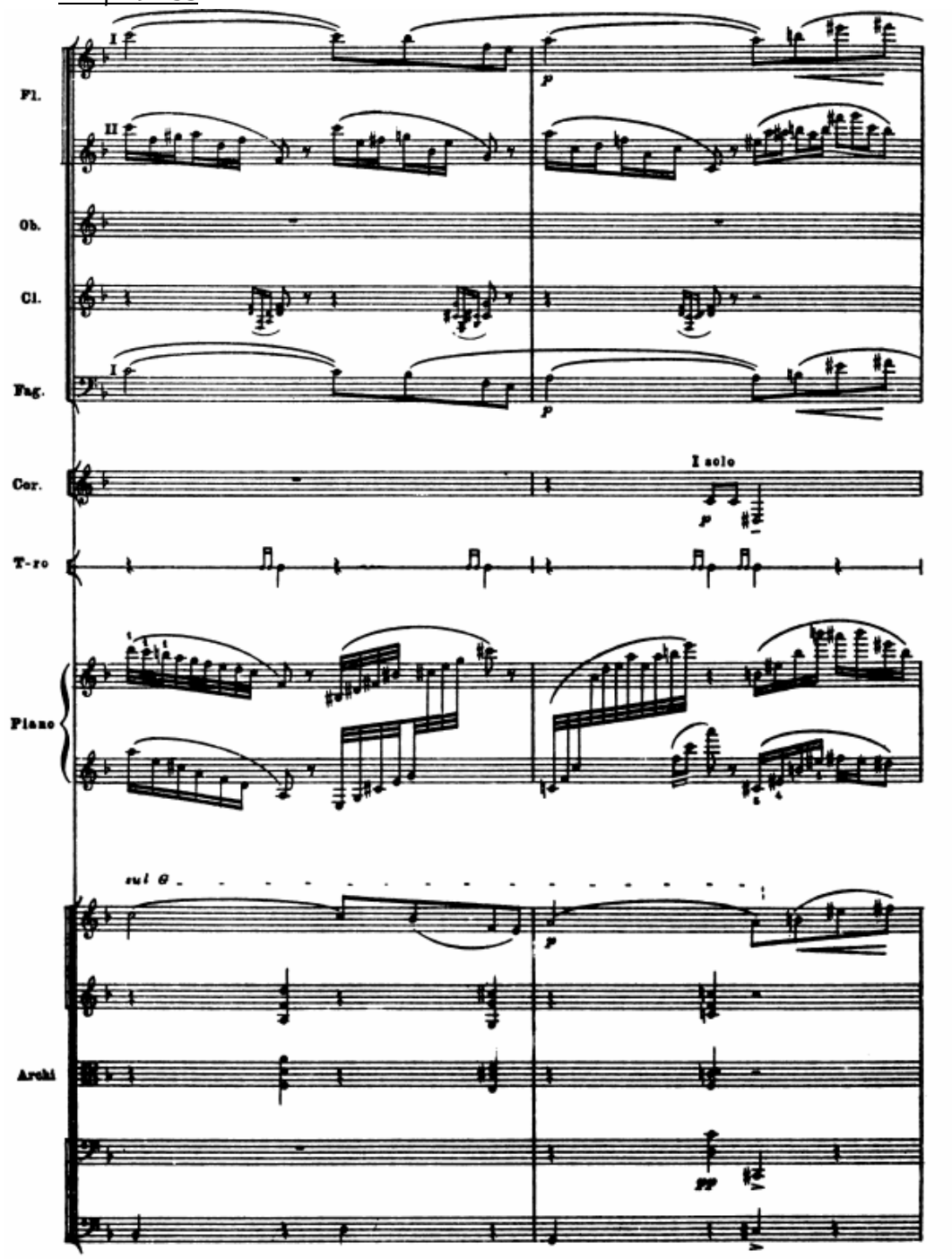


Είναι προφανές ότι αυτή η πυκνή και γεμάτη πολυρυθμία γραφή, θα ακουστεί ακατανόητη και χαοτική αν εκτελεστεί από μια ορχήστρα που δεν έχει προσεγγίσει με επαγγελματισμό το έργο και δεν έχει εμβαθύνει στη λεπτομέρεια του συνόλου των συνηχήσεων. Κάθε κρίκος αυτής της αλυσίδας έχει τη δική του μελωδική γραμμή η οποία στα βασικά μέρη του μέτρου ολοκληρώνεται ή στιγμιαία καταφθάνει. Συνεπώς εν τέλει οι διαφορετικές ρυθμικές φράσεις έχουν κοινούς στόχους κατά την κατάληξή τους και αυτοί συμπίπτουν με το σταθερό εμβατηριακό βηματισμό. Ο πιανίστας αλλά και το κάθε όργανο ξεχωριστά, καλείται να σκέφτεται μουσικά με όρους συγκειμένου και να ακούει την αντίστιξη των υπολοίπων μελών του συνόλου. Οι επιτυχημένες έξοδοι κατά τις εκβάσεις των φράσεων είναι σε μεγάλο βαθμό υπεύθυνες για την κατανόηση του νοήματος του έργου, μέσα από την ενότητα και τη ροή της μουσικής.

Η νέα ενότητα που ξεπροβάλλει στο μέτρο 82, είναι αρκετά διαφορετική ως προς το άκουσμα, ωστόσο διατηρεί πολλά χαρακτηριστικά στοιχεία του τρίτου μέρους που έχουν παρατεθεί έως τώρα. Οι ρόλοι αλλάζουν και το πιάνο καταπιάνεται με τη συνοδεία της μελωδίας η οποία εκφέρεται από την ορχήστρα. Παρά ταύτα, ο βηματικός καθοδηγητικός παλμός δεν έχει εκλείψει παρόλο που η συγκεκριμένη ενότητα μοιάζει να επιδιώκει να τον εξασθενίσει με τα νεφελώδη ηχοχρώματα που αξιοποιεί. Επιπλέον είναι φανερό το γεγονός ότι οι συνοδευτικές φιγούρες εν είδει άρπας που εκτελεί ο σολίστας, προκύπτουν από τα χαρακτηριστικά στολίδια της πρώτης ενότητας που μεσολαβούσαν ,σαν γκλισσάντι, ενδιάμεσα των νοτών της μελωδίας. Η συνεργασία για την επιτυχημένη παράλληλη πορεία της εμβατηριακής μουσικής, είναι κάτι το οποίο επίσης συνεχίζεται απρόσκοπτα.

Όσο απλό κι αν ακούγεται κατά το τελικό ηχητικό αποτέλεσμα, το πιάνο εκτελεί ιδιαίτερα δύσκολη αποστολή για μία ακόμη φορά. Οι συνοδευτικές φιγούρες-γκλισσάντο είναι πανομοιότυπες αλλά όχι ίδιες και οι θέσεις συχνά άβολες. Ο πιανίστας καλείται να τις απομνημονεύσει και να τις αποδώσει με καθαρή άρθρωση σε αυστηρά συγκεκριμένο χρονικό διάστημα και μάλιστα σε πολύ χαμηλή και ομοιόμορφη δυναμική (πιανίσιμο για την ακρίβεια). Τα περάσματα από το ένα χέρι στο άλλο, θα πρέπει να μεταφέρουν την ίδια ενέργεια προς την ίδια κατεύθυνση σαν πραγματικό γκλισάντο που εκτελείται από το ένα χέρι (λίγο πιο μετά εμφανίζονται και τέτοιου είδους γκλισσάντι στο δεξί χέρι με το αριστερό να κινείται με κατιόντα αρπίσματα). Σε αυτό το σημείο κρίνεται απαραίτητη η οπτική επικοινωνία, έστω στιγμιαία του πιανίστα με τον μαέστρο ώστε να υπάρξει ο κατάλληλος συντονισμός κατά την είσοδο και έξοδο των γρήγορων περασμάτων, τα οποία υπηρετούν πιστά τη μελωδική γραμμή που δημιουργείται συγκεκριμένα από το μεικτό ηχόχρωμα φαγκόττου, φλάουτου και της ομάδας των πρώτων βιολιών.

Μέτρα 94-95

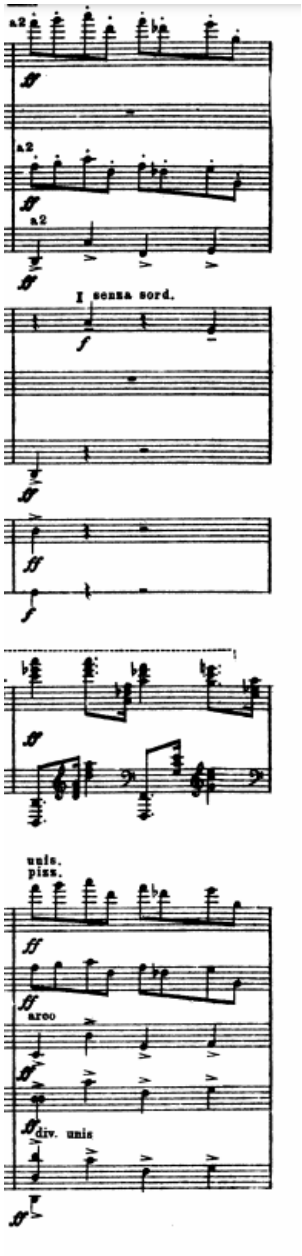


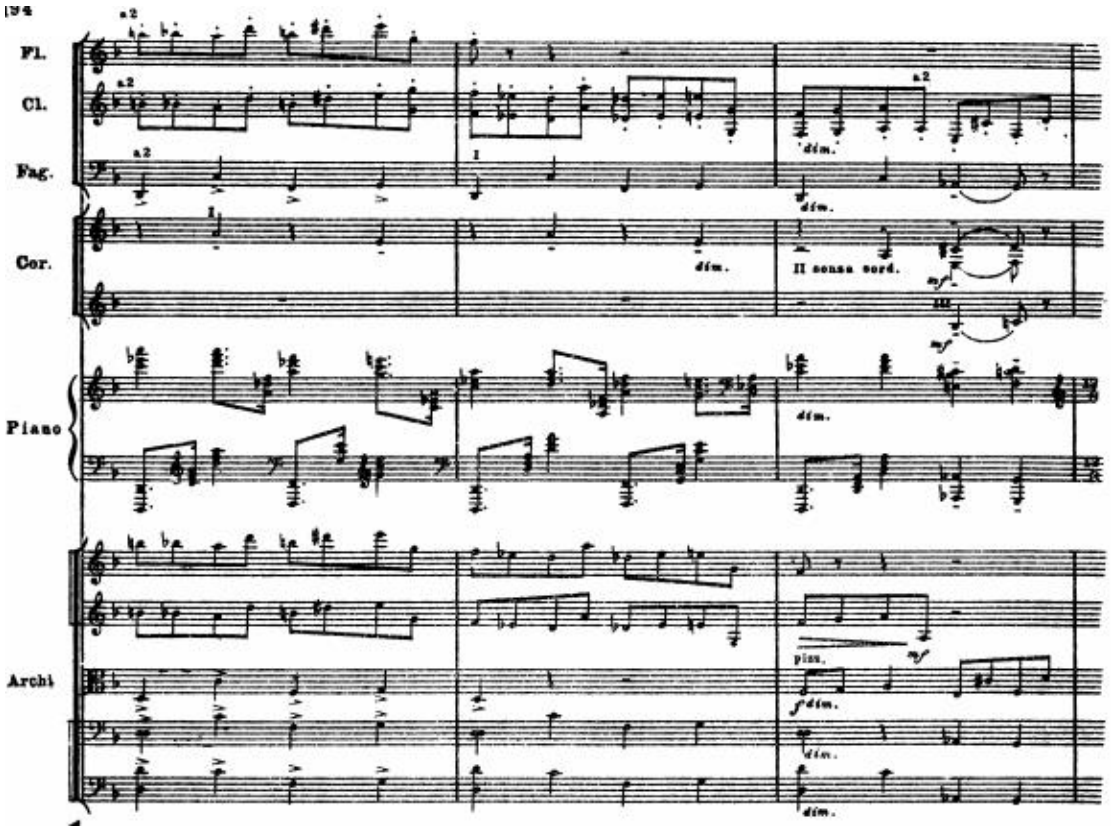
Αμέσως μετά το πέρας της ορχηστρικής μελωδίας, η κατιούσα χρωματική κίνηση (που είχε το φαγκότο), περνάει στο πιάνο, στο οποίο επιστρέφει ο αυστηρός παλμός των τρίηχων ογδόων που παρατηρήθηκε νωρίτερα (στην ενότητα Α'). Με αυτόν τον τρόπο επικυρώνει ο συνθέτης στη συνείδηση όλων, ότι ακόμα και σε αυτό το μέρος που ορχήστρα και πιάνο παράγουν έργο από κοινού και κατά τμήματα (άλλοτε μικρότερα και άλλοτε μεγαλύτερα) η λογική παραπέμπει σε έργο μουσικής δωματίου, το σόλο όργανο είναι το αφεντικό. Αυτό είναι ένα γεγονός το οποίο ο σολίστ πρέπει να το έχει καλά στο νου του, εξ άλλου το έχει παραδεχθεί και ο ίδιος ο συνθέτης αναφορικά με το συγκεκριμένο κονσέρτο και έτσι κι αλλιώς ταιριάζει εν γένει με τη φύση του κονσέρτου για σόλο όργανο. Επομένως,

καθόλη τη διάρκεια των συνοδευτικών περασμάτων, ο πιανίστας κρατά ενέργεια και προετοιμάζεται ψυχολογικά και πνευματικά για τη στιγμή που θα αναλάβει τα ινία ενώ θα προσθέσει στη σόλο εκφορά του θέματος (μ.99) και καλλωπιστικά στοιχεία, τουτέστιν γρήγορες φιγούρες τριών νοτών στο αριστερό χέρι που προσεγγίζουν προσδίδοντας έμφαση τη δεύτερη νότα κάθε φορά του εμβατηριακού ρυθμού. Η διαδικασία αυτή θα συνεχιστεί για αρκετά μέτρα και απαιτεί από τον ερμηνευτή να διατηρήσει αμείωτο το μουσικό ενδιαφέρον με πολύ σταθερό παράλληλα τον παλμό. Η πιανιστική γραφή είναι τρίφωνη με την εξέχουσα σοπράνο όμως να βρίσκεται σε ταυτοφωνία πάντοτε με την ενδιάμεση φωνή. Συνεπώς, το πλέγμα αυτό απαιτεί όπως αντιλαμβάνεται κανείς μεγάλα αποθέματα συγκέντρωσης, καθώς επίσης και μία άριστη αρχιτεκτονική οργάνωση του μουσικού κειμένου στο χρόνο από το σολίστα.

Η ένταση που οικοδομούσε με ευθύνη του ο πιανίστας στα προαναφερθέντα μέτρα, τελικώς κορυφώνεται στα μέτρα 116-120 με δυναμική δύο φόρτε “ff”. Ο σολίστ μοιράζεται με την ορχήστρα ορισμένες νότες της μελωδίας, ενώ παράλληλα εκτελεί απαιτητικές συγχορδίες υψηλής ρυθμικής ακρίβειας. Οι συγχορδίες αυτές κατά κανόνα είναι τρίφωνες σε κάθε χέρι, ωστόσο στο ισχυρό και σχετικά ισχυρό μέρος των μέτρων εμφανίζονται οκτάβες στη χαμηλή περιοχή, με στόχο να προσδώσουν μεγαλύτερο όγκο στον πιανιστικό ήχο, ο οποίος στο συγκεκριμένο σημείο αναμετράται στα ίσια με τον ορχηστρικό. Επικίνδυνο είναι σε μια γρήγορη ταχύτητα, ο σολίστ να προσπαθεί απλώς να προλάβει τις συγχορδίες στο σωστό χρόνο, γεγονός το οποίο όπως αντιλαμβάνεται κανείς, θα έχει και αντίκτυπο στην ποιότητα του ήχου.

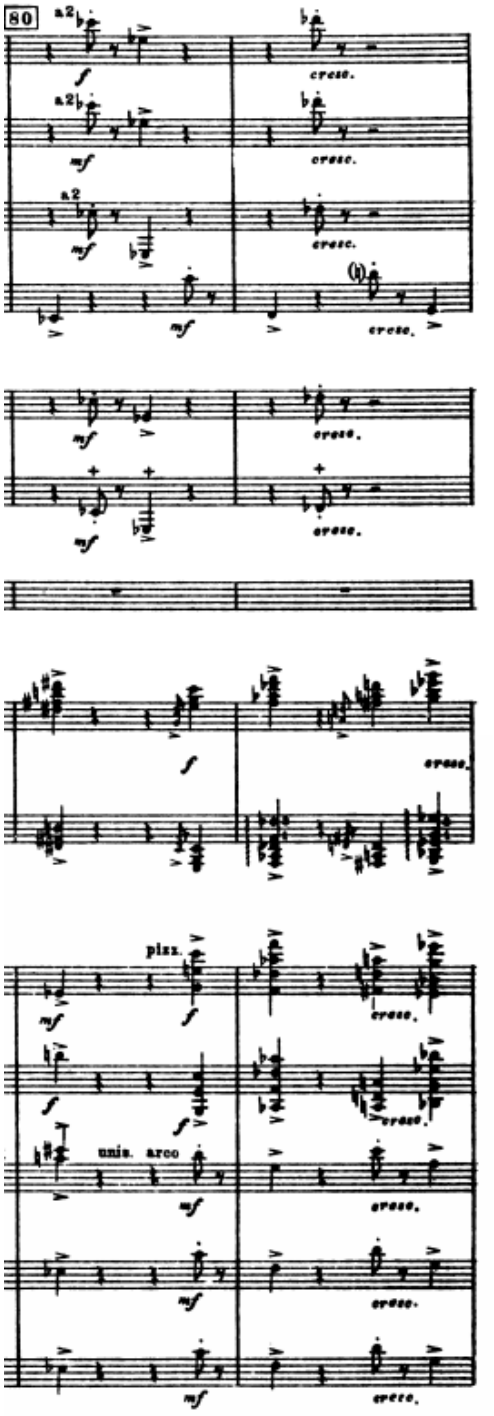
Μέτρα 116-119 (συνέχεια στην επόμενη σελίδα)





Στη συνέχεια η αλληλεπίδραση των δύο πρωταγωνιστών (ορχήστρας και πιάνου), θα φτάσει στο αποκορύφωμά της, με τον πιο έντονο διάλογο να ξεκινά από το μέτρο 130 και διαρκώς να κλιμακώνεται έως και την κόντα (μ.142). Η πάλη αυτή στηρίζεται στις σκληρές διαφωνίες που επιλέγει ο συνθέτης και παρά ταύτα μέσα από την αγαστή εν τέλει σχέση των δύο, μπορεί να προκύψει μια από τις απολαυστικότερες στιγμές του κονσέρτου. Συνεπώς η σχέση αυτή, περιγράφεται ως σχέση ανταγωνισμού αρχικώς, αλλά εν συνεχεία η όλο και πιο βαθιά τραγικότητα των ηχοχρωμάτων, οδηγεί προς ένα αλληλοσυμπληρούμενο συσχετισμό δυνάμεων. Ο πιανίστας καλείται να αντιλαμβάνεται τα αποσπάσματά του ως τμήματα του συνολικού αποτελέσματος, άρρηκτα συνδεδεμένα με αυτό, κάτι το οποίο δεν είναι πάντοτε εύκολο και αυτονόητο. Η εκλεπτυσμένη μουσική δουλειά και από το μαέστρο, κρίνεται απαραίτητη ώστε να επιτευχθεί το επιθυμητό κλίμα συνεργασίας και οι ζωντανοί μουσικοί στόχοι να κάνουν εύληπτο και κατανοητό το παρόν φορτισμένο μουσικό μέρος.

Μέτρα 138-139



Εν κατακλείδι, πνευματικά δύσκολη δοκιμασία αποτελεί και η αιφνίδια απόσυρση των όλων των δυνάμεων προς το τέλος της κόντα, με την ξαφνική τρίλια από το πιάνο, συνοδευόμενη από την καθοδική πορεία των ξύλινων πνευστών. Η επανάληψη αυτής της αποδομητικής διαδικασίας αποτυπώνει πολύ χαρακτηριστικά την ψυχική κόπωση, με το πιάνο να μην έχει το κουράγιο καν να διατηρήσει διπλή την τρίλια, ενώ από τα ξύλινα πνευστά η κατιούσα αποδομητική χρωματική μελωδία, εκφέρεται πλέον μονάχα από τα φαγκότα. Αξίζει να σημειωθεί ότι από τους περισσότερους ερμηνευτές η τρίλια αυτή δεν

παίζεται ελεύθερα, αλλά είναι μετρημένη και εκτελείται σε δέκατα έκτα ή τριακοστά δεύτερα.

IV Finale: Allegro tempestoso

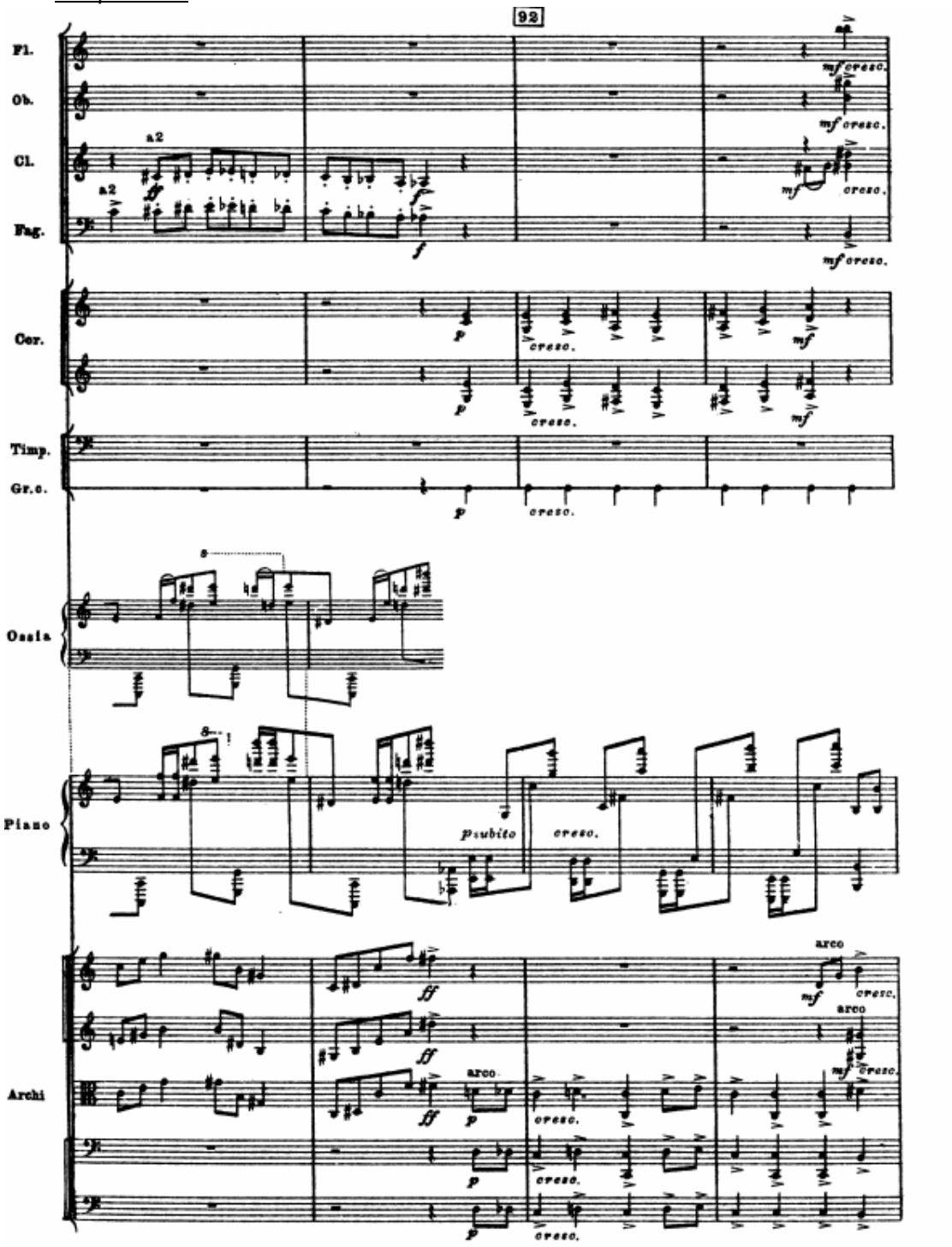
Το μνημειώδες δεύτερο κονσέρτο για πιάνο του Sergei Prokofiev, είναι περισσότερο γνωστό για το πρώτο και το τελευταίο του μέρος, παρά για τα ενδιάμεσα. Αυτό μπορεί να εξηγηθεί με διάφορους τρόπους. Αφενός τα δύο αυτά μέρη είναι κατά πολύ μεγαλύτερα σε ότι αφορά τη διάρκεια (πάνω από δέκα λεπτά το καθένα σε όλες τις εκτελέσεις), αφετέρου όμως είναι περισσότερο πιστά στην αρχική ιδέα του συνθέτη, που επιθυμεί την πρωτοκαθεδρία να έχει ο σολίστ έναντι της ορχήστρας, την οποία, προφανώς συνειδητά τοποθετεί σε δεύτερο πλάνο. Επιπλέον όμως, θα πρέπει να τονιστεί ότι τα ακριανά μέρη, εμφανίζουν και ριζικές αντιθέσεις ως προς το χαρακτήρα που διαπλάθουν τα μουσικά θέματα που παρατίθενται. Αντίθετα, το δεύτερο και το τρίτο μέρος σύμφωνα με την παραπάνω ανάλυση, χαρακτηρίζονται από υφολογική ενότητα. Επομένως, στο παρόν τέταρτο μέρος μπορεί κανείς να ταξιδέψει μέσα από τον συνθετικό πλουραλισμό του Προκόφιεφ, ο οποίος θα φτάσει να αξιοποιήσει μέχρι και μελωδία από τη Ρωσική παράδοση, απογειώνοντας το λυρισμό και την ρομαντική αισθαντικότητα του έργου ολόκληρου.

Αναλυτικότερα, το τέταρτο μέρος “Finale” εκκινεί με την ένδειξη “allegro tempestoso”, δηλαδή ο συνθέτης ζητά από τους μουσικούς ένα θυελλώδες αλλέγκρο τέμπο. Η ορχήστρα και το πιάνο ευθύς αμέσως ξεκινούν από την ίδια νότα (σολ) αυτό το τόσο δραστήριο στην αρχή του, τελευταίο μέρος. Είναι φανερό ότι οι ρόλοι δεν είναι απλώς ισομοιρασμένοι, αλλά εντελώς αλληλοσυμπληρούμενοι και μάλιστα σε πλαίσιο ταυτοφωνίας. Δεν υπάρχει δηλαδή καμία εναρμόνιση, όλα τα όργανα όποτε και αν συμπέσουν βρίσκονται σε ουνίσονο και μάλιστα φαίνεται σαν η ορχήστρα και το πιάνο να συνεργάζονται για την εκπόνηση ενός τεράστιου «τούττι». Επομένως, αντιλαμβάνεται εύκολα κανείς ότι η συγκεκριμένη πρώτη ενότητα, αποτελεί μια ακόμη πρόκληση για το σολίστα το μαέστρο και την ορχήστρα. Ίσως τα δύο πιο βασικά χαρακτηριστικά που θα εγγυηθούν την ορθή έκβαση της αρχής του φινάλε να είναι η επιτυχημένη είσοδος, συντονισμένη από όλους τους παράγοντες σε ένα σταθερό και σαφές αλλά ταυτόχρονα γρήγορο τέμπο με έντονη ενέργεια, καθώς επίσης και η πολύ καλή μουσική προσέγγιση της δύσκολης και τραχιάς μελωδίας του εναρκτήριου «τούττι». Η ευθύνη για το πρώτο είναι ξεκάθαρα του μαέστρου και μάλιστα αξίζει να αναφερθεί ότι όλη η δουλειά γύρω από τις «εντράττες», τα «λεβάρε» κλπ., γίνεται στις πρόβες. Με άλλα λόγια οι μουσικοί δεν κρέμονται από τα χέρια του διευθυντή της ορχήστρας κατά την επιτέλεση, αλλά έχουν ενσωματώσει τις οδηγίες και τα όσα συμφώνησαν στις πρόβες σε τέτοιο βαθμό, ώστε απλώς να επιβεβαιώνονται από τις κινήσεις του εν τέλει. Σε ότι αφορά το δεύτερο σκέλος, η ευθύνη πηγαίνει προς όλους τους συντελεστές, μιας και δεν είναι αρκετό να γνωρίζει κανείς τη γραμμή του, ειδικά σε μια περίσταση όπως η παρούσα όπου η συνεχόμενη μελωδική ροή είναι αποτέλεσμα κατασκευής και συρραφής των μεμονωμένων μελωδικών τμημάτων που εκφέρονται από τις ομάδες των οργάνων όπως φαίνεται και στην παρτιτούρα. Συμπερασματικά, καλείται ο κάθε μουσικός, πολλώ δε μάλλον ο σολίστας, να τραγουδήσει εσωτερικά και να έχει στο μυαλό του το συνολικό ηχητικό αποτέλεσμα.

Αμιγώς πιανιστικά, το μέρος απαιτεί πολύ μεγάλη ρυθμική ακρίβεια, αφού αξιοποιεί την πιο κρουστή ιδιότητα του οργάνου. Οι τεχνικές απαιτήσεις διαρκώς κλιμακώνονται, για παράδειγμα στην αρχή μπορεί να είναι γρήγορος ο ρυθμός, αλλά οι θέσεις του πιάνου είναι σταθερές, με το δεξί να εκτελεί οκτάβες και το αριστερό τις αντίστοιχες μονές νότες συχνά με στολίδια χρωματικής προσέγγισης. Η δυσκολία σε αυτό το σημείο είναι καθαρά ρυθμικού χαρακτήρα, αφού ο πιανίστας καλείται να έχει στο αυτί του το μουσικό συγκείμενο και να τσιμπάει τις νότες ακριβώς τη στιγμή που πρέπει, ωστόσο τεχνικά δεν έχει να σκεφτεί πολλά πράγματα. Στη συνέχεια όμως προετοιμάζοντας τη δεύτερη φράση του κυρίου θέματος, στο πιάνο θα πυκνώσει ο επιφανειακός ρυθμός και τα δέκατα έκτα (μέτρο 9) θα ηχούν αστραπιαία γρήγορα. Σε αυτό το σημείο είναι δύσκολος ο συντονισμός αριστερού και δεξιού χεριού, εξαιτίας της μεγάλης ταχύτητας που έχει αναπτυχθεί και πολλοί ερμηνευτές ειδικά στις συναυλίες επικεντρώνουν την προσοχή τους στη διαύγεια του δεξιού χεριού που σπρώχνει τη μουσική προς τα μπροστά και ας μην στοιχίζεται τόσο σωστά το αριστερό.

Η δεύτερη φράση του κυρίου θέματος είναι μια πολύ απαιτητική σκυταλοδρομία για το σολίστα καθώς η ορχήστρα τον αφήνει αρκετά εκτεθειμένο ενώ παράλληλα ο συνθέτης έχει στήσει ένα αντιφωνικό μελωδικό πλέγμα κατά το οποίο μελωδία (δεξί χέρι) και συνοδεία (κατά βάση αριστερό χέρι) αψιμαχούν διανύοντας τεράστιες αποστάσεις. Παρά τη γρήγορη ταχύτητα οι αποστάσεις κυμαίνονται στα όρια των δύο οκταβών και είναι σα να επιθυμεί σκόπιμα ο Προκόφιεφ να εξασκήσει μέσα από το εν λόγω τμήμα, το «σημάδι» του πιανίστα, την ικανότητά του δηλαδή να πετυχαίνει τη σωστή νότα όσο μακριά κι αν βρίσκεται αυτή σε σχέση με την προηγούμενη. Το πιο εντυπωσιακό είναι ότι όσο ολοκληρώνεται η περιοδική φράση αυτή και επανέρχεται από τον ίδιο ή άλλο τόνο, ο συνθέτης φροντίζει να την κάνει όλο και πιο δύσκολη προσθέτοντας στοιχεία ή μεγαλώνοντας ακόμα περισσότερο τις αποστάσεις που διανύουν τα χέρια. Από το μέτρο 34 και μετά η διαδικασία αυτή φτάνει στο αποκορύφωμά της με τις επαναλαμβανόμενες νότες που εκτελούνται τόσο γρήγορα, που φτάνουν στο σημείο να ομοιάσουν με το μηχανικό ήχο ενός τρυπανιού. Ο πιανίστας θα πρέπει να διαθέτει ένα απόλυτα χαλαρό σύστημα με κέντρο κυρίως τον καρπό, διαμέσου του οποίου θα πραγματοποιηθούν οι γρήγορες επαναφορές (repetitions), αλλά παράλληλα η ενέργεια στα ακροδάχτυλα μαζί με την άμεση διοχέτευση του βάρους θα προσδίδουν στο τελικό ηχητικό αποτέλεσμα, την χαρακτηριστική λάμψη που αναζητά ο συνθέτης. Ερμηνευτικά όλο το παιχνίδι εδράζεται γύρω από μια κεντρική νότα που εμφανίζεται στην κορυφή και μετά ακολουθεί μια υπερκείμενη αυτής ή υποκείμενη νότα. Επομένως όταν διαδέχεται ψηλότερη νότα, αυτή αποτελεί μελωδική υπέρβαση και τονίζεται παραπάνω ενώ όταν ακολουθεί χαμηλότερη νότα η μουσική υποχωρεί ελαφρώς. Όλα τα παραπάνω εντάσσονται στο non-legato και κατά κάποιο τρόπο ξερό παίξιμο, δίχως χρήση πεντάλ, όπως ακριβώς επιθυμεί και ο Προκόφιεφ, εδώ όμως δε θα μπορούσαν να εκτελεστούν διαφορετικά καθώς η χρήση του πεντάλ διαρκείας θα θόλωνε τον ήχο και θα βρώμιζε την αρμονία (η οποία εμφανίζει σκληρές διαφωνίες μέσω των ημιτονιακών σχέσεων), ενώ επίσης μονόδρομος είναι το non-legato παίξιμο, αφού λεγκάτο δε μπορούν να παιχτούν από κανένα τόσο τεράστιες αποστάσεις.

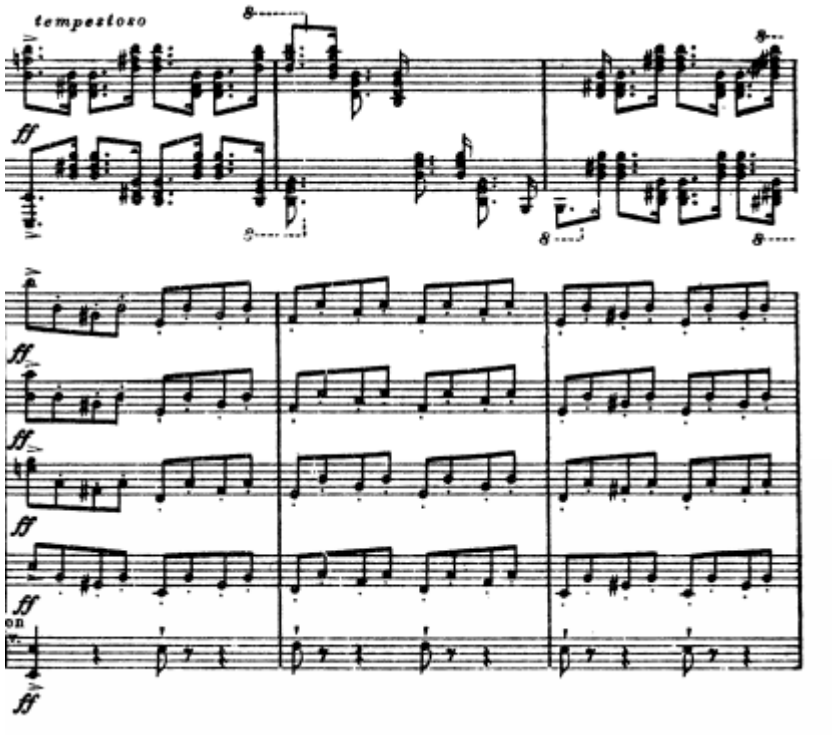
Μέτρα 36-39



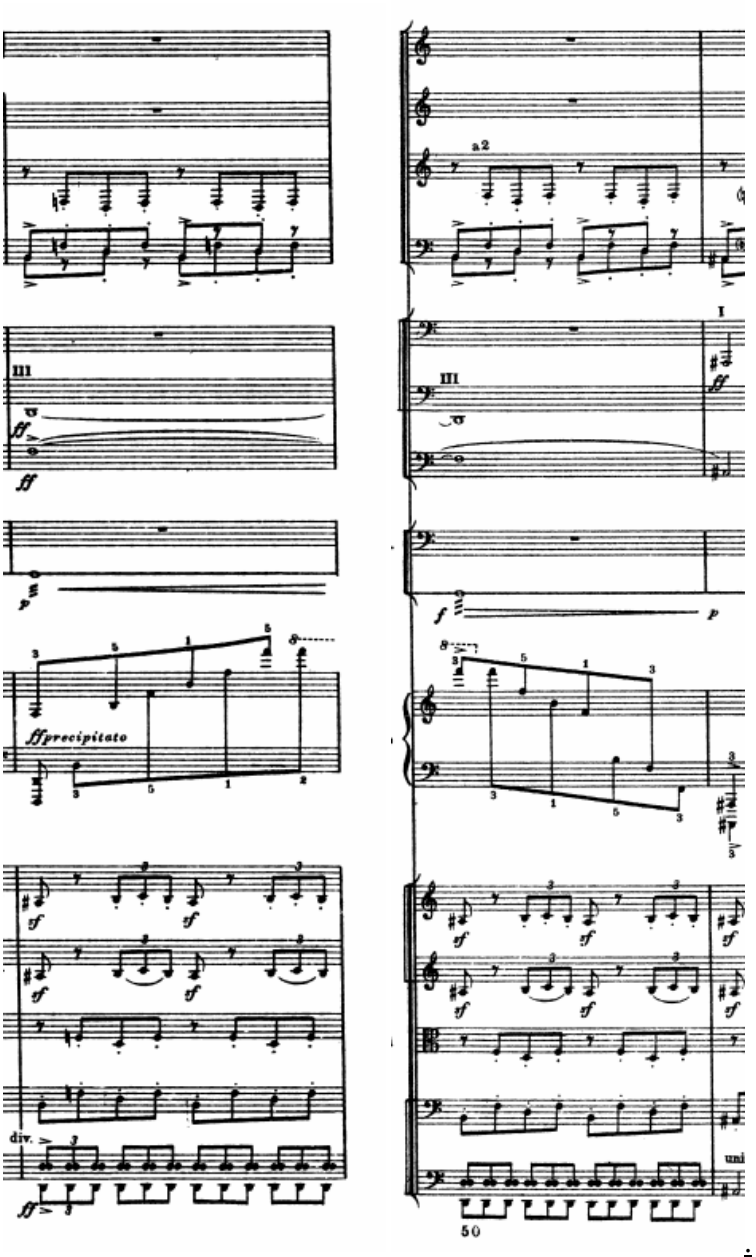
Από το μέτρο 41 και μετά, με την ένδειξη “tempestoso” και μάλιστα σε δυναμική δύο φόρτε, η μουσική αποκτά εκ νέου γρήγορο παλμό. Η ορχήστρα επιστρέφει δυναμικά και είναι υπεύθυνη για το μεταβατικό χαρακτήρα των μέτρων, στη συνέχεια θα ρευστοποιήσει το υλικό που αρχικά κινεί τα νήματα μέχρι την τελική αποδόμησή του. Στο σόλο όργανο εμφανίζονται δύο μόνο διαφορετικά στοιχεία. Εν πρώτοις, οι συγχορδίες μιλιταριστικού χαρακτήρα με το γνώριμο παρεστιγμένο παλμό οι οποίες απαιτούν και πάλι ρυθμική ακρίβεια και πολύ άμεση και ζεστή επαφή με το κλαβιέ. Στόχος είναι να μην ηχούν άτσαλα όπως όταν προσγειώνεται το χέρι σαν πέτρα στο πιάνο, αλλά εξ επαφής να προκύπτουν μέσα

από την ψυχή του οργάνου. Το επόμενο στοιχείο που διαδέχεται αυτή την ανήσυχη πορεία προς το δεύτερο θέμα (η οποία χαράζεται από την ορχήστρα και το πιάνο προσφέρει απλώς σχολιασμούς), είναι τα σχήματα βεντάλιας που εμφανίζονται από το μέτρο 49 και μετά στο πιάνο, με την ένδειξη ”precipitato”, δηλαδή «με ορμή, με βία». Πρόκειται για ένα δίμετρο μοτίβο σε παλμό ογδόων όπου κατά το πρώτο μέτρο οι νότες ανεβαίνουν με στόχο μία κορυφή και κατά αντίστοιχο τρόπο στο δεύτερο μέτρο εμφανίζουν πτωτική πορεία προς μια άλλη βάση. Τα δύο διαφορετικά μοτίβα σε σχήμα βεντάλιας επαναλαμβάνονται από μια φορά το καθένα και είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι η δυναμική στο δεύτερο μοτίβο εμφανίζει σημάδια κόπωσης καθώς πρώτα ο συνθέτης θέλει να εκτελεστεί φόρτε, ενώ κατά την επανάληψη το αλλάζει σε μέτζο φόρτε (σε σχέση με την προηγούμενη δυναμική “ff”).

Μέτρα 41-43



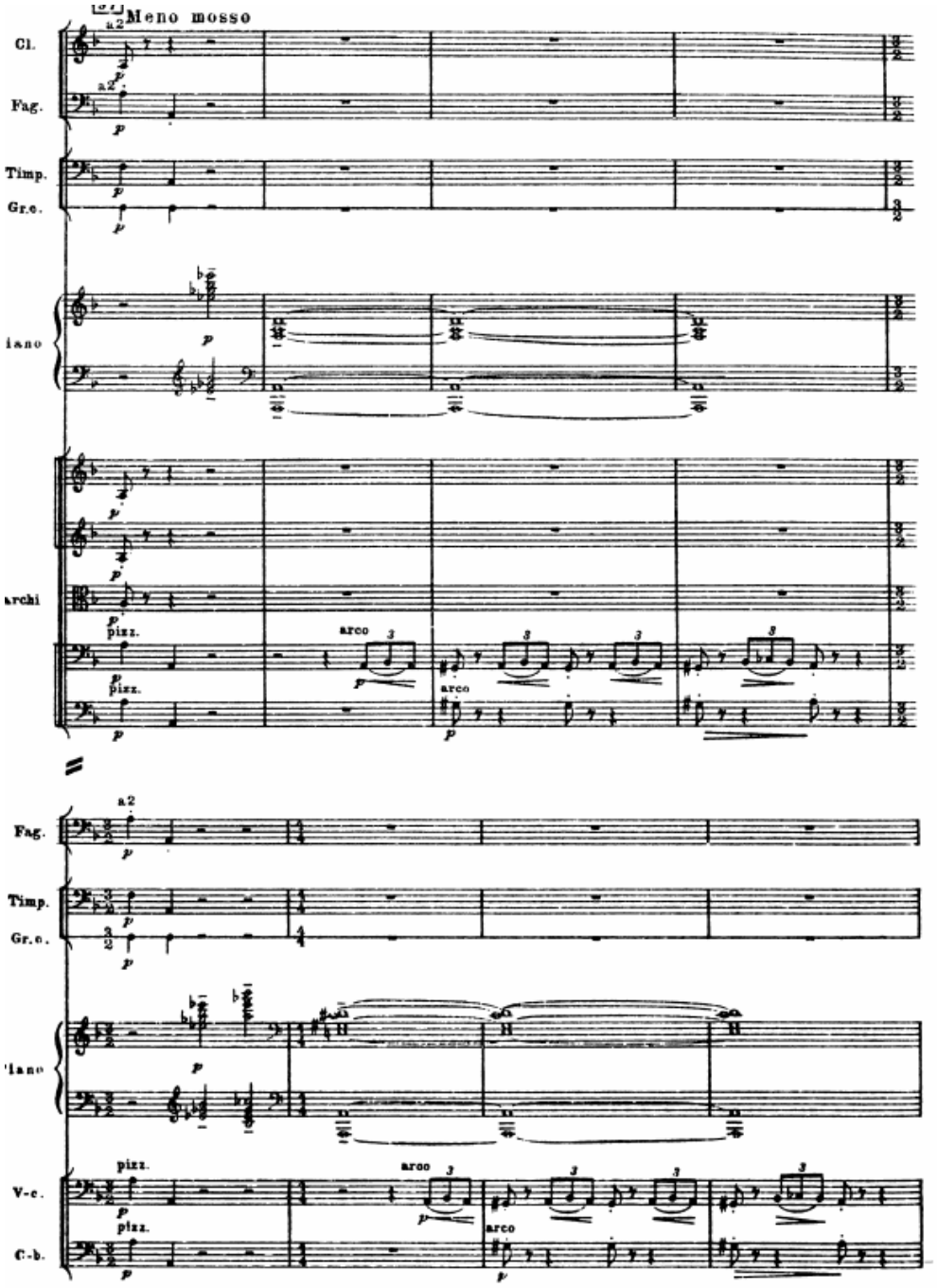
Μέτρα 49-50



Αμέσως μετά τη διπλή διαστολή ο οπλισμός του μέρους αποκτά μια ύφεση και το σκηνικό αλλάζει ριζικά. Η δυναμική σε όλα τα όργανα γίνεται “piano”, ενώ παράλληλα με τον οπλισμό εμφανίζεται και η ένδειξη “menomosso” . Μονάχα στα τσέλα και αργότερα για δύο μόνο μέτρα και στις βιόλες έχει παραμείνει ένα κύτταρο της προηγούμενης ενότητας. Σε αυτό το σημείο όλα δείχνουν πως όσα πρόκειται να ακολουθήσουν, έρχονται σε αντίθεση με τα όσα προηγήθηκαν. Το πιάνο εκτός από τον ισοκράτη της δεσπόζουσας της πλάγιας τονικότητας, έχει σε μεγάλες αξίες (μισά ή ολόκληρα) συγχορδίες είτε βαθιά λυπημένες είτε αρκετά διάφωνες και τις εκφέρει ο σολίστας στα κενά ανάμεσα από τα ορχηστρικά σχόλια. Διαμορφώνεται δηλαδή ένας διάλογος κατά τον οποίο έρχεται σε αντίθεση το «παλιό» (από την ορχήστρα) με το «καινούριο» (από το σολιστικό όργανο). Το βαθυστόχαστο και βαρύ ύφος των πιανιστικών συγχορδιών υπογραμμίζεται και από το συνθέτη με τις “portato” παύλες, γεγονός το οποίο αποδεικνύει ότι οι εν λόγω κάθετες συνηχήσεις είναι έντονα φορτισμένες παρά τη χαμηλή ένταση στην οποία καλείται ο εκτελεστής να τις αποδώσει.

Επικίνδυνο είναι στα πολύ αργά μέρη να απουσιάζει ο εσωτερικός παλμός που δίνει την απαραίτητη ροή ή σαφήνεια, και τη θέση του να καταλάβει ένα ασαφές δήθεν εκφραστικό, ρουμπάτο. Στο παρόν σημείο όμως, το πιάνο όχι απλώς αλληλοεπιδρά διαρκώς με τα ακριβή ρυθμικά σχόλια της ορχήστρας, αλλά παράλληλα λειτουργεί με αυτές τις συγχορδίες συνδετικά (βλ.μ.73,74) παραδίδοντας απελπισμένα το αδιέξοδο της προηγούμενης ενότητας στην ορχηστρική εισαγωγή για τη νέα ενότητα του δευτέρου θέματος.

Μέτρα 62-65



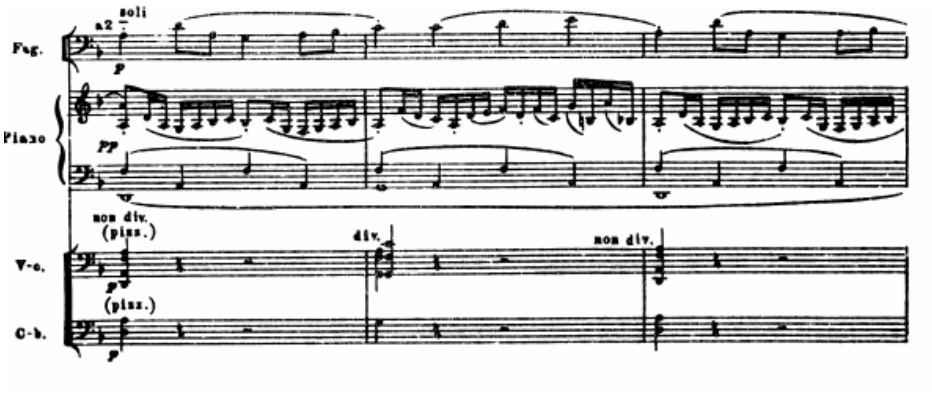
Λίγα ορχηστρικά μέτρα επαναλαμβανόμενου χαρακτήρα έπονται και δημιουργούν της κατάλληλες προϋποθέσεις για την εμφάνιση του συγκινητικού και άκρως λυρικού δεύτερου θέματος, το οποίο με την αξία του θα διαρκέσει αρκετά περισσότερα μέτρα

συγκριτικά με το πρώτο. Εν τέλει η ορχήστρα θα παραδώσει τα σκήπτρα και θα απουσιάσει μετά για 32 ολόκληρα μέτρα.

Η πνευματική προετοιμασία του σολίστ κατά τα ορχηστρικά μέτρα, κρίνεται ιδιαίτερα σημαντική καθώς τα τριάντα δύο σόλο μέτρα, δεν είναι ιδιαίτερα απαιτητικά από τεχνική σκοπιά, ωστόσο το νοηματικό τους περιεχόμενο είναι υψίστης σημασίας. Η μελωδία που εκφέρεται, αντλείται όπως έχει προαναφερθεί από τη Ρωσική παράδοση και η εναρμόνιση στην οποία υπόκειται, η πολυφωνική της διαχείριση αλλά και η σύνθεση των φράσεων που την απαρτίζουν, μπορούν να απελευθερωθούν αναδεικνύοντας το μεγαλείο του συνθέτη, μόνο μέσα από μια όμορφη και αισθαντική ερμηνευτική απόδοση. Μεγάλη σημασία έχει ο βαθύς ήχος του πιανίστα που θα αποδώσει όλα τα επίπεδα από το πιο διακριτό (αυτό της χαρακτηριστικής μελωδίας στη ρε-ελάσσονα) μέχρι το πλέον συνοδευτικό με απλότητα και φυσικότητα. Επιπρόσθετα ο τρόπος φραζαρίσματος του συγκεκριμένου θέματος θα αποδειχθεί καταλυτικός παράγοντας για το βαθμό συγκίνησης του ακροατηρίου, καθώς θα επηρεάσει τη μουσικότητα και τη ροή των μέτρων αυτών, τα οποία ακριβώς επειδή επαναλαμβάνονται (και αργότερα από την ορχήστρα), ιδανικά θα πρέπει να έχουν κάθε φορά τόσο ενδιαφέρον ώστε να φανούν λίγες και όχι πολλές οι φορές επανάληψης και επαναφοράς του θέματος. Με άλλα λόγια και μία μικρή δόση υπερβολής, θα πρέπει να μην χορταίνει κανείς και ποτέ την εκφορά αυτή. Πρόκειται για μια εξαιρετικά απαιτητική διαδικασία προφανώς και γι' αυτό το βέλτιστο θα ήταν κανείς να μην ερμηνεύει επιτηδευμένα, αλλά φυσικά και απολαυστικά. Ο Προκόφιεφ έχει φροντίσει ώστε οι φράσεις να σημειώνονται με το χαρακτηριστικό λεγκάτο, οι μεμονωμένες νότες με το απαραίτητο στακάτο ή τονισμό και από εκεί και πέρα ανάλογα με το ύψος του ρετζίστρου οι φωνές να γίνονται όλο και πιο εσωτερικές.

Συναισθηματικά, η μελωδία του θέματος εμφανίζει μια συγκρατημένη θλίψη, γεγονός το οποίο μοιάζει λογικό, εφόσον κατά την παράδοση τη Ρωσική αξιοποιούταν το τραγούδι αυτό ως νανούρισμα. Ωστόσο με την εναρμόνιση του Προκόφιεφ η μουσική αποκτά άλλη διάσταση και ζωντανεύουν πολλά περισσότερα συναισθήματα τα οποία γίνονται εντονότερα χαρούμενα και ελπιδοφόρα όσο ανεβαίνει η μελωδία, ενώ σκοτεινιάζουν και θαμπώνουν όταν η ίδια κινείται προς τα κάτω. Δεν λείπουν και οι σπαραγμοί κατά τα μελωδικά άλματα ή τις σχετικές κορυφώσεις. Μόλις το θέμα περάσει στο πρώτο φαγκότο, στον πιανίστα εμφανίζονται γρήγορα και σχεδόν συνεχόμενα συνοδευτικά περάσματα ενώ ταυτόχρονα στο αριστερό χέρι διατηρείται απαράλλαχτος ο σταθερός παλμός. Από το σημείο αυτό και ύστερα οι τεχνικές απαιτήσεις αυξάνονται. Αρχικά τα συνοδευτικά περάσματα επί της ουσίας διαμορφώνουν ένα πλούσιο αντιστικτικό πλέγμα ενώ στη συνέχεια θα πυκνώσει και ο επιφανειακός ρυθμός από τα μπάσα του πιάνου. Οι συνοδευτικές μελωδίες επομένως που χρησιμοποιεί ο συνθέτης σημειώνεται ότι θα πρέπει να εκτελεστούν σε δυναμική "pianissimo" μιας και είναι εσωτερικές, ωστόσο πολύ μεγάλη εκφραστικότητα και διαύγεια, παρακολουθώντας ταυτόχρονα και την ερμηνευτική εκφορά του φαγκότου.

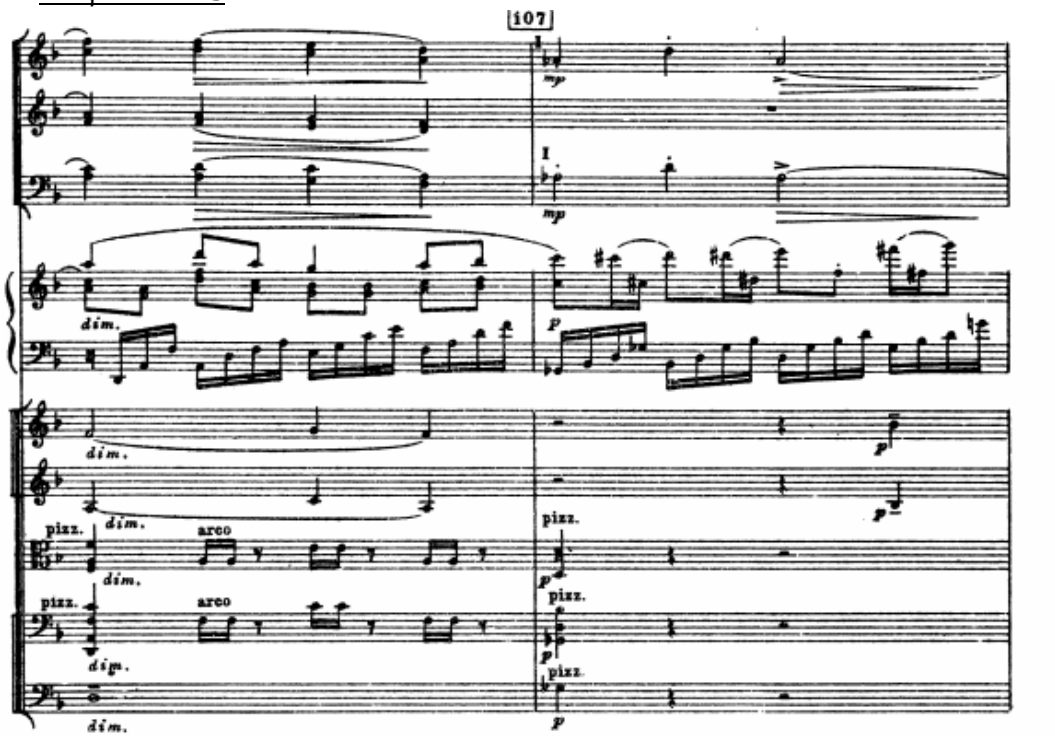
Μέτρα 115-117



Λίγο αργότερα, την εκφορά του θέματος εκ νέου θα αναλάβει ο σολίστας ο οποίος όμως δεν θα αποχωριστεί τις ενδιάμεσες γρήγορες συνοδευτικές φιγούρες αλλά αντίθετα θα τις ενσωματώσει για τα καλά, μαζί με τη νέα αρπεζοειδή μορφή του βάσιμου. Καλείται πλέον να ανταποκριθεί σε αυτή την τριών επιπέδων μουσική υφή καθώς η μουσική οδηγείται προς ένα ιδιαίτερα σπαρακτικό και δραματικό κρεσέντο το οποίο κορυφώνει στην επόμενη διαδοχική και τελευταία εκφορά του δεύτερου θέματος, με τις κατά βάση τετράφωνες συγχορδίες από το πιάνο σε δυναμική φόρτε. Πρόκειται για την κατά πολλούς πιο απολαυστική στιγμή του κονσέρτου που θυμίζει αρκετά τη ρομαντική μουσική γραφή ενός Ραχμάνινοφ. Στο σημείο αυτό, η ενδιάμεση φωνή που είχε τα γρήγορα περάσματα εξαφανίζεται ώστε να επιστρατευτεί ο κατάλληλος όγκος για τις συγχορδίες του δεξιού χεριού και η παράλληλη πύκνωση εκ νέου του επιφανειακού ρυθμού στο αριστερό χέρι (παλμός δεκάτων έκτων έναντι τρίηχων ογδόων κατά την προηγούμενη εκφορά) προσφέρει την απαραίτητη κινητικότητα. Ερμηνεία και τεχνική στο σημείο αυτό αντιμετωπίζονται ως κάτι ενιαίο, ζητούμενο είναι η ποιοτική θεματική παράθεση από τη σοπράνο (μικρό δάχτυλο) του δεξιού χεριού παρά τις μεγάλες συγχορδίες σε φόρτε δυναμική και τις δευτερεύουσες συγχορδίες που εμφανίζονται σε άλλο ρετζίστρο. Ο χαλαρός καρπός και η ενέργεια στην τελευταία φάλαγγα του μικρού δαχτύλου εγγυώνται την ανάλογη λάμψη που χρειάζεται το μουσικό αυτό απόσπασμα, ενώ τα αρπέζ του αριστερού χεριού οργανώνονται σε τετράδες που φουσκώνουν και ξεφουσκώνουν ανάλογα με την ανοδική ή καθοδική πορεία, προσφέροντας το ισχυρό συναισθηματικό αρμονικό φόντο.

Προς το τέλος της ενότητας του δεύτερου θέματος, η κεφαλή της μελωδίας θα ακουστεί από τα πνευστά της ορχήστρας και αμέσως μετά πιο ασθενικά (βλ. ένδειξη diminueto) από το πιάνο. Ωστόσο η συνέχεια θα εμφανίσει σημάδια μελωδικής αλλοίωσης (μ.143-146) γεγονός το οποίο γίνεται αντιληπτό αναστοχαστικά, ως προοικονομία της καινούριας ενότητας, αυτή της επεξεργασίας που ακολουθεί. Τα βασικά στοιχεία που αλλοιώνουν το χαρακτήρα του πλαγίου θέματος είναι πλέον η χρωματική ανιούσα κίνηση, ταυτόχρονα με την διαρκή φθίνουσα δυναμική, όπου θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι πετυχαίνουν απόλυτα το σκοπό τους, που δεν είναι άλλος από τον αποπροσανατολισμό και την εμφάνιση ενός θεματικού αδιεξόδου.

Μέτρα 142-143

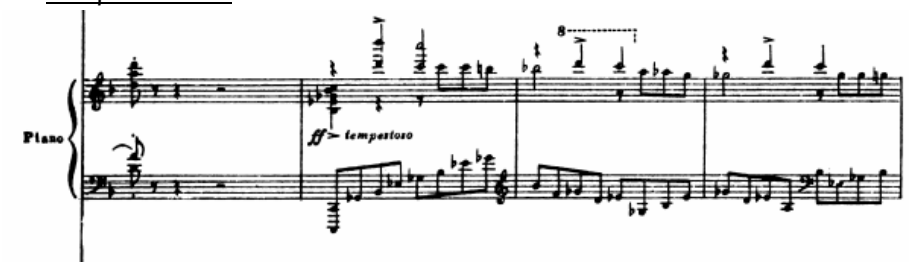


Πράγματι η ενότητα της επεξεργασίας θα εκκινήσει στο μέτρο 147 μετά το σβήσιμο του ήχου και την ταυτόχρονη παραίτηση του σολίστα να μετέχει στις εξελίξεις της μουσικής. Παραδίδει τη σκυτάλη στην ορχήστρα η οποία εκμεταλλευόμενη τις χρωματικές προαναγγελίες του πιάνου, θα οικοδομήσει μόνη της τη νέα τάξη πραγμάτων με βάση και τη νέα ρυθμική ένδειξη από το συνθέτη, “piu mosso (allegro)”. Τα επόμενα 8 αμιγώς ορχηστρικά μέτρα αντλούν την καταγωγή τους από τη δεύτερη φράση του πρώτου θέματος και απαιτούν μεγάλη ρυθμική ακρίβεια στις σταθερές ατάκες παρατακτικών ογδόων χρωματικού χαρακτήρα. Το μέτρημα χωρίζεται σε δύο κινήσεις ανά μέτρο με τα ισχυρά μέρη των μέτρων να έλκουν έντονα τα συνεχόμενα όγδοα. Η σαφήνεια του μαέστρου κρίνεται απαραίτητη και ως προς την είσοδο των οργάνων αλλά και ως προς τον παλμό και την κατεύθυνση από την πρώτη νότα έως και την εντράτα του σολιστικού οργάνου. Από τη στιγμή που το πιάνο αρχίζει να συμμετέχει στη μουσική δράση, αποσύρονται ευθύς αμέσως τα ξύλινα πνευστά πλην των φλάουτων, αλλά η υπόλοιπη ορχήστρα συνεχίζει απρόσκοπτα. Τα ξύλινα πνευστά που σταμάτησαν θα αποκτήσουν ένα ανταγωνιστικό διάλογο αντιφωνικού χαρακτήρα με το σολίστα ο οποίος θα αποδειχθεί χαρακτηριστικός για την έκβαση του μέρους εν γένει, μιας και θα χρησιμοποιηθεί, (συχνά και με διαφορετική ενορχήστρωση) ως συνδετικό πέρασμα τόσο προς την επόμενη ενότητα της επεξεργασίας (πιανιστική καντέντσα) όσο και ως πέρασμα προς την ενότητα της επανεκθέσεως.

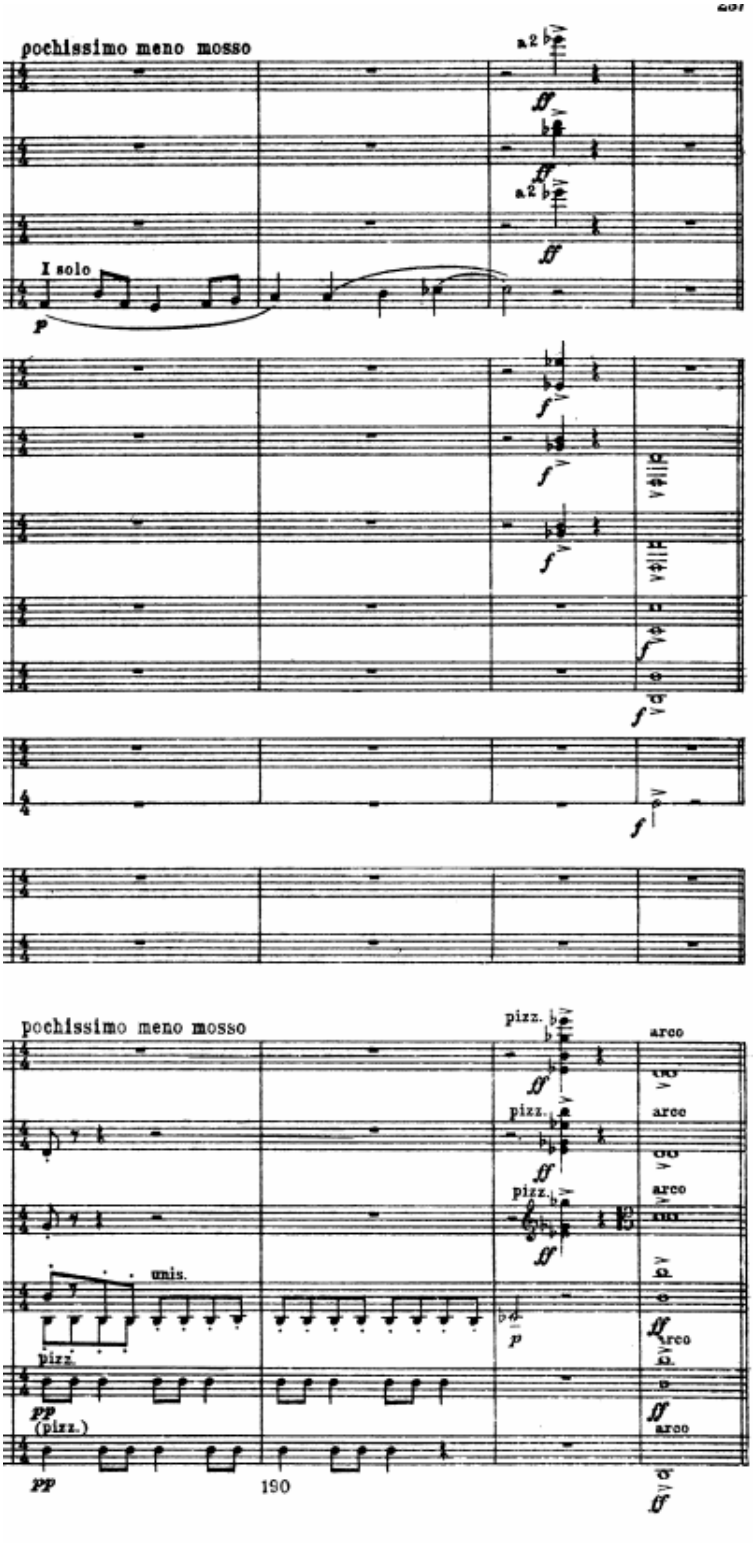
Αναλυτικότερα, κατά τα μέτρα 155-189, το πιάνο πορεύεται παράλληλα με την ορχήστρα σε αυτό το φρενήρη παλμό ογδόων. Το νεοκλασικό στυλ που αξιοποιείται είναι χαρακτηριστικό του Προκόφιεφ και συνδυάζεται με χρωματικότητα στην αρμονία και ορισμένες έντονες διαφωνίες όπως ήδη έχει διαπιστωθεί. Από την πλευρά του σολίστα, το αριστερό χέρι εν πρώτοις καταπιάνεται με ανιούσες χρωματικές νότες, γραφή η οποία ομοιάζει έντονα με το πολύ γνωστό δεξιοτεχνικό έργο του ιδίου “toccata op.11”, ενώ στη συνέχεια μόλις η φράση αντιστρέψει την κατεύθυνσή της (κατιούσα χρωματική κίνηση από το μέτρο 163 και έπειτα), το αριστερό χέρι θα κληθεί να εκτελέσει ατάκτως ερριμμένους

αρπεζοειδείς σχηματισμούς δίχως την παραμικρή παύση. Είναι προφανές ότι η τεχνική ακρίβεια κρίνεται απαραίτητη καθώς κάθε νότα του πιάνου αντιστοιχίζεται με μια ή παραπάνω νότες της ορχήστρας που εκτελούνται ακριβώς την ίδια στιγμή. Εννοείται πως δε θα μπορούσε κανείς να εστιάσει την προσοχή του ειδικά σε ένα τόσο γρήγορο τέμπο στην ακριβή αντιστοιχία ογδόων, αλλά αυτό θα προκύψει φυσικά εάν οι βασικοί πρωταγωνιστές εκτελούν τις φράσεις με κοινούς μουσικούς στόχους και ακούν παράλληλα με προσοχή και σεβασμό το σύνολο του παραγόμενου ήχου. Η φθίνουσα δυναμική πορεία που θα αγγίξει και την ένδειξη "pp", με τις διαδοχικές τσιμπητές-στακάτο συγχορδίες από το πιάνο αντιφωνικά και εναλλάξ με τα ξύλινα πνευστά και τα έγχορδα αντίστοιχα, θα παραχωρήσουν τη θέση τους στο φαγκότο κατά την ένδειξη "meno mosso" του μέτρου 189, το οποίο θα εκφέρει την αρχή του πλαγίου θέματος πάνω από ένα ισοκράτη ρε. Υπενθυμίζεται ότι το ηχόχρωμα του φαγκότου είχε προτιμηθεί από το συνθέτη και κατά την πρώτη ορχηστρική εκφορά του εν λόγω θέματος, συνεπώς λειτουργεί στο παρόν σημείο ως μια στιγμιαία ανάμνηση.

Μέτρα 162-165.



Μέτρα189-192

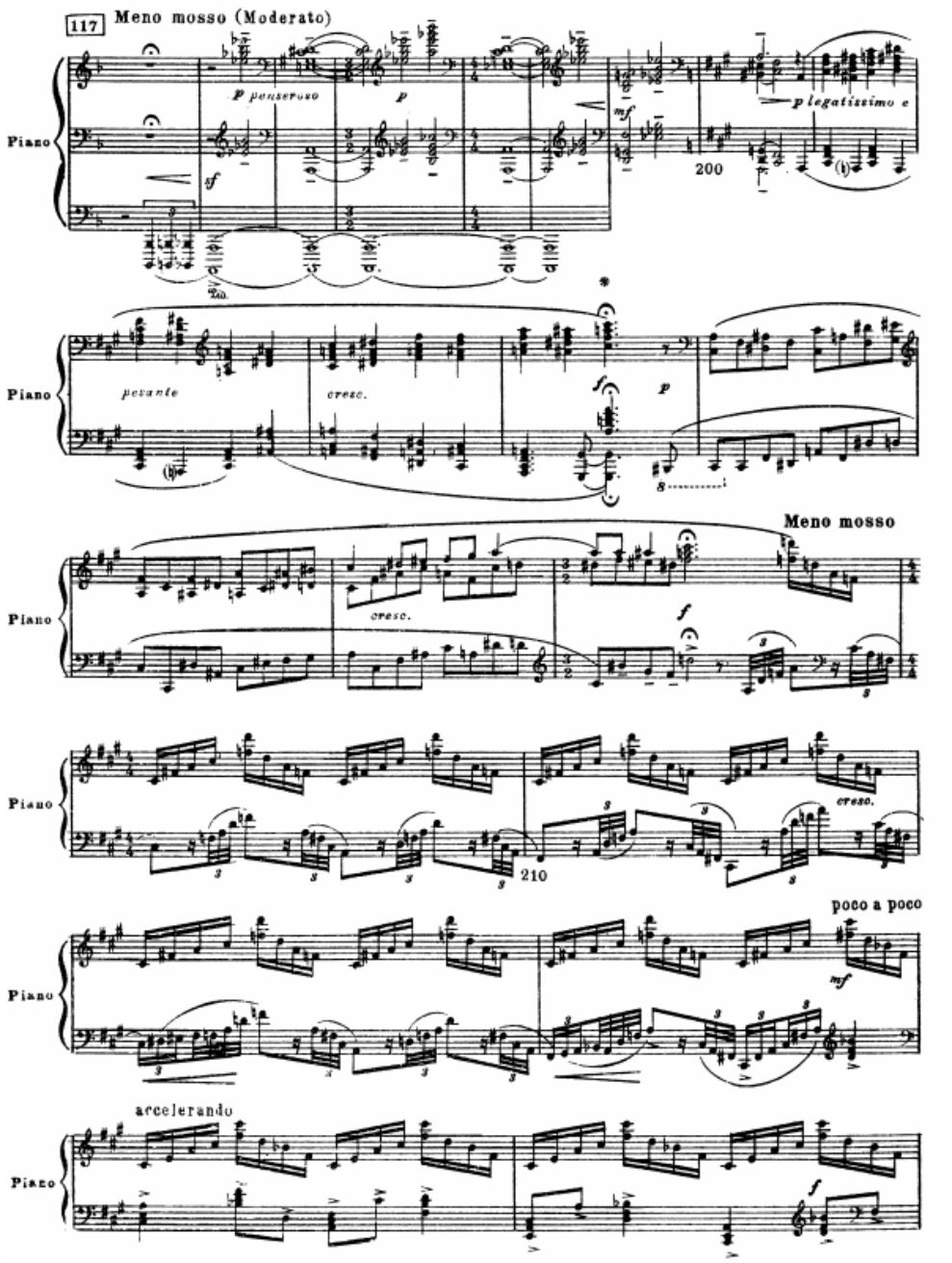


Την εμφάνισή της αμέσως μετά κάνει η δεύτερη καντέντσα για το σόλο όργανο του συγκεκριμένου κονσέρτου και εάν κανείς ακούει για πρώτη φορά το έργο, φυσικό είναι να αναρωτιέται για το ποια θα μπορούσε ενδεχομένως να είναι η διάρκεια αυτής της καντέντσας. Η αλήθεια είναι ότι όπως φαίνεται και στην παρτιτούρα, η έκτασή της είναι πολύ μικρότερη συγκριτικά με την γιγαντιαία πρώτη, καθώς πλέον αποτελεί απλώς ένα κομμάτι της ενότητας

της επεξεργασίας. Αρχίζει με τις συγχορδίες εν είδει χορικού που είχαν εμφανιστεί πριν το δεύτερο θέμα, ωστόσο στην παρούσα φάση το πιάνο δε συνομιλεί με κανένα άλλο όργανο αλλά αντιθέτως αναπτύσσει τις μελωδικές ιδέες που προκύπτουν από τις κορυφές των σκοτεινών συγχορδιών σε αυτό το τόσο ανατριχιαστικό αργό παλμό. Η χαρακτηριστική ένδειξη "penseroso" που ακολουθεί την τρομαχτική «σφορτσάντο» εισαγωγή από τις ακραία μπάσες οκτάβες του αριστερού χεριού, σημαίνει «με προσοχή», και ουσιαστικά περιγράφει τη διάθεση που θα πρέπει να έχει ο σολίστ κατά την εκτέλεση του εναρκτήριου χορικού ιντερλούδιου της καντέντσας. Εν συνεχεία ο συνθέτης επιθυμεί η ομοφωνική πορεία των συγχορδιών σε παλμό τετάρτων της επόμενης φράσης, να εκτελεστεί σιγανά αλλά με βαρύτητα, θέλοντας να τονίσει την ενέργεια με την οποία είναι φορτισμένη η μουσική αυτών των μέτρων η οποία εν τέλει θα οδηγηθεί σε αδιέξοδο κατά τη διάφωνη συγχορδία της κορώνας. Η παραλλαγή αμέσως μετά με τις «σπασμένες» συγχορδίες σε ρυθμό ογδόων όπως αποδεικνύεται δεν θα δώσει λύση σε αυτό το τραγικού χαρακτήρα αδιέξοδο αλλά θα σταθεί χωρίς προσχήματα στη συγχορδία της ρε μείζονος με έβδομη μεγάλη, η οποία εν τέλει θα λυθεί με βαθιά θλίψη και κάπως απροσδόκητα αλλά συνάμα ταιριαστά με το κλίμα του έργου, στην τονικότητα του πλαγίου θέματος, ρε ελάσσονα.

Το δεξιοτεχνικό μέρος της καντέντσας μόλις εκκινεί και είναι αναντίρρητα φανερή η κόπωση, ο δισταγμός και η ραθυμία του πιανίστα, να σηκώσει εκ νέου στις «πλάτες» του, το συναισθηματικό βάρος που απαιτεί η μουσική για μια ακόμη φορά. Την εξάντληση αυτή αντιλαμβάνεται και περιγράφει και ο συνθέτης με τις ενδείξεις "meno mosso" σε δυναμική δύο πιάνο "pp", αλλά γίνεται ακόμη πιο εμφανής από το πόσο καθυστερεί να πάρει την απόφαση για πραγματική επιτάχυνση του ρυθμού και το ξεδίπλωμα του πάθους και των ορμητικών ιδεών που βράζουν εσωτερικά εδώ και ώρα. Στην πραγματικότητα ο σολίστ για τα επόμενα 54 μέτρα μουσικής, θα εκτελεί ασταμάτητα γρήγορα δεξιοτεχνικά περάσματα άλλοτε συνοδεύοντας τη μελωδία της ορχήστρας, άλλοτε προσφέροντας ορισμένες νότες αυτής ή απαντήσεις εάν βρίσκεται σε διάλογο με την προαναφερθείσα. Και αυτή είναι μια νομοτελειακά δύσκολη απόφαση, η οποία θα του πάρει λίγα μέτρα για να την αποδεχθεί, μέχρι δηλαδή και την ένδειξη "tempo precedente (moderato)" όπου το τέμπο σταθεροποιείται για τα καλά και οι αμφιβολίες ή τα ερωτηματικά αποτελούν πια παρελθόν. Από ερμηνευτική σκοπιά την κόπωση που ήδη αναφέρθηκε, μπορεί ο σολίστ να την περιγράψει ηχητικά με ποικίλους τρόπους, αλλά κυρίως οι τρόποι αυτοί αφορούν τη σημασία που θα αποφασίσει να δώσει στο αριστερό χέρι. Δηλαδή, εάν τα καταγεγραμμένα στολίδια θα έχουν ρόλο να τραβήξουν την προσοχή ή να ενισχύσουν υπόκωφα τον παλμό που χαράζει το δεξί χέρι. Αργότερα και με την πύκνωση του επιφανειακού ρυθμού (κατά τόπους και του αρμονικού) η προσοχή του πιανίστα στρέφεται έτσι κι αλλιώς στα μελωδικά διαστήματα μεγάλων σε αξία νοτών που φέρει η σοπράνο, ενώ τα εσωτερικά γεμίσματα εκτελούν χρέη αρμονίας. Η διαδικασία αυτή αποκτά πιο συνοδευτικό χαρακτήρα με την είσοδο της ορχήστρας.

Μέτρα 193-214



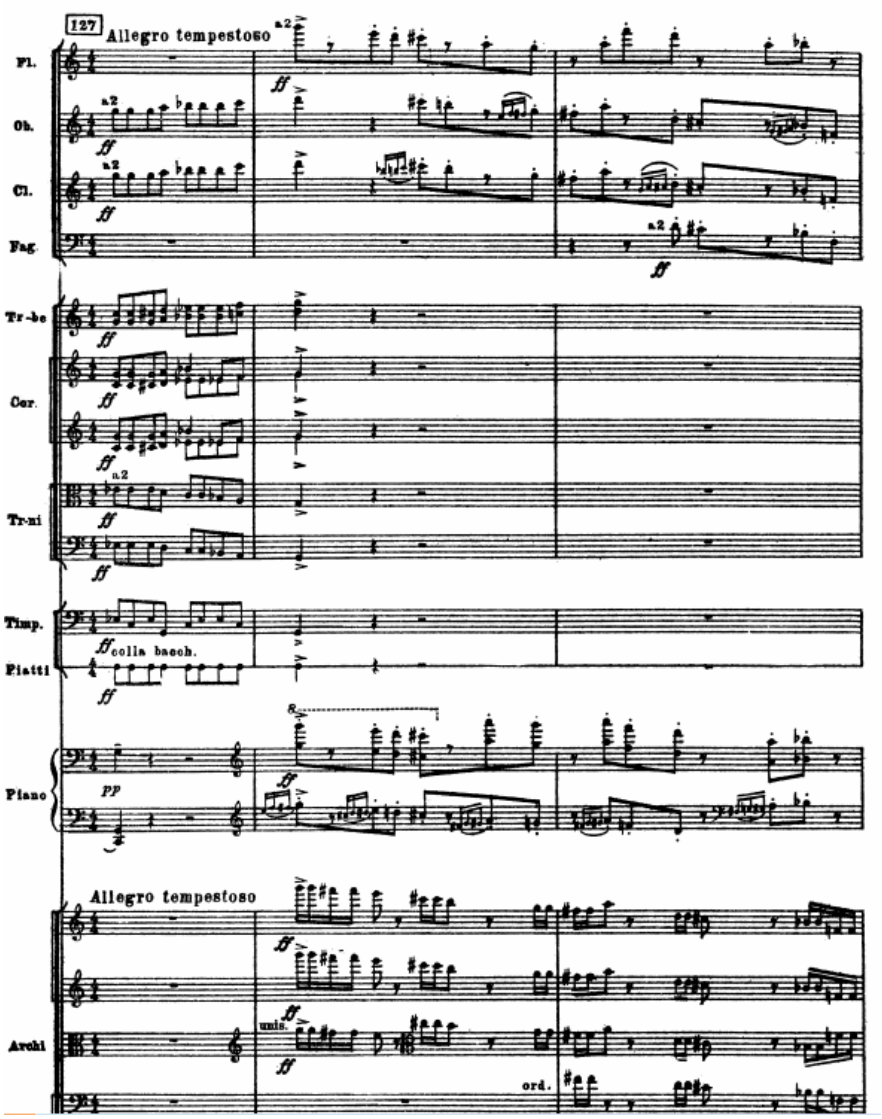
Η εισβολή της ορχήστρας θα γίνει σχετικά μη αναμενόμενα, με ύφος νοσταλγικό, καθώς είναι αυτή που θα φέρει ξανά το δεύτερο θέμα στο προσκήνιο και μάλιστα από διάφορες τονικότητες κάνοντάς το ακόμη πιο λυρικό και τρυφερό. Η ψηλότερη φωνή του πιανίστα φλερτάρει με το θέμα και προσφέρει μερικές νότες ή κάποιες απαντήσεις επί των ορχηστρικών μελωδικών σχολίων όπως ήδη αναφέρθηκε, ενώ το περιβάλλον παραπέμπει σε κονσέρτο για πιάνο ρομαντικής εποχής. Όμως ο Προκόφιεφ λίγο αργότερα θα μετατρέψει τα γραμμικά ανοδικά ή πτωτικά σχήματα του σόλο οργάνου (που παραπέμπουν στο ρομαντικό ιδίωμα), σε συγχορδιακά σχήματα που σπάνε σε πελώρια μελωδικά άλματα (χαρακτηριστικά στοιχεία της δικής του μουσικής), συχνά διάφωνα. Με αυτόν τον τρόπο ο αρμονικός χαρακτήρας της μουσικής θα υποστεί αλλοίωση και αποδόμηση η οποία θα αποτυπωθεί και μέσα από τις τροπικού χαρακτήρα κατιούσες κλίμακες του σόλο οργάνου, από το μέτρο 257 και έπειτα. Η τελική ρευστοποίηση του υλικού θα επέλθει κατά την ταυτόχρονη τρίλια του

κλαρινέτου σε Σι-ύφεση με το αριστερό χέρι του πιανίστα που εκτελεί μια διπλή καταγεγραμμένη τρίλια, ενώ το δεξί χέρι στην περιοχή του τενόρου, ωσάν άλλο φαγκότο, φέρει για τελευταία φορά το πολυειπωμένο αλλά ποτέ τετριμμένο, δεύτερο θέμα. Η διαδικασία αυτή θα σβήσει με την ενδιαφέρουσα πολυρυθμία που προκύπτει από τα δύο χέρια του πιανίστα και συγκεκριμένα από την εμφάνιση πεντάηχων ογδόων επί της νότας σολ.

Από ερμηνευτική σκοπιά, ο σολίστ ερωτοτροπεί με την ορχήστρα όταν συμμετέχει στο μελωδικό γίγνεσθαι, ειδάλλως αγκομαχά εκτελώντας γρήγορα περάσματα που οργώνουν το πιάνο από πάνω έως κάτω. Η συνοδευτική του ικανότητα, θα αποδειχθεί κρίσιμος παράγοντας καταλυτικής σημασίας! Πολύ συχνά παρατηρείται δυστυχώς σε αντίστοιχα σημεία, οι σολίστες να μην ενδιαφέρονται για την εκφορά ενιαίας μουσικής αλλά να εστιάζουν την προσοχή τους και τη συγκέντρωσή τους στο πόσο εντυπωσιακά θα ηχήσουν τα δεξιοτεχνικά τους σημεία, ενώ στην παρούσα ενότητα ο Προκόφιεφ αδιαφορεί για τις τεχνικές προκλήσεις και τα εμπόδια που στήνει στον πιανίστα, αλλά επιθυμεί όλα τα παραπάνω να υπηρετούν μια ενιαία μουσική ροή. Είναι γνωστό εξάλλου ότι τα πρωτεία στη μουσική γι' αυτόν τα είχε πάντοτε η μελωδία. Όμως άλλες φορές, οι σολίστες υπερεστιάζουν στα δικά τους επικίνδυνα και δύσκολα πασσάζ, επειδή προσπαθούν να κρατήσουν τον έλεγχο των τελευταίων. Για παράδειγμα όπως αναφέρθηκε, ο συνθέτης απαιτεί από τον πιανίστα να εκτελεί ασταμάτητα γρήγορες νότες, σε μεγάλες αποστάσεις και μάλιστα εντός ενός άκρως μετατροπικού αρμονικού πλαισίου για πενήντα τέσσερα ολόκληρα μέτρα, γεγονός το οποίο όπως αντιλαμβάνεται ο καθένας, αποδεικνύεται εξαιρετικά δύσκολο εγχείρημα ιδιαίτερα σε ότι αφορά την αποστήθιση. Επιπρόσθετα, οι πρόβες του πιανίστα με την ορχήστρα πριν από κάποια επίσημη συναυλία, συνήθως δεν είναι πολλές στον αριθμό. Επομένως μπορεί κανείς αβίαστα να οδηγηθεί στο συμπέρασμα ότι ο σολίστ θα προσπαθήσει να συνηθίσει την αλληλεπίδραση, δηλαδή την αντιπαράθεση και τη συνοδεία προς την ορχήστρα, αλλά μέχρι να νιώσει άνετα (κάτι το οποίο ενδέχεται σε κάποιες περιπτώσεις και να μην πραγματοποιηθεί ποτέ), θα είναι συγκεντρωμένος στην ορθή εκπόνηση του δικού του τμήματος, ευελπιστώντας πως αντίστοιχα και η μελετημένη ορχήστρα θα εκτελεί σωστά και με ακρίβεια τα μέρη της.

Μόλις ένα συνδετικό μέτρο με σύσσωμη την ομάδα των πνευστών και των κρουστών (εξαίρεση αποτελούν τα φαγκότα και τα φλάουτα), να εκτελεί την ανιούσα ροή ογδόων που είχε αποτελέσει προηγουμένως έδαφος αντιπαράθεσης ανάμεσα στην ορχήστρα και το σόλο όργανο, θα αποδειχθεί αρκετό ώστε να επανεμφανιστεί το πρώτο θέμα και η ενότητα της επανεκθέσεως να λάβει χώρα. Όπως θα περίμενε κανείς, η κόπωση μετά την εξαντλητική κατάθεση ψυχής των προηγούμενων ενοτήτων, είναι μεγάλη και ο σχετικά εύθυμος φρενήρης ρυθμός ογδόων με την ένδειξη "allegro tempestoso", με βάση τα όσα προηγήθηκαν, μοιάζει ειρωνικός στην παρούσα φάση. Στην πράξη ο συνθέτης επαναφέρει τη νεοκλασική υφή έναντι της ρομαντικής που κυριάρχησε κατά τις εξελίξεις του δευτέρου θέματος και της ενότητας της επεξεργασίας, αλλά πλέον οι αντοχές είναι μειωμένες και αυτό το τόσο φορτισμένο συναισθηματικά κονσέρτο, προσπαθεί να βρει τρόπο να λυτρωθεί μέσα από μια θριαμβευτική κατάληξη.

Μέτρα 266-288

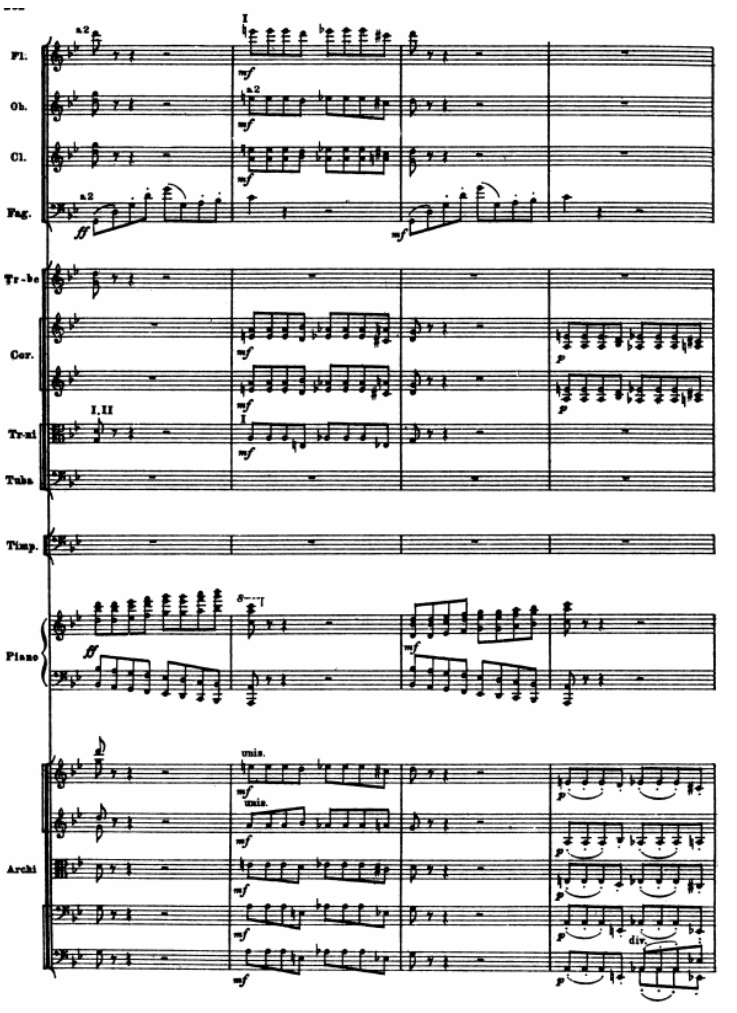


Αναλυτικότερα, ο συνθέτης αντιλαμβάνεται καλύτερα από τον καθένα την ψυχή του κομματιού συνυπολογίζοντας με τον καλύτερο δυνατό τρόπο τα όσα προαναφέρθηκαν και γι' αυτό το λόγο, παραθέτει το πρώτο θέμα αφενός περικεκομμένο και αφετέρου έχοντας απαλλάξει το σόλο όργανο από κάποιες νότες που το καθιστούσαν εξαιρετικά δεξιοτεχνικό, χωρίς βέβαια αυτό να σημαίνει ότι μετατράπηκε ο χαρακτήρας του ή ότι έγινε πιο απλοϊκό. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η επανεμφάνιση της τρίτης θεματικής ιδέας του κυρίου θέματος με δίφωνες συγχορδίες (μιλιταριστικού-παρεστιγμένου ρυθμού) σε κάθε χέρι (μ.282), έναντι τρίφωνων αντίστοιχα συγχορδιών που εκτελούνταν κατά τη μακροδομική ενότητα της εκθέσεως. Από τη σκοπιά του σολίστ, είναι προφανές ότι ισχύουν τα όσα αναλύθηκαν εκτενώς στα αντίστοιχα μέτρα της έκθεσης τόσο από τεχνική όσο και από ερμηνευτική πλευρά, με τη διαφορά ότι στην παρούσα φάση η ζωντάνια του πιανίστα ίσως φανεί προσποιητή και όχι πηγαία. Και αυτό διότι στην αρχή του μέρους ο πιανίστας γνώριζε ότι ο φρενήρης ρυθμός θα οδηγήσει στην ομορφότερη του έργου μελωδία και η τελευταία σε μία ακόμα πλούσια από κάθε άποψη ενότητα, αυτή της επεξεργασίας. Τώρα όμως η επαναφορά του πρώτου θέματος ενέχει τον κίνδυνο να αποκτήσει διεκπεραιωτικό χαρακτήρα και γι' αυτό καλό θα είναι κάθε μεγάλος ερμηνευτής όπως έλεγε ο Becker, παρά τις αντιξοότητες, ποτέ να μη νιώθει κατά την επιτέλεση σαν ακροβάτης (που η κόπωση τον

φθείρει αλλά εκείνος προσπαθεί), αλλά σαν μάγος που ξαναγεννιέται και αλλάζει στη στιγμή, πρόσωπα και διαθέσεις.

Εν κατακλείδι ο Προκόφιεφ στο μέτρο 300 θα αποχαιρετίσει το πρώτο θέμα και μαζί με αυτό και τη μακροδομική ενότητα της επανέκθεσης, ενώ στη συνέχεια θα παραθέσει μια σύντομη κόντα 18 μέτρων κατά την οποία θα κυριαρχήσει εκ νέου ο αντιφωνικός διάλογος των ογδόων της ορχήστρας με το πιάνο. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι σε αυτό το διάλογο το πιάνο επιστρατεύει μεγαλύτερο ηχητικό όγκο, καθώς οι συγχορδίες του δεξιού χεριού είναι τρίφωνες και έχουν έκταση οκτάβας, ενώ το αριστερό χέρι την ίδια ώρα κινείται αντίθετα (καθοδικά) με οκτάβες προς τις μπάσες νότες. Η τάση αυτή για διεύρυνση του παραγόμενου ήχου από το σολίστ γίνεται επειδή η ορχήστρα εκκινεί τον αντιφωνικό αυτό διάλογο αξιοποιώντας πολύ μεγαλύτερη ηχητική μάζα και μάλιστα σε δυναμική δύο φόρτε, προσπάθεια η οποία είναι αυτονόητο ότι δε θα μπορούσε να μείνει αναπάντητη από το μεγάλο πρωταγωνιστή του έργου. Τεχνικά η αντίθετη πορεία από οκτάβες ίσως θυμίζει σε πολλούς κατά κάποιο τρόπο τη σπουδή για οκτάβες του Φρεντερίκ Σοπέν op.25 no.10, μόνο που στο συγκεκριμένο σημείο η γραφή είναι τελείως αποσπασματική και μάλιστα με φθίνουσα δυναμική πορεία (2 φόρτε, μέτζο πιάνο και πιάνο). Συνεπώς, θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι η ενότητα της κόντα επιχείρησε στην αρχή της να προβάλλει κάτι πολύ δυναμικό, παρά ταύτα αυτό γρήγορα ξεφούσκωσε και οι μεμονωμένες συγχορδίες μετά την πτώση της έντασης του μέτρου 307, εμφανίζονται εν είδει σπαραγμού στην προσπάθεια παράκλησης της μουσικής προς την τελική λύτρωση.

Μέτρα 301-304



Ως γνήσια πιστός προς την κλασική παράδοση, ο συνθέτης από το μέτρο 312 θα «πάρει φόρα» για το πραγματικό κλείσιμο του έργου με τον πλέον τυπικό τρόπο (σύμφωνα πάντα με τα κλασικά πρότυπα), με τη χρήση δηλαδή μιας γρήγορης κλίμακας σε ουνίσονο οκτάβα από τα δύο χέρια. Τη δυναμική επιθυμεί και πάλι σε δύο φόρτε, ενώ επισημαίνει και την ένδειξη “precipitato e brioso” δηλαδή με ορμή αλλά και κεφάτα, με ψυχή. Αμέσως μετά και με μία μικρή διαφορά φάσης θα ακολουθήσει η ομάδα των εγχόρδων αντίστοιχα σε δυναμική φόρτε και με την ένδειξη “strepitoso” δηλαδή με θόρυβο, πολύ δυνατά! Η διαδικασία αυτή θα διαρκέσει μόλις δύο μέτρα και πρακτικά θα ολοκληρώσει από τονική άποψη το κομμάτι, ωστόσο η πλάγια πτώση που ακολουθεί, προσδίδει αναντίρρητα ακόμα μεγαλύτερη αίγλη. Πιανιστικά τα τελευταία μέτρα απαιτούν αδιανόητη ρυθμική ακρίβεια καθώς οικοδομούν το μεγάλο κλείσιμο, το οποίο αποτελεί και την τελευταία και ίσως πιο σημαντική εντύπωση για τον ακροατή του κονσέρτου. Ο Προκόφιεφ ακόμα και εδώ θα απαιτήσει απόλυτη διαύγεια ήχου μέσω της καθαρής άρθρωσης από το πιάνο, αλλά και μέσω των σπικάττο νοτών από την ορχήστρα, επιπρόσθετα κοινή αντίληψη φράσης των δύο (σε ότι αφορά την ανιούσα κλίμακα), αλλά και ταυτόχρονη αποχώρηση από τον ήχο κατά το τελευταίο μέτρο. Τέλος, είναι άξιο σχολιασμού το δεύτερο μισό του μέτρου 314 κατά το οποίο ο ηχητικός όγκος της ορχήστρας σταματά για να ακουστεί το φορτίσσιμο πασσάζ από το πιάνο σε επτάηχα δεκάτων έκτων, με την ταυτόχρονη εκτέλεση απλών δεκάτων έκτων από το φλάουτο επίσης σε πολύ υψηλή δυναμική!! Ύστερα από αυτό, το πιάνο επιδίδεται σε

γκλισσάντι που στοχεύουν τη θεμέλιο νότα της προδεσπόζουσας αλλά και της τονικής, τρόπος που μοιάζει με το κλείσιμο της τοκκάτας για πιάνο op.11 του Προκόφιεφ. Το σταθερό τέμπο της ορχήστρας θα οδηγήσει στην επιτυχία το κλείσιμο του έργου, θα δώσει τον κατάλληλο παλμό για να ορίσει την ταχύτητα των πιανιστικών γκλισσάντι ο πιανίστας, ο οποίος με τη σειρά του φέρει μια προήγηση του τελικού φθόγγου μια οκτάβα ψηλότερα ώστε το φινάλε να γίνει αντιληπτό με ακόμα πιο εμφατικό τρόπο.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Boris Berman, *Notes from the Pianists Bench*, Yale University Press, New Heaven 2000.
- Boris Berman, Prokofiev's *Piano Sonatas: a guide for the listener and the performer*, Yale University Press, New Heaven 2008.
- 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.
- *Collected Works (Собрание сочинений)*, τόμος 5, (πρώτη εκδοση) Muzgiz, Μόσχα το 1957, (επανέκδοση) Melville: Belwin Mills, (περ.) 1979.
- Mikhail Durkov, Sergei Prokofiev Piano Concertos 2-4, Eliane Rodrigues/Edeward Serov/St Petersburg Philharmonic Orchestra, [CD], 300 Years 1703-2003 & Serge Prokofiev Association & Northern Flowers, Austria 2002, 09 019.
- Joseph A. Gregorio, *Concerto for piano and orchestra and sonata form in Sergei Prokofiev's first piano concerto: an analysis from the perspective of Hepokoski and Darcy's sonata theory,* διατριβή στο Temple University, Philadelphia 2018.
- James Hepokoski και Warren Darcy, *Elements of Sonata theory: Norms, Types and Deformations in the late 18th-century sonata*, Oxford University Press, New York 2006.
- Ronald Edwin Lewis, *Influences seen in Prokofiev's Piano Style*, διπλωματική εργασία στο North Texas State University, Denton, Texas 1970.
- Andrew Huth, *Sergei Prokofiev Piano Concerto No 2 in G minor Op 16*, στο Russian Roots, London Symphony Orchestra, Cantate 020 3651 1690, London 2019.
- Jürgen Otten, *Prokofiev Ravel Anna Vinitskaya/Deutsches Symphonie Orchestra Berlin Gilbert Varga*, [CD], Deutschlandradio Kultur & naïve, Austria 2010, LC-7496.
- Fred Gustav Sahlman, *The piano concertos of Serge[i] Prokofiev: a stylistic study*, διατριβή στο Estman School of Music University of Rochester, 1966.
- Schlifstein S., *Sergei Prokofiev: Autobiography, Articles, Reminiscences*, University Press of the Pacific, Honolulu Hawaii 2000.