



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ

Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών

— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —

**ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**Τα έξι κομμάτια ορ. 11 του Σεργκί Ραχμάνινοφ και η
μουσική για πιάνο τέσσερα χέρια κατά τον 19^ο αιώνα.**

**Sergei Rachmaninoff's six Morceaux op. 11 and the
music for piano four-hands in the 19th century.**

Παλαιολόγος – Ν. – Κάμια-Μασερούκα

Επιβλέπων: Μάρκος Τσέτσος, Καθηγητής

ΑΘΗΝΑ

ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ 2025

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Τα έξι κομμάτια op. 11 του Σεργκέι Ραχμάνινοφ και η μουσική για πιάνο τέσσερα χέρια κατά τον 19^ο αιώνα.

Sergei Rachmaninoff's six Morceaux op. 11 and the music for piano four-hands in the 19th century.

Παλαιολόγος Ν. Κάμυα-Μασερούκα

A.M.: 1569201900026

Τριμελής Επιτροπή: **Μάρκος Τσέτσος**, Καθηγητής
Ιάκωβος Σταϊνχάουερ, Αναπληρωτής Καθηγητής
Αικατερίνη Λεβίδου, Μόνιμη Επίκουρη Καθηγήτρια

Σημείωμα του συγγραφέα

Το δοκίμιο αυτό αποτελεί πτυχιακή εργασία η οποία συντάχθηκε για το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και υποβλήθηκε προς εξέταση τον Ιανουάριο του 2025. Ο συγγραφέας βεβαιώνει ότι το περιεχόμενο του παρόντος έργου είναι αποτέλεσμα προσωπικής εργασίας και ότι έχει γίνει η κατάλληλη αναφορά στην εργασία τρίτων, όπου κάτι τέτοιο ήταν απαραίτητο, σύμφωνα με τους κανόνες της ακαδημαϊκής δεοντολογίας.

Οι απόψεις που παρουσιάζονται στην παρούσα εργασία εκφράζουν αποκλειστικά τον συγγραφέα και όχι τον επιβλέποντα Καθηγητή.

Περιεχόμενα

Εισαγωγή – Αφόρμηση:	5
Λίγες σημειώσεις για τα 6 κομμάτια:	5
1. Η μουσική για πιάνο τέσσερα χέρια κατά τον 19ο αιώνα: μια συνοπτική ανασκόπηση:	8
1.1. Ιστορικό Πλαίσιο	8
1.2. Κυριότεροι Συνθέτες και Έργα	9
1.2.1. Φραντς Σούμπερτ [Franz Schubert] (1797–1828):	9
1.2.2. Γιοχάνες Μπραμς [Johannes Brahms] (1833–1897):	9
1.2.3. Άντονιν Ντβόρζακ [Antonín Dvořák] (1841–1904):	10
1.2.4. Κλοντ Ντεμπυσί [Claude Debussy] (1862–1918):	11
1.3. Τεχνικές και Αισθητική:	12
1.4. Συμπεράσματα για το είδος:	13
2. Έξι κομμάτια για πιάνο τέσσερα χέρια op. 11 του Ραχμάνινοφ: ζητήματα μορφής και ύφους:	14
Ιστορικό πλαίσιο:	14
2.1. Βαρκαρόλα,	14
2.1.1. Μορφολογική ανάλυση:	14
2.1.2. Υφολογική ανάλυση:	16
2.2. Σκέρτσο,	21
2.2.1. Μορφολογική ανάλυση:	21
2.2.2. Υφολογική ανάλυση:	22
2.3. Ρωσικό θέμα,	25
2.3.1. Μορφολογική ανάλυση:	25
2.3.2. Υφολογική ανάλυση:	26
2.4. Βαλς,	30
2.4.1. Μορφολογική ανάλυση:	30

2.4.2. Υφολογική ανάλυση:.....	32
2.5. Ρομάνς,	34
2.5.1. Μορφολογική ανάλυση:	34
2.5.2. Υφολογική ανάλυση:.....	35
2.6. Σλάβα (Δόξα),.....	38
2.6.1. Μορφολογική ανάλυση:	38
2.6.2. Υφολογική ανάλυση:.....	40
3. Το op. 11 και η πιανιστική μουσική της πρώτης περιόδου του Ραχμάνινοφ: 43	
3.1. Ιστορικό πλαίσιο:.....	43
3.2. Στυλιστικά χαρακτηριστικά:.....	44
3.3. Εντοπισμός αυτών των χαρακτηριστικών στο op. 11:	53
3.4. Συμπέρασμα:.....	59
Βιβλιογραφία:.....	60

Εισαγωγή – Αφόρμηση:

Στο πλαίσιο εκπόνησης της Πτυχιακής Εργασίας μου, αποφάσισα να καταπιαστώ με το op. 11 του Σεργκί Ραχμάνινοφ [Sergei Rachmaninoff], το οποίο αποτελεί μια συλλογή έξι κομματιών για πιάνο τέσσερα χέρια. Το συγκεκριμένο έργο ανέκαθεν με γοήτευε, γιατί αποτελεί ένα άρτιο δείγμα της πρώιμης γραφής του συνθέτη, η οποία όμως εμπεριέχει όλον εκείνον τον πλούτο, που θα ανακαλύψουμε στα ύστερα και πιο «ώριμα» έργα του συνθέτη, από τα *Πρελούδια* και τις *Μουσικές Στιγμές (moment musicaux)*, μέχρι τα Κοντσέρτα του για πιάνο και ορχήστρα (κοντσέρτα 2,3 και 4).¹

Στη συγκεκριμένη Συλλογή, γίνονται άμεσες αναφορές σε ρωσικά θέματα, τα οποία απαντώνται τόσο σε άλλα έργα του συνθέτη, όσο και σε έργα άλλων Ρώσων συνθετών. Παράλληλα εντοπίζονται μουσικοί συμβολισμοί, οι οποίοι αντανακλούν τη «ρωσική ψυχή» και σχετίζονται άμεσα με την Ορθόδοξη πίστη². Αυτοί οι μουσικοί συμβολισμοί εντοπίζονται και σε άλλα έργα του συνθέτη, ενώ στοιχείο με ιδιαίτερη αξία αποτελεί το γεγονός πως αυτοί οι μουσικοί συμβολισμοί φαίνεται να αποτελούν αναπόσπαστο μέρος της συνθετικής μουσικής αντίληψης του Ραχμάνινοφ.

Στοιχείο που ενισχύει και τελικά καταδεικνύει τη «ρωσικότητα» του έργου είναι και οι τίτλοι ορισμένων κομματιών: *Ρώσικο Θέμα, Σλάββα*.

Λίγες σημειώσεις για τα 6 κομμάτια:

Συντεθειμένα το 1894, τα έξι αυτά κομμάτια (*Six Morceaux, op. 11*) για πιάνο τέσσερα χέρια βρίσκονται ανάμεσα στις αριότερες συνθέσεις της νεανικής περιόδου του Ραχμάνινοφ [Rachmaninoff], λίγα μόλις χρόνια μετά τις σπουδές του στο Ωδείο

¹ Το Κοντσέρτο αρ. 1 του Ραχμάνινοφ γράφτηκε από το συνθέτη το 1891, δηλαδή τρία χρόνια νωρίτερα από το op. 11.

² Esequiel Meza Jr., *External Influences on Rachmaninov's Early Piano Works as Exemplified in the "Morceaux de salon", Opus 10 and "Moments musicaux", Opus 16*, University of Arizona, Tuscon 1993, σ. 28.

της Μόσχας³. Το κομμάτι που «ανοίγει» τη συλλογή είναι μια βαρκαρόλα σε σολ ελάσσονα. Ο χαρακτήρας του κομματιού είναι σκοτεινός και μυστηριώδης, ενώ συγχρόνως ο προσεκτικά ταραγμένος ρυθμός του, θυμίζει – σε σημείο που μας κάνει να το βιώνουμε – τους γονδολιέρηδες να διασχίζουν τα κανάλια της Βενετίας. Η βαρκαρόλα «χτίζεται» σε μια εντυπωσιακή κλίμακα με γρήγορη άρθρωση στην υψηλή περιοχή του πιάνου πάνω σε μια πλούσια και δυναμική αρμονία. Η ίδια χαρακτηριστική άρθρωση θα επιστρέψει στο κλείσιμο της βαρκαρόλας, αυτή τη φορά προσδίδοντας μια πιο εύθυμη διάθεση.

Το δεύτερο κομμάτι «Σκέρτσο», είναι μια ζωηρή και φωτεινή σύνθεση με αδιάκοπη ρυθμική δραστηριότητα. Εδώ, ουσιαστικά δεν υπάρχει κάποιο τμήμα *Trio*, αλλά αντ' αυτού ένα «προκλητικό» δευτερεύον θέμα, το οποίο στιγμιαία διατηρεί τον παρορμητισμό του Σκέρτσο.

Το επόμενο, τρίτο κομμάτι φέρει την ονομασία «Ρωσικό Θέμα». Σε αυτό το σημείο αξίζει να σταθούμε και να αναλογιστούμε τα ζητήματα που προκύπτουν, μόνο λόγω του τίτλου που επιλέγει ο συνθέτης να δώσει σε αυτό το κομμάτι.⁴ Πιο συγκεκριμένα, από τον τίτλο ερχόμαστε αντιμέτωποι με το ζήτημα περί «ρωσικότητας»⁵, δηλαδή σε τι βαθμό το συγκεκριμένο έργο μεταχειρίζεται συγκεκριμένα ιδιώματα της εθνικής σχολής· εάν ο συνθέτης έχει επιλέξει τον τίτλο για κάποιον εντελώς διαφορετικό λόγο· αν τα θέματα του έργου προέρχονται από την λαϊκή παράδοση ή αν πρόκειται για μια «φολκλορική» παρουσίαση της λαϊκής μουσικής παράδοσης της Ρωσίας. Το «Ρωσικό Θέμα» αρχίζει ήσυχα με λίγες νότες και δυναμικές που κυμαίνονται – στην αρχή – από *pp* μέχρι και *mf*, ενώ η οδηγία είναι *Andantino cantabile*. Σύντομα, πλην όμως σταδιακά, το κομμάτι δομείται πάνω στη φόρμα των παραλλαγών. Από την κορύφωση, στην οποία έχει φτάσει, η μουσική σιγά-σιγά αποτραβιέται μέσω μιας ήρεμης – ξανά! – παραλλαγής, με στόχο να επιστρέψει για τελευταία φορά στην αρχική κατάσταση και στην τελική πτώση.

Τέταρτο σε σειρά είναι το «Βαλς», το οποίο θα μπορούσαμε να πούμε πως θυμίζει σε ορισμένα σημεία τα βαλς του Φρεντερίκ Σοπέν [Frederic Chopin]. Το ύφος του Ραχμάνινοφ κυριαρχεί και σε αυτό το κομμάτι, ενώ το αισθητικό αποτύπωμα που

³ Rebecca Mitchell, *Sergei Rachmaninoff*, Reaktion Books Limited, Λονδίνο 2022, σ. 45.

⁴ Θα δούμε στη συνέχεια πως ο Ραχμάνινοφ, μέσα στη συλλογή χρησιμοποιεί κι άλλες φορές τίτλους που φέρουν εθνικές αποχρώσεις.

⁵ Richard Taruskin, «Some Thoughts on the History and Historiography of Russian Music», *The Journal of Musicology* 3(4), 1984, σ. 323-330.

δημιουργεί βρίσκεται κάπου μεταξύ του όλο χάρη βιεννέζικου βαλς και των ενθυμήσεων της εποχής του Σοπέν⁶.

Συνεχίζοντας, στην πέμπτη θέσης της συλλογής βρίσκεται η «Ρομάνς». Είναι γραμμένη σε ντο ελάσσονα με ένα ιδιαίτερα σπαραχτικό θέμα, που μεταδίδει την απελπισία που υπερίπταται πάνω από τη θλίψη. Υπάρχουν σύντομες στιγμές, που το φως και η λάμψη κάνουν την εμφάνισή τους και φωτίζουν το κατά τ' άλλα ζοφερό κλίμα, αλλά ποτέ δεν καταφέρουν να υπερνικήσουν το σκότος.

Τέλος, η (*Slava=Δόξα!*) κλείνει αυτή τη συλλογή του op. 11. Ο χαρακτήρας του κομματιού είναι πανηγυρικός και αυτό το κομμάτι αποτελεί ακόμα ένα δείγμα που αξίζει να εξετάσουμε αναφορικά με τη «ρωσικότητά» του.

⁶ Meza, ό.π., σ. 32.

1. Η μουσική για πιάνο τέσσερα χέρια κατά τον 19ο αιώνα: μια συνοπτική ανασκόπηση:

Η μουσική για πιάνο τέσσερα χέρια γνώρισε ιδιαίτερη άνθηση κατά τον 19ο αιώνα, μια εποχή όπου η μουσική δωματίου είχε κεντρικό ρόλο τόσο στην καλλιτεχνική δημιουργία όσο και στη μουσική ψυχαγωγία της αστικής τάξης⁷.

1.1. Ιστορικό Πλαίσιο

Ο 19ος αιώνας, εποχή ρομαντισμού, έφερε τη μουσική από τα σαλόνια της αριστοκρατίας στις οικείες της ανερχόμενης αστικής τάξης. Τα έργα για πιάνο τέσσερα χέρια ήταν ιδανικά για τις συναθροίσεις εκείνης της εποχής και τη μουσική ψυχαγωγία των ατόμων. Συγχρόνως, το μουσικό αυτό είδος συνέβαλε και στη μουσική μόρφωση της αστικής τάξης, καθώς στάθηκε σημαντικός αρωγός στη διάδοση της «μεγάλης μουσικής» στο κοινό, κάνοντάς την προσιτή μέσω του πιάνου, που ήδη κατείχε τα πρωτεία στην αστική συνείδηση⁸.

Η αστική τάξη εκείνης της εποχής κατάφερε να έρθει σε επαφή με τον πλούτο της μουσικής των μεγάλων κλασικών και ρομαντικών συνθετών μέσω του πιάνου, που δέσποζε σε πολλά σπίτια. Οι εκδότες επιδίωξαν την έκδοση μεταγραφών των συμφωνικών έργων συνθετών όπως οι Μότσαρτ [Mozart], Χάυντν [Haydn], Μπετόβεν [Beethoven] και Μπραμς [Brahms], όπως επίσης και μεταγραφών από όπερες, ενώ πολλοί συνθέτες έγραψαν πρωτότυπη μουσική για πιάνο τέσσερα χέρια.⁹

⁷ Theodor Adorno & Jonathan Wipplinger (μτφρ.), «Four Hands, Once Again», *Cultural Critique* 60, 2005, σ. 3

⁸ Richard Leppert, «"Four Hands, Three Heats": A Commentary», *Cultural Critique* 60, 2005, σ. 6.

⁹ Leppert, ό.π., σ. 7.

1.2. Κυριότεροι Συνθέτες και Έργα

1.2.1. Φραντς Σούμπερτ [Franz Schubert] (1797–1828):

Ο Σούμπερτ είναι ίσως ο σημαντικότερος συνθέτης για πιάνο τέσσερα χέρια του 19ου αιώνα¹⁰, με έργα όπως η Φαντασία σε Φα ελάσσονα, D.940, τα οποία χαίρουν θαυμασμού από πολλούς θεωρητικούς, αισθητικούς, αλλά και μουσικοκριτικούς, όπως ο Τέοντορ Αντόρνο [Theodor Adorno].¹¹ Επίσης, συνέθεσε πολλά χορευτικά κομμάτια, όπως βαλς και Ländler, τα οποία προορίζονταν για κοινωνική χρήση.

Από τα δεκάδες είδη μουσικής με τα οποία καταπιάστηκε ο Σούμπερτ και τα οποία ανέδειξε (όπως το είδος του *Lied*), εκείνο που φαίνεται να τον απασχόλησε από το ξεκίνημα της συνθετικής του πορείας μέχρι και το τέλος της ζωής του, είναι το είδος της μουσικής για πιάνο τέσσερα χέρια (γράφοντας 30 τέτοια έργα). Σημαντικός αριθμός των έργων αυτών είναι φαντασίες και το σύνολο της μουσικής του Σούμπερτ για πιάνο τέσσερα χέρια, γράφτηκε ουσιαστικά για οικιακή χρήση.¹²

Στοιχείο που δεν πρέπει να παραληφθεί σχετικά με το σύνολο της ενόργανης μουσικής – αναπόσπαστο μέρος της οποίας είναι και η μουσική για πιάνο τέσσερα χέρια – του Σούμπερτ είναι η πολύ περιορισμένη χρήση οδηγιών σχετικά με τις διακυμάνσεις χρονικής αγωγής των έργων. Πιο συγκεκριμένα, ο Σούμπερτ σε πολλά έργα – όπως και στη Φαντασία σε φα ελάσσονα που αναφέρθηκε προηγουμένως – περιορίζεται στη σταθερή χρήση οδηγιών όπως *ritardando*, *a tempo* και *Tempo I*.¹³ Αυτό είναι κάτι που δε θα παραμείνει αμετάβλητο στην εξελικτική πορεία της πιανιστικής φιλολογίας του 19^{ου} αιώνα.

1.2.2. Γιохάνες Μπραμς [Johannes Brahms] (1833–1897):

Ο Μπραμς συνέθεσε και διασκεύασε πολλά έργα για πιάνο τέσσερα χέρια, τόσο δικά του όσο και άλλων συνθετών που θαύμαζε, όπως τους Ουγγρικούς Χορούς, που έχουν έντονο λαϊκό χαρακτήρα. Αυτά τα έργα αποτελούν χαρακτηριστικό δείγμα της ρομαντικής τάσης για σύνθεση με λαϊκές επιρροές.

¹⁰ Adorno & Wipplinger, ό.π., σ. 2.

¹¹ Theodor Adorno, «Schubert (1928)», *19th-Century Music* 29, 1928, σ. 4.

¹² Eric Sams, «Schubert's Piano Duets», *The Musical Times* 117, 1976. σ. 120-121.

¹³ William Newman, «Freedom of Tempo in Schubert's Instrumental Music», *The Musical Times* 61, 1975, σ. 530-533.

Στην πιανιστική μουσική του Μπραμς μπορούμε να βρούμε εκείνον το ρυθμικό πλούτο και τη ρυθμική πολυπλοκότητα, που χαρακτηρίζει το σύνολο της δημιουργίας του¹⁴. Συνολικά το πιανιστικό ύφος του Μπραμς διαφοροποιείται από προηγούμενους συνθέτες που αναφέραμε. Ενδιαφέρον προκαλεί η «ορχηστρική» γραφή του Μπραμς στη μουσική για πιάνο – και για πιάνο τέσσερα χέρια – προσπαθώντας να εντάξει τεχνικές από όργανα της συμφωνικής ορχήστρας, όπως για παράδειγμα μοτίβα που συχνά αποδίδονται στα γαλλικά κόρνα ή τις γρήγορες κρούσεις των τυμπάνων.¹⁵ Επίσης, δε θα μπορούσε να μην αναφερθεί πως ο Μπραμς ενώ μεταχειρίζεται συντηρητικά την αρμονία, πολλές φορές τη διευρύνει, ενώ συχνή είναι και η χρήση τροπικότητας¹⁶.

Δε θα μπορούσε να μη γίνει αναφορά στη στενή σχέση του Μπραμς με τη μουσική του Σούμπερτ, από την οποία άντλησε αναμφίβολα μεγάλο πλούτο, αφομοιώνοντας στοιχεία του ύφους του στη δική του μουσική¹⁷. Επιπλέον, ο Μπραμς έδειξε έντονο ενδιαφέρον για τη μουσική του Σούμπερτ μέχρι το τέλος της ζωής του, κάνοντας μεταγραφές και επιμέλειες σε σημαντικά έργα του Σούμπερτ¹⁸

Χαρακτηριστικό έργο μουσικής για πιάνο τέσσερα χέρια που περιλαμβάνει τα χαρακτηριστικά αυτά της μουσικής του Μπραμς είναι τα 16 βάλς του op. 39¹⁹.

1.2.3. Άντονιν Ντβόρζακ [Antonín Dvořák] (1841–1904):

Όπως και στην περίπτωση του Μπραμς, που εξετάσαμε ανωτέρω, έτσι και η μουσική του Ντβόρζακ φαίνεται να έχει ρίζες στη μουσική του Σούμπερτ και να εμπεριέχει τις ποιότητες εκείνες που εμφανίζει η μουσική του βιεννέζου συνθέτη. Αυτές οι ποιότητες εντοπίζονται κυρίως στη μουσική δωματίου του Ντβόρζακ – μέρος της οποίας φυσικά είναι και η μουσική για πιάνο τέσσερα χέρια – και ανατρέχουν κυρίως στην κοινή αυστριακή τους καταγωγή.²⁰ Τα χαρακτηριστικά εκείνα στοιχεία της μουσικής του Σούμπερτ που εντοπίζονται και στη μουσική δωματίου του

¹⁴ Walter Robert, «Remarks on Brahms' Piano Style», *Bulletin of the American Musicological Society* 11/12/13, 1948 σ. 83.

¹⁵ Robert, ό.π., σ. 84.

¹⁶ Στο ίδιο.

¹⁷ Robert Pascall, «Brahms and Schubert», *The Musical Times* 124, 1983, σ. 287.

¹⁸ Pascall, ό.π., σ. 289.

¹⁹ Robert, ό.π., σ. 83-84.

²⁰ Susan Wollenberg, «Celebrating Dvořák: Affinities between Schubert and Dvořák», *The Musical Times* 132, 1991, σ. 434.

Ντβόρζακ, τα οποία και ο ίδιος ο συνθέτης – ο Ντβόρζακ – επισημαίνει²¹ αφορούν τη ρέουσα μελωδία και την βαθύτερη πολυφωνική γραφή. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ομοιότητας της μουσικής των δύο συνθετών, αποτελούν – όπως αναφέρει στο άρθρο της η Susan Wollenberg – η *Φαντασία σε φα ελάσσονα* (D. 940) του Σούμπερτ και το *Scherzo* από το κουιντέτο για πιάνο του Ντβόρζακ²², ορ. 81.

Τέλος, έργα του Ντβόρζακ, όπως οι Σλαβικοί Χοροί, Ορ. 46 και Ορ. 72, συνέδεσαν τη ρομαντική ευαισθησία με παραδοσιακούς χορούς, αποδίδοντας έμφαση στον λαϊκό χαρακτήρα. Τα έργα αυτά στη συνέχεια μεταγράφηκαν και για ορχήστρα μεταφέροντας αυτή τη μουσική στις μεγάλες αίθουσες συναυλιών.

1.2.4. Κλοντ Ντεμπυσί [Claude Debussy] (1862–1918):

Αναφορικά, τώρα, με τον Ντεμπυσί θα πρέπει να αναφέρουμε πώς αποτελεί ένα σπουδαίο παράδειγμα μουσικού, ο οποίος θέλησε να μάθει εις βάθος τη σπουδαία μουσική που γράφτηκε πριν από αυτόν. Συγκεκριμένα, ο Ντεμπυσί έδειξε σημαντικό ενδιαφέρον για τους μουσικούς της Ευρώπης την περίοδο του Μεσαίωνα, ενώ παράλληλα εξοικειώθηκε με τη μουσική της Αναγέννησης²³. Συγχρόνως, ο ενθουσιασμός του για τους εκτελεστές και τους συνθέτες της Γαλλίας του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα στάθηκε σημαντικός αρωγός στη μετέπειτα συνθετική του σκέψη²⁴. Συνάμα ο Ντεμπυσί δέχτηκε σημαντικές επιρροές τόσο από τη ρωσική λαϊκή μουσική κατά την παραμονή του στη Ρωσία το καλοκαίρι του 1879, όσο και από τη μουσική των Κόρσακοφ, Μποροντίν και Μούσοργκσκι²⁵.

Είναι σημαντικό να αναφερθεί πως στα χρόνια της νεότητάς του ο Ντεμπυσί δε συνέθεσε παρά ελάχιστα έργα για πιάνο τέσσερα χέρια, ενώ πολλά από αυτά που μας σώζονται αποτελούν κυρίως σκίτσα για ορχηστρικά έργα. Στα τέλη του 19ου αιώνα, μεταξύ των ετών 1886 και 1889 ο Ντεμπυσί συνέθεσε την *Petite Suite* για πιάνο τέσσερα χέρια²⁶, που συνδυάζει τη γαλλική κομπόζη με πρωτοποριακές αρμονίες.

²¹ Στο ίδιο.

²² Στο ίδιο.

²³ Georges Jean-Aubry & Friedrich Martens, «Claude Debussy», *The Musical Quarterly* 4, 1918, σ. 545.

²⁴ Jean-Aubry, ό.π., σ. 544-545.

²⁵ Στο ίδιο.

²⁶ Michel-Dimitri Calvocoressi, «Claude Debussy», *The Musical Times* 49, 1908, σ. 81.

1.3. Τεχνικές και Αισθητική:

Τα έργα για πιάνο τέσσερα χέρια του 19ου αιώνα χαρακτηρίζονται από τον συναισθηματισμό και τη λυρική της εποχής, καθώς και από έντονη εκφραστικότητα. Είναι φυσικά σημαντικό να αναφέρουμε, πως οι συνθέτες έδιναν μεγάλη σημασία στη μουσική γραφή σκεπτόμενοι και τη διάδραση και τη συμμετρία μεταξύ των δύο πιανιστών²⁷, ενώ στη συντριπτική πλειοψηφία οι σημαντικές μουσικές ιδέες εκφέρονταν και από τους δύο.

Παράλληλα, όπως διαφαίνεται και από τη χρονολογική αποτύπωση όσων αναφέρθηκαν ανωτέρω, ο συνθέτης εκείνος που προσέφερε τα μέγιστα στο είδος της μουσικής για πιάνο τέσσερα χέρια τόσο μέσω της δικής του συνθετικής προσφοράς όσο και λόγω της καθοριστικής του επίδρασης στη μουσική αντίληψη μεταγενέστερων συνθετών είναι ο Φραντς Σούμπερτ. Δε θα πρέπει όμως να ξεχνάμε πως εξίσου σπουδαίο ρόλο τόσο στο συγκεκριμένο είδος, όσο και στο σύνολο της μουσικής του 19^{ου} αιώνα κατείχαν και τα διάφορα λαϊκά ιδιώματα της κάθε χώρα, τα οποία οι συνθέτες αξιοποίησαν σε σημαντικό βαθμό μέσα στην καλλιτεχνική τους δημιουργία²⁸.

Τέλος, δεν πρέπει να ξεχνάμε πως παρά το γεγονός, πως η μουσική για πιάνο τέσσερα χέρια, αρχικά αναπτύχθηκε και εδραιώθηκε για οικιακή – ακόμα και ερασιτεχνική χρήση – σταδιακά τα έργα και οι συνθέτες απαιτούσαν υψηλό επίπεδο τεχνικής δεξιοτεχνίας από τους εκτελεστές, όπως επίσης και υψηλό επίπεδο συνεργασίας και συντονισμού, ειδικά σε έργα γραμμένα σε πιο σύνθετες φόρμες, όπως φαντασίες²⁹ και παραλλαγές.

²⁷ Leppert, ό.π., σ. 9.

²⁸ Henry Gilbert, «Folk-Music in Art-Music -A Discussion and a Theory», *The Musical Quarterly* 3(4), 1917, σ. 587.

²⁹ Ιωάννης Φούλιας, *Στοιχεία μουσικής ανάλυσης: Αρμονικό λεξιλόγιο, γλωσσάριο μουσικών όρων και οδηγίες συγγραφής εργασιών*, Κάλλιπος / Ανοικτές Πανεπιστημιακές Εκδόσεις, Αθήνα 2021, σ. 217-218.

1.4. Συμπεράσματα για το είδος:

Η μουσική για πιάνο τέσσερα χέρια προσέφερε μια μοναδική μορφή έκφρασης και οικιακής ψυχαγωγίας στον 19ο αιώνα. Παρά την περιορισμένη δημοφιλία της στις μέρες μας, τα έργα εκείνης της περιόδου αποτελούν αναπόσπαστο μέρος του ρεπερτορίου της κλασικής μουσικής και γι' αυτόν ακριβώς το λόγο θα πρέπει να χαίρουν αντίστοιχης προσοχής και φροντίδας.

2. Έξι κομμάτια για πιάνο τέσσερα χέρια ορ. 11 του Ραχμάνινοφ: ζητήματα μορφής και ύφους:

Ιστορικό πλαίσιο:

Το ορ. 11 γράφτηκε το 1894, δύο χρόνια αφότου ο Ραχμάνινοφ ολοκλήρωσε τις σπουδές του στο Ωδείο της Μόσχας, το 1892³⁰. Η συγκεκριμένη συλλογή συντέθηκε την ίδια χρονιά με το ορ. 10 (*Morceaux de salon*)³¹ και τη *Romance σε σολ μείζονα* για πιάνο τέσσερα χέρια, καθώς και το συμφωνικό ποίημα *Caprice bohémien*. Την ακριβώς προηγούμενη χρονιά (1893) ο Ραχμάνινοφ είχε συνθέσει έργα όπως τη συμφωνική φαντασία *The Rock* [Ο Βράχος] με επιρροές από τον Ρίμτσι-Κόρσακοφ³², όπως επίσης και τη *Σονάτα αρ. 1* για δύο πιάνο.

2.1. Βαρκαρόλα,

2.1.1. Μορφολογική ανάλυση:

Αυτό το πρώτο κομμάτι της συλλογής του ορ. 11 είναι γραμμένο σε τριμερή μορφή (A-B-A') με περικεκομμένη επαναφορά³³.

Το κομμάτι ξεκινάει με μία φράση οκτώ μέτρων, η οποία καταλήγει με πτώση στην αρχική τονικότητα (σολ ελάσσονα) και παρουσιάζει προτασιακά χαρακτηριστικά³⁴. Πιο συγκεκριμένα, το μ.1 αποτελεί τη βασική ιδέα της φράσης, ενώ στο μ.2 αυτή αναδιατυπώνεται· στα μ.3 – μ.7 λαμβάνει χώρα η δομική λειτουργία της συνέχισης μέσω της συνθετικής διαδικασίας της αλυσιδοποίησης, ενώ εν συνεχεία στο μ.8 πραγματοποιείται η δομική λειτουργία της πτωτικής διαδικασίας, καταλήγοντας στη σολ ελάσσονα στο μ.9. Τα επόμενα δέκα μέτρα (μ.9 – μ.18) αποτελούν κι αυτά μία

³⁰ Mitchell, ό.π., σ. 45.

³¹ Meza, ό.π., σ. 7.

³² Joseph Yasser, «Progressive Tendencies in Rachmaninoff's Music», *Tempo* 22, 1951, σ. 17.

³³ Φούλιας, ό.π., σ. 134.

³⁴ William Caplin, *Classical Form: A Theory of Formal Functions For The Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη 1998, σ. 9-11, 35, 39, 99.

πρόταση με βασική ιδέα το μ.9 και την ελαφρώς τροποποιημένη αναδιατύπωσή της στο μ.10, η οποία καταλήγει με πτώση στην αρχική τονικότητα. Η επόμενη τετράμετρη φράση (μ.19 – μ.23a) ολοκληρώνει το πρώτο τμήμα του κύριου θέματος και οδηγεί στο ενδιάμεσο αντιθετικό τμήμα, στη ντο ελάσσονα.

Στο ενδιάμεσο αντιθετικό τμήμα³⁵ (μ.23b – μ.34) εμφανίζεται διαφορετική συνοδεία στο *secondo*, η οποία εμπεριέχει ένα καινούργιο ρυθμικό μοτίβο με παύση ογδού, με συγκοπικό χαρακτήρα. Τα δώδεκα μέτρα του μεσαίου αυτού τμήματος χωρίζονται σε τρεις τετράμετρες φράσεις (μ.23 – μ.26, μ.27 – μ.30 και μ.31 – μ.34). Οι δύο πρώτες βρίσκονται στην περιοχή της υποδεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας, ενώ μέσω της τρίτης επιστρέφουμε στην αρχική τονικότητα και στο τμήμα της επαναφοράς. Το τρίτο αυτό τμήμα της επαναφοράς (μ.35 – μ.46) αποτελεί μία φράση με προτασιακά χαρακτηριστικά, η οποία καταλήγει με συμφυρμό στο συνδετικό πέρασμα (μ.47 – μ.48), που θα οδηγήσει στο μεσαίο τμήμα (επεισόδιο) της τριμερούς μορφής.

Στο μεσαίο αυτό τμήμα (μ.49 – μ.73a) αλλάζει εντελώς τόσο η συνοδεία (στο *secondo*) όσο και η συνολική υφή του κομματιού, η οποία γίνεται ομοφωνική με ορισμένες αντιστικτικές στιγμές (μ.54 και μ.62), με ένα νέο μόρφωμα να εισάγεται στο *primo*, αυτό των εξάηχων.

Τα μ.73b – μ.94 αποτελούν την περικεκομμένη επαναφορά του κύριου θέματος – μιας και δεν επανέρχεται ποτέ το τελευταίο τμήμα (α') του θέματος, το οποίο αρχικά εκτέθηκε σε ολοκληρωμένη τριμερή δομή – η οποία συνδέεται με συμφυρμό με την προηγούμενη μεσαία ενότητα και καταλήγει στην αρχική τονικότητα. Ωστόσο, συγχρόνως με την περικεκομμένη επαναφορά του κύριου θέματος συνεχίζεται η εκφορά του μορφώματος των εξάηχων, που παραπέμπουν στην προηγούμενη μεσαία ενότητα. Το μόρφωμα αυτό δε λογαριάζεται ως απλή συνοδεία του κύριου θέματος, καθώς α) λαμβάνει χώρα στο πλαίσιο του “*Con moto*” πριν την οδηγία *ritardando* (μ.81), που θα οδηγήσει στο “*Meno mosso*” και την αρχική χρονική αγωγή και β) προέρχεται από την ένωση με συμφυρμό³⁶ της προηγούμενης μεσαίας ενότητας με την περικεκομμένη επαναφορά του κύριου θέματος. Συνεπώς, η επαναφορά παρουσιάζει και χαρακτηριστικά υβριδικής επαναφοράς³⁷. Για τους λόγους αυτούς προτείνεται η

³⁵ Caplin, ό.π., σ. 75.

³⁶ Caplin, ό.π., σ. 203.

³⁷ Φούλιας, ό.π., σ. 134-135.

επαναφορά του κύριου θέματος να θεωρηθεί υβριδικού τύπου περικεκομμένη επαναφορά.

Τα μ.95 – μ.106 αποτελούν την coda³⁸ του κομματιού, κατά την οποία παρατηρείται πύκνωση του επιφανειακού ρυθμού³⁹, μία νέα συνοδεία στο secondo με *brizè* συγχορδίες, καθώς και η έκθεση του θεματικού υλικού του ενδιάμεσου αντιθετικού τμήματος του κύριου θέματος σε οκτάβες (στο αριστερό χέρι του primo).

2.1.2. Υφολογική ανάλυση:

Μη τονικές παράμετροι

Τέμπο:

Όπως μας γίνεται σαφές από την παρτιτούρα του έργου, το τέμπο που υποδεικνύει ο συνθέτης είναι *Moderato*. Αυτό το τέμπο δίνει τη δυνατότητα να αναπτυχθεί, αλλά και να παρουσιαστεί η μελωδική υφή του κομματιού με άρτιο τρόπο, ενώ συγχρόνως δεν υπονομεύεται και το εξωμουσικό περιεχόμενο που επιθυμεί να προσδώσει ο συνθέτης στη μουσική.

Ωστόσο, υπάρχουν ορισμένες μεταβολές στη χρονική αγωγή του έργου, οι οποίες ενισχύουν τη δραματικότητα, όπως η οδηγία “*Con moto*” στο μ.49, κατά την έναρξη του επεισοδίου, καθώς και η επιστροφή από αυτήν την πιο ανήσυχη κατάσταση, στο μ.83 (“*Meno mosso*”) κατά την επαναφορά του κυρίου θέματος.

Μέτρο:

Το κομμάτι είναι γραμμένο σε μέτρο $\frac{4}{4}$ και το μέτρο αυτό διατηρείται σε όλη τη διάρκειά του. Η επιλογή του μέτρων των $\frac{4}{4}$, αντί του μέτρου των $\frac{6}{8}$, διαφοροποιεί τη

³⁸ Caplin, ό.π., σ. 218.

³⁹ Caplin, ό.π., σ. 42.

βαρκαρόλα του Ραχμάνινοφ από την παραδοσιακή μορφή⁴⁰, δίνοντας έμφαση στην εκφραστικότητα της μελωδίας.

Σημαντικό χαρακτηριστικό στοιχείο αποτελεί το γεγονός, πως παρά τη συμμετρική φύση του μέτρου, ο ρυθμός και η συνοδεία εξακολουθούν να δημιουργούν την αίσθηση λικνίσματος μέσω του τρόπου που ο ίδιος ο συνθέτης μεταχειρίζεται τα ρυθμικά μοτίβα.



Παράδειγμα 1.: Τα 2 πρώτα μέτρα από τη Βαρκαρόλα του ορ. 11.

Ρυθμός:

Η γραφή του Ραχμάνινοφ είναι έντονα ρυθμική προσφέροντας μια πολυεπίπεδη διαστρωμάτωση, η οποία υποστηρίζει κατάλληλα το κύριο θεματικό υλικό. Αυτή η ρυθμική γραφή επιβεβαιώνεται από τη συνεχή κίνηση στο *secondo*, στα τμήματα του κύριου θέματος και της επαναφοράς του, καθώς και μέσω της επαναληπτικότητας συγκεκριμένων ρυθμικών μοτίβων (π.χ. τριήχων), τόσο στη συνοδεία όσο και στο κύριο θεματικό υλικό.

Δυναμική:

Οι διακυμάνσεις των δυναμικών σε όλο το ορ.11, όπως και σε αυτό το πρώτο κομμάτι της συλλογής, παρουσιάζουν ένα ευρύ φάσμα δυνατοτήτων, καθώς ο συνθέτης έχει στη διάθεσή του κάθε στιγμή όλο το δυναμικό φάσμα του οργάνου. Οι δυναμικές εντός του κομματιού εκτείνονται από το *ppp* (π.χ. μ.43) έως και το *fff* (π.χ. μ.67).

⁴⁰ Julia Budden, λήμμα: «Barcarola», στο: Stanley Sadie (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Opera*, Macmillan Publishers Limited, Λονδίνο 1992, σ. 318.

Πιο συγκεκριμένα, η ισορροπία στις δυναμικές μεταξύ των δύο χεριών, στο *secondo*, ζητούνται με σαφήνεια από το συνθέτη. Πιο συγκεκριμένα, ζητούμενο είναι το αριστερό χέρι να παίζει αισθητά χαμηλότερα (*pp*) από το δεξί χέρι (*p*), το οποίο προσφέρει τη μελωδική εξέλιξη. Αυτή η ισορροπία αργότερα θα μετατεθεί σε μεγαλύτερη κλίμακα, κρατώντας συνολικά το *secondo* σε αισθητά χαμηλότερη ένταση σε σχέση με το *primo*, ειδικά όταν παρέχει συνοδεία στο κύριο θεματικό υλικό.

Υφή:

Η υφή του κομματιού παρουσιάζει έναν πολυεπίπεδο χαρακτήρα με αντιθέσεις, οι οποίες προσφέρουν την απαραίτητη συναισθηματική ένταση, χωρίς ωστόσο να διαταράσσεται η ισορροπία της μουσικής σύνθεσης. Πιο συγκεκριμένα, σχεδόν σε όλη τη διάρκειά του, το κομμάτι παρουσιάζει συγχρόνως τέσσερα διαφορετικά επίπεδα: κύριο θεματικό υλικό, συνοδεία με τρίηχα, οκτάβες ή χαμηλές νότες που στηρίζουν την αρμονία και τέλος μία ενδιάμεση εσωτερική συνοδευτική φωνή που στηρίζει ακόμη περισσότερο την αντίστιξη. Παρ' όλα αυτά, δε λείπουν και οι αρμονικές στιγμές μέσα στο κομμάτι, όπως το μεγαλύτερο μέρος του επεισοδίου.

Τονικές παράμετροι:

Μελωδία:

Αναφορικά με τη διάρθρωση της μελωδίας, αυτή περιλαμβάνει σε μικρότερο ποσοστό βηματική κίνηση και σε μεγαλύτερο ποσοστό πηδήματα. Τα ανιόντα πηδήματα συνήθως εντοπίζονται στις επαναλήψεις του μοτιβικού υλικού, δηλαδή από το τέλος ενός μοτίβου προς το επόμενο (επανάληψή του ίδιου αυτούσιου ή σε παραλλαγή, είτε κάποιου νέου μοτίβου), π.χ.: μ.2 (σι*b*-σολ), μ.3 (σι*b*-σι*b*), μ.5 (σι*b*-ρε) κ.ο.κ..

Αρμονία:

Η αρμονία σε ολόκληρο το κομμάτι δεν ξεφεύγει από τα συνηθισμένα για τον πρώιμο, τουλάχιστον, Ραχμάνινοφ, δεδομένα. Είναι μια τυπική ρομαντική αρμονία, η οποία εμπεριέχει και χρωματικές αλλοιώσεις, καθώς και αρμονικές διαδοχές, οι οποίες προσφέρουν ένταση στη μουσική.

Δε θα πρέπει να παραλειφθεί πως το κομμάτι, πολλές φορές παρουσιάζει αρμονική αμφισημία, μιας και υπάρχουν στιγμές με αρμονική ασάφεια, που προκύπτουν από την ύπαρξη συγχορδιών, οι οποίες αιωρούνται ανάμεσα σε διαφορετικές τονικές λειτουργίες. Αυτή η αμφισημία στην αρμονία παρατηρείται κυρίως στο μεσαίο τμήμα και ιδιαίτερα στα μ.49 – μ.70:

The image shows a musical score for piano, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two measures, 51 and 52. Measure 51 features a highly active right hand with a series of eighth notes, many with fingerings (e.g., 2 1, 2 2 1, 2 1 2, 5 2 4, 1 2 4, 5 2 4, 3 8, 1 8 1 4, 1 2 3, 5 2 4, 2 1 2 4, 1 3). The left hand has a few chords and single notes. Measure 52 continues the right hand's activity with similar patterns and fingerings (e.g., 1 2 3, 5 2 4, 2 1 2 4, 1 3). The left hand continues with chords and single notes. The score is marked with a 'p' (piano) dynamic.

Παράδειγμα 2.α): Τα μέτρα 51-52 από τη Βαρκαρόλα του ορ. 11.

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system contains measures 59 and 60. The second system contains measures 61 and 62. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand has a highly technical melodic line with numerous slurs and fingerings (1-5). The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Dynamics include *sf* (sforzando), *dim.* (diminuendo), and *mf* (mezzo-forte). A repeat sign with a first ending bracket is present at the end of measure 62.

Παράδειγμα 2.β): Τα μέτρα 59-62 από τη Βαρκαρόλα του ορ. 11.

2.2. Σκέρτσο,

2.2.1. Μορφολογική ανάλυση:

Το δεύτερο κομμάτι της συλλογής, είναι γραμμένο σε τριμερή μορφή (A-B-A'). Το κύριο θέμα αναπτύσσεται στα πρώτα 99 μέτρα του κομματιού (μ.1 – μ.99) και διαρθρώνεται σε μία διμερή δομή⁴¹. Το πρώτο τμήμα του κύριου θέματος (μ.1 – μ.56) ξεκινάει με μία φράση 18 μέτρων (μ.1 – μ.18a), η οποία καταλήγει στην αρχική τονικότητα (ρε μείζονα) και παρουσιάζει προτασιακά χαρακτηριστικά, ακολουθούμενη από την παραλλαγμένη επανάληψή της (μ.18b – μ.36). Η βασική ιδέα της πρώτης φράσης βρίσκεται στα μ.1 – μ.4, ενώ στα επόμενα μέτρα λαμβάνουν χώρα οι δομικές λειτουργίες της συνέχισης και της πτωτικής διαδικασίας μέσω της συνθετικής διαδικασίας της αποσπασματοποίησης (μ.14 – μ.15). Τα μ.37 – μ.56, παρατηρείται μία περεταίρω ανάπτυξη του προηγούμενου υλικού, του κύριου θέματος, ενώ στα μ.51 – μ.56 εντοπίζουμε έντονη αποσπασματοποίηση.

Στα μέτρα 57-99, αναπτύσσεται το δεύτερο τμήμα του κύριου θέματος, το οποίο έρχεται σε αντίθεση με την προηγούμενη ταραγμένη διάθεση του πρώτου τμήματος. Πιο συγκεκριμένα, η χρονική αγωγή – όπως θα δούμε και παρακάτω – μεταβάλλεται αρκετές φορές: (μ.64, μ.75, μ.84, μ.95).

Το επεισόδιο (B), αναπτύσσεται εντός των μέτρων 100-171a και παρουσιάζει ιδιαίτερο αρμονικό ενδιαφέρον με αυξημένη χρωματικότητα (π.χ. μ.111 – μ.116) και χρήση ελαττωμένων συγχορδιών, καθώς και συγχορδιών έβδομης, ενώ συγχρόνως παρατηρείται έντονη αποσπασματοποίηση (π.χ. μ.145, μ.150, μ.154, μ.158, μ.162) και πύκνωση των αρμονικών φαινομένων. Συγχρόνως παρατηρούμε και ακραίες μεταβολές στις δυναμικές (π.χ. μ.129).

Στα μέτρα 171b-227 πραγματοποιείται η επαναφορά του κύριου θέματος. Μικρή διαφοροποίηση παρατηρείται στα μέτρα 228-243, τα οποία αποτελούν ένα συνδετικό πέρασμα, στο οποίο ανακαλούνται στοιχεία που ήδη έχουν ακουστεί, είτε στο επεισόδιο (π.χ. μ.228 – μ.233), καθώς και στο κύριο θέμα (π.χ. μ.242).

⁴¹ Φούλιας, ό.π., σ. 122-123.

Τέλος, τα μέτρα 287-310 εκλαμβάνονται ως μια επέκταση (καταληκτική περιοχή)⁴², η οποία οδηγεί την πτώση στην αρχική τονικότητα.

2.2.2. Υφολογική ανάλυση:

Μη τονικές παράμετροι

Τέμπο:

Το τέμπο του κομματιού είναι στο μεγαλύτερο εύρος του αρκετά γρήγορο. Το κομμάτι ξεκινάει με χρονική αγωγή *Allegro*, αλλά υπάρχουν σημεία που η χρονική αγωγή μεταβάλλεται με πυκνή συχνότητα. Πιο συγκεκριμένα, στο μ.64 η χρονική αγωγή αλλάζει σε “*Un poco meno mosso*”, ενώ θα μεταβληθεί άλλες τρεις φορές στη διάρκεια του δεύτερου τμήματος του κύριου θέματος, σε *Tempo I* (μ.75), σε *Meno mosso* (μ.84) και τέλος σε *Tempo I* (μ.95). Στο επεισόδιο (B) δεν παρατηρούνται μεταβολές στη χρονική αγωγή. Η ρυθμική αγωγή θα αλλάξει ξανά στην επαναφορά του κύριου θέματος (A') με την ίδια συχνότητα που μεταβλήθηκε και στο δεύτερο τμήμα του κύριου θέματος: “*Un poco meno mosso*” (μ.251), *Tempo I* (μ.262), *Meno mosso* (μ.271) και τέλος *Tempo I* (μ.282).

Μέτρο:

Το μέτρο του κομματιού είναι $\frac{3}{8}$ και η σταθερότητα ενός τρίσημου μέτρου είναι θεμελιώδης για τη χορευτική φύση του Σκέρτσο. Αξίζει να αναφερθεί πως κατά τη διάρκεια του κομματιού οι διάφορες ρυθμικές ιδιαιτερότητες, που παρέχουν αυτή τη ρυθμική πολυπλοκότητα στο κομμάτι, δημιουργούνται από την ποικιλόμορφη ρυθμική διαστρωμάτωση, η οποία προκύπτει λόγω της ύπαρξης τεσσάρων χεριών και όχι λόγω κάποιας αλλαγής στο μέτρο. Το μέτρο του κομματιού παραμένει αμετάβλητο καθ' όλη τη διάρκειά του.

Ρυθμός:

Και σε αυτό, το δεύτερο κομμάτι της συλλογής, η μουσική γραφή του Ραχμάνινοφ είναι έντονα ρυθμική και χαρακτηρίζεται από συνεχείς και ρευστές ρυθμικές κινήσεις και επαναλαμβανόμενα μοτίβα με μικρές αξίες, τα οποία

⁴² Φούλιας, ό.π., σ. 147.

δημιουργούν αίσθηση αδιάκοπης ροής. Συγχρόνως σε όλη, σχεδόν, τη διάρκεια του κομματιού παρατηρούνται συγκοπές και τονισμοί εκτός των ισχυρών μερών των μέτρων.

Δυναμική:

Οι διακυμάνσεις των δυναμικών σε αυτό το δεύτερο κομμάτι της συλλογής του ορ. 11, καλύπτουν ένα ευρύ φάσμα, καθώς κυμαίνονται από το *ppp* έως και το *fff*. Ενδιαφέρον χαρακτηριστικό στοιχείο, που σχετίζεται με τις ακραίες μεταβολές των δυναμικών είναι πως αυτές λαμβάνουν χώρα, συνήθως, σε τομές του κομματιού. Συγκεκριμένα, το *ppp* του μ.104 συμβαίνει κατά την έναρξη του επεισοδίου (B) του κομματιού, ενώ κατά την επαναφορά του κυρίου θέματος στο μ.171b η δυναμική είναι *fff*, κάτι που δε συνέβη στα μ.1 και μ.18b.

Υφή:

Η υφή του κομματιού κυμαίνεται ανάμεσα στην ομοφωνία και την πολυφωνία, με το μεγαλύτερο, όμως, μέρος της μουσικής να είναι ομοφωνικό. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ομοφωνικής γραφής αποτελούν τα μ.64-72, μ.84-92, καθώς και το πρώτο τμήμα του κύριου θέματος. Αντιστικτική υφή, παρατηρείται σε αρκετά σημεία του επεισοδίου: μ.140-170.

Τονικές παράμετροι:

Μελωδία:

Η κύρια θεματική ιδέα του κομματιού αποτελείται από σύντομα, επαναλαμβανόμενα μοτίβα, τα οποία τροποποιούνται συνεχώς, τόσο διαστηματικά όσο και ρυθμικά. Συγχρόνως, τα μελωδικά περάσματα χαρακτηρίζονται από χρωματικές διακυμάνσεις, που δημιουργούν ένταση και λυρικήτητα. Τέλος, ενδιαφέρον χαρακτηριστικό, που συναντούμε σε όλο το ορ. 11, είναι πως οι δύο ερμηνευτές μοιράζονται κοινά μελωδικά μοτίβα, τα οποία έχουν μοιραστεί με έξυπνο τρόπο από το συνθέτη.

Αρμονία:

Η αρμονία – όπως και σε όλο το ορ. 11 – είναι πλούσια και σύνθετη σε ορισμένα σημεία. Σε γενικές γραμμές, το κομμάτι είναι καθαρά τονικό, ωστόσο υπάρχουν σημεία που φαίνεται πως ο Ραχμάνινοφ επιδιώκει να διευρύνει την τονικότητα. Σύνηθες είναι, αρκετές φορές οι αρμονίες μεταξύ των δύο εκτελεστών να έρχονται σε αντιπαράθεση, γεγονός που προσφέρει επιπλέον ένταση στο σαρκαστικό ύφος του κομματιού. Τέλος, χαρακτηριστικό που εντοπίζουμε στο κομμάτι και συμβάλει στην αίσθηση ενότητας και συνεχόμενης ροής είναι οι συχνές και πολλές φορές αναπάντεχες αλλαγές στην αρμονία.

The image shows a musical score for measures 111-116. It consists of two systems. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The second system also has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features complex harmonic textures with frequent changes in chords and dynamics, including a forte (f) dynamic in the first system and a sforzando (sf) dynamic in the second system.

Παράδειγμα 3.α): Τα μέτρα 111-116 από το Σκέρτσο του ορ. 11.

The image shows a musical score for measures 133-138. It consists of two systems. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The second system also has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features complex harmonic textures with frequent changes in chords and dynamics, including a forte (f) dynamic in the first system and a sforzando (sf) dynamic in the second system.

Παράδειγμα 3.β): Τα μέτρα 133-138 από το Σκέρτσο του ορ. 11.

2.3. Ρωσικό θέμα,

2.3.1. Μορφολογική ανάλυση:

Το τρίτο αυτό κομμάτι της συλλογής είναι γραμμένο σε μορφή παραλλαγών⁴³. Στα πρώτα εννέα μέτρα (μ.1 – μ.9) γίνεται μια πρώτη παρουσίαση του υλικού που θα χρησιμοποιηθεί στη συνέχεια. Στα μ.10 – μ.17 – που συντελούν μια φράση με προτασιακά χαρακτηριστικά – το υλικό της αρχής αποκτά θεματική υπόσταση (θεματοποιείται). Τα μ.10 και μ.11 αποτελούν τη βασική θεματική ιδέα⁴⁴ της οκτάμετρης αυτής φράσεως· τα μ.12 και μ.13 αποτελούν την αναδιατύπωση της βασικής ιδέας της φράσεως, ενώ στα επόμενα 4 μέτρα (μ.14 – μ.17) παρατηρείται αποσπασματοποίηση⁴⁵ του θεματικού υλικού έτσι ώστε να επιτευχθεί η διαδικασία της συνέχισης που θα οδηγήσει με τη σειρά της σε μία ατελή πτώση στη σι ελάσσονα. Τα επόμενα 8 μέτρα (μ.18 – μ.25) συγκροτούν και αυτά μία φράση με προτασιακά χαρακτηριστικά, με μία, όμως, πτωτική διαδικασία ισχυρότερη της προηγούμενης. Η έναρξη αυτής της φράσεως ανακαλεί το επικεφαλής θεματικό υλικό της προηγούμενης σε παραλλαγή, ενώ τόσο η συνέχιση όσο και η πτωτική διαδικασία παραλλάσσονται. Πιο συγκεκριμένα, η δεύτερη αυτή φράση οδηγεί στην τονική περιοχή της υποδεσπόζουσας (μ.25 – μ.26), δηλαδή της μι ελάσσονος. Έτσι, το 16μετρο των μ.10 – μ.25 παρουσιάζει περιοδικά χαρακτηριστικά.

Τα επόμενα 10 μέτρα (μ.26 – μ.35) αποτελούν την 1^η παραλλαγή του κομματιού. Μικροδομικά η παραλλαγή αυτή παρουσιάζει προτασιακά χαρακτηριστικά – όπως και οι προηγούμενες φράσεις που εξετάσαμε· και εδώ στα δύο πρώτα μέτρα της παραλλαγής (μ.26 – μ.27) ανακαλείται το επικεφαλής θεματικό υλικό της φράσης των μ.10 – μ.17, το οποίο στη συνέχεια (μ.28 – μ. 29) αναδιατυπώνεται. Εν συνεχεία ακολουθούν 3 μέτρα με το στοιχείο της αποσπασματοποίησης. Η πτωτική διαδικασία της φράσης θα διακοπεί στο μ.33 για να επιμηκυνθεί η πτώση κατά δύο μέτρα. Η 1^η παραλλαγή μας επαναφέρει στην περιοχή της τονικής (μ.35).

⁴³ Φούλιας, ό.π., σ. 164-165.

⁴⁴ Caplin, ό.π., σ.37.

⁴⁵ Caplin, ό.π., σ. 41.

Η 2^η παραλλαγή αποτελεί μια πρόταση 8 μέτρων (μ.36 – μ.43) με κοινή βασική ιδέα με τις προηγούμενες φράσεις. Εδώ, προκύπτει διαφοροποίηση λόγω της ταυτόχρονης αποσπασματοποίησης και αλυσιδοποίησης⁴⁶ στο δεύτερο μέρος της πρότασης.

Τα επόμενα 16 μέτρα παρουσιάζουν, μικροδομικά, κοινά χαρακτηριστικά με το 16μετρο των μ.10 – μ.25. Πιο συγκεκριμένα, τα πρώτα 8 μέτρα (μ.44 – μ.51) συγκροτούν μια πρόταση. Η βασική της ιδέα εκτίθεται στα μ.44 και μ.45 και τα επόμενα δυο μέτρα είναι η αναδιατύπωσή της σε παραλλαγή. Στα επόμενα 4 μέτρα λαμβάνει χώρα η διαδικασία της αποσπασματοποίησης. Το οκτάμετρο βρίσκεται στην τονική περιοχή της υποδεσπόζουσας. Στη συνέχεια, η επόμενη οκτάμετρη φράση (μ.52 – μ.59) ανακαλεί στην αρχή το επικεφαλής θεματικό υλικό της προηγούμενης πρότασης, αλλά στην πραγματικότητα συνεχίζει τη διαδικασία της αποσπασματοποίησης που ξεκίνησε στο δεύτερο τετράμετρο της προηγούμενης πρότασης και σταδιακά εισάγεται η διαδικασία της αλυσιδοποίησης και της πύκνωσης του επιφανειακού ρυθμού. Αυτά τα 16 μέτρα αποτελούν την 3^η παραλλαγή, η οποία τονικά βρίσκεται ολόκληρη στην τονική περιοχή της υποδεσπόζουσας και παρουσιάζουν περιοδικά χαρακτηριστικά.

Η τελευταία, 4η παραλλαγή του κομματιού παρουσιάζεται στα επόμενα 10 μέτρα (μ.60 – μ.69) και βρίσκεται στην τονική. Παρουσιάζει προτασιακά χαρακτηριστικά με μία επέκταση δύο μέτρων (μ.68 – μ.69).

Στα μ.70 και μ.71 πραγματοποιείται μια τέλεια πτώση στη σι ελάσσονα, πριν το τελευταίο τμήμα του κομματιού, την coda (μ.72 – μ.90).

2.3.2. Υφολογική ανάλυση:

Μη τονικές παράμετροι

Τέμπο:

Εντός του κομματιού υπάρχουν διακυμάνσεις στο τέμπο από την 4^η παραλλαγή (μ.60). Πιο συγκεκριμένα, από την αρχή της 4^{ης} παραλλαγής έχουμε την υπόδειξη “*Maestoso*”, που ακολουθείται από ένα *accelerando* στο μ.64. Ένα *ritenuto* στο τελευταίο μέτρο της παραλλαγής (μ.69) μας επαναφέρει στο *Tempo I* (μ.70), ενώ μετά

⁴⁶ Caplin, ό.π., σ. 42.

από δύο μέτρα η νέα ρυθμική υπόδειξη είναι “*Con moto*”, η οποία θα μεταβληθεί σε “*Meno mosso*” στο μ.80. Το κομμάτι θα ολοκληρωθεί σε χρονική αγωγή “*Andante*”.

Παρά την σταθερότητα που υποδεικνύεται, η ίδια η μουσική αφήνει περιθώρια για μικρές διακυμάνσεις (*rubato*) στο τέμπο, που προσδίδουν ζωντάνια και εκφραστικότητα.

Μέτρο:

Το μέτρο του κομματιού είναι $\frac{4}{4}$ και η χρονική αγωγή του “*Andantino cantabile*”, όπως μας υποδεικνύει η παρτιτούρα.

Ρυθμός:

Η ρυθμική γραφή του κομματιού είναι λιτή, αντικατοπτρίζοντας την αίσθηση ενός παραδοσιακού θέματος. Το γεγονός αυτό επιβεβαιώνεται και από τη χρήση ενός επαναλαμβανόμενου ρυθμικού παλμού, ο οποίος ενισχύει την αίσθηση σταθερότητας παρέχοντας ροή στη μουσική.

Επιπλέον, ρυθμικό ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι μεταμορφώσεις του θεματικού υλικού μέσω των συζεύξεων (μ.12), οι οποίες σε συνδυασμό με τη σμίκρυνση της πρώτης νότας αυτού (ακόμα και χωρίς τη σύζευξη, π.χ.: μ.20), δίνουν το ακουστικό αποτέλεσμα μιας έντονης διαφοροποίησης, όχι τόσο μελωδικής, αλλά κυρίως ρυθμικής.

Δυναμική:

Όπως σε όλα τα κομμάτια του op. 11, έτσι κι εδώ οι δυναμικές εκτείνονται σ’ ένα μεγάλο φάσμα από *ppp* έως και *fff*. Το γενικότερο ωστόσο κλίμα του κομματιού όσον αφορά τις δυναμικές κυμαίνεται στα όρια του *p*.

Σε γενικές γραμμές οι κλιμακώσεις των δυναμικών εξυπηρετούν την αφηγηματική ροή, χωρίς να φτάνουν σε ακραία ένταση, με εξαίρεση την 4^η παραλλαγή (μ.60 – μ.69), η οποία αποτελεί την ορμητική κορύφωση του κομματιού.

Υφή:

Η υφή του κομματιού είναι ομοφωνική με πολυφωνικά στοιχεία, με μελωδικές γραμμές να συνυπάρχουν και να καθορίζουν το χαρακτήρα, αλλά και την ίδια την υφή του κομματιού. Συγκεκριμένα η 1^η και η 3^η παραλλαγή του κομματιού εμφανίζουν αρκετά αντιστικτικά σημεία (π.χ.: μ.27, μ.31, μ.44). Τα τέσσερα πρώτα μέτρα της 4^{ης} παραλλαγής (μ.60 – μ.63) αποτελούν μια μορφή ομοφωνικής γραφής, ωστόσο τα δύο σημεία καθαρά ομοφωνικής υφής μέσα στο κομμάτι εντοπίζονται στο μ.70, καθώς και στα τελευταία τρία μέτρα του κομματιού, μ.88 – μ.90. Και στα δύο αυτά σημεία ανακαλείται το κύριο θεματικό υλικό του κομματιού.

Τονικές παράμετροι:

Μελωδία:

Η μελωδία του έργου είναι ίσως το χαρακτηριστικότερο στοιχείο του, καθώς είναι εμπνευσμένη από την παράδοση της λαϊκής ρωσικής μουσικής. Στοιχείο που δεν πρέπει να παραληφθεί είναι πως το κύριο θεματικό υλικό είναι καθαρά τροπικό – όπως και εν γένη η φυσιογνωμία ολόκληρου του κομματιού – και πιο συγκεκριμένα βρίσκεται στον αιόλιο τρόπο από σι.

Οι μελωδικές γραμμές σε ολόκληρο το κομμάτι μεταχειρίζονται κυρίως βήματα εντός του κύριου θεματικού υλικού, με εμβόλιμα διαστήματα 4ης και 5ης. Πηδήματα στη μελωδία υπάρχουν κυρίως μεταξύ των τμημάτων και ο λειτουργικός τους ρόλος είναι κυρίως η αλλαγή της τεσιτούρας. Συνεπώς, τα διαστήματα είναι κυρίως διατονικά, ενώ συνοδεύονται περιστασιακά από χρωματικές αποκλίσεις.

Ο παραδοσιακός χαρακτήρας της μελωδίας επικυρώνεται και από την έντονη επαναληπτικότητα στη μελωδία.

Αρμονία:

Ο αρμονικός σκελετός όλου του κομματιού βασίζεται στη σι ελάσσονα, την κλίμακα στην οποία είναι γραμμένο. Ωστόσο εντοπίζονται κάποιες αποκλίσεις από την τυπική αρμονία της κλασικής και ρομαντικής περιόδου. Στοιχεία που μας το

μαρτυρούν αυτό είναι η συνειδητή αποφυγή του προσαγωγέα (μάλιστα η σι ελάσσονα εμφανίζεται μεθ' εβδόμης, με μικρή έβδομη, π.χ.: μ.18), καθώς επίσης και η αποφυγή της 2^{ης} βαθμίδας της κλίμακας.

Στην αρμονία του κομματιού χρησιμοποιούνται χρωματικές αλλοιώσεις κυρίως σε σημεία κλιμάκωσης της έντασης (π.χ.: μ.44 – μ.59).

2.4. Βαλς,

2.4.1. Μορφολογική ανάλυση:

Το τέταρτο κομμάτι της συλλογής, είναι γραμμένο ως μία δυναμική τριμερής μορφή⁴⁷ και πιο συγκεκριμένα οι ενότητες του είναι της μορφής $A - B - A' + B$, ενώ το κύριο θέμα (A) αποτελεί μία τριμερή δομή τύπου $\alpha - \beta - \alpha'$, με επανάληψη του ενδιάμεσου αντιθετικού τμήματος και της επαναφοράς ($\beta - \alpha'$).

Το κομμάτι αρχίζει με τέσσερα εισαγωγικά μέτρα (μ.1 – μ.4), τα οποία προσδιορίζουν το τέμπο του βαλς. Αμέσως, ξεκινάει το πρώτο τμήμα του κύριου θέματος⁴⁸, το οποίο έχει έκταση 32 μέτρων (μ.5 – μ.36), και αποτελείται από ένα δεκαεξάμετρο και την παραλλαγμένη επανάληψή του (μ.21 – μ.36). Όλο το τμήμα βρίσκεται στην περιοχή της Λα μείζονος. Τα επόμενα 24 μέτρα (μ.37 – μ.60) αποτελούν το ενδιάμεσο αντιθετικό τμήμα του κύριου θέματος, το οποίο τονικά βρίσκεται στη φα-δίεση ελάσσονα (σχετική της αρχικής τονικότητας). Μικροδομικά, τα τέσσερα πρώτα μέτρα του ενδιάμεσου αντιθετικού τμήματος (μ.37 – μ.40) αποτελούν τη βασική ιδέα, ενώ το επόμενο τετράμετρο (μ.41 – μ.44) αποτελεί την άμεση αναδιατύπωση της βασικής ιδέας ελαφρώς τροποποιημένης. Κατόπιν, παρουσιάζεται η βασική ιδέα με την αναδιατύπωσή της για άλλα οκτώ μέτρα (μ.45 – μ.52) μεταφερμένη στη ρε ελάσσονα γεγονός που αποδομεί τη φράση οδηγώντας στα μ.53 – μ.60, όπου λαμβάνουν χώρα οι δομικές λειτουργίες της συνέχισης, μέσω της συνθετικής διαδικασίας της αποσπασματοποίησης, και της πτωτικής διαδικασίας, οι οποίες παρατίθενται με συμφυρμό. Το ενδιάμεσο αντιθετικό τμήμα, λοιπόν, παρουσιάζει προτασιακά χαρακτηριστικά και καταλήγει με πτώση στη Λα μείζονα. Στα (μ.61 – μ.76) εντοπίζεται το τμήμα της επαναφοράς, το οποίο – όπως και το πρώτο τμήμα πλην της επαναλήψεως – εκτείνεται σε δεκαέξι μέτρα. Παρατηρούμε διπλή επαναφορά, καθώς το τμήμα μάς επαναφέρει τόσο στην αρχική τονικότητα (Λα μείζονα) όσο και στο αρχικό θεματικό υλικό, ενώ παράλληλα ολοκληρώνεται με ατελή πτώση στην αρχική τονικότητα.

⁴⁷ Φούλιας, ό.π., σ. 171-172.

⁴⁸ Φούλιας, ό.π., σ. 212.

Το επεισόδιο πραγματοποιείται στα μ.77 – μ.122 και αποτελείται από τρία τμήματα διαφορετικού μεγέθους, τα οποία παρουσιάζουν κοινή εσωτερική μεταβολή στη χρονική τους αγωγή, από *Moderato* σε *Vivo* (μ.77 – μ.88, μ.89 – μ.102 και μ.103 – μ.122). Επιπλέον κοινό χαρακτηριστικό των τριών τμημάτων, που συμβάλει και στην ενότητα, είναι η κοινή αρχική αρμονική πορεία των τριών πρώτων μέτρων κάθε τμήματος *Moderato* (μ.77 – μ.79, μ.89 – μ.91 και μ.103 – μ.105). Η αρμονική πορεία που προκύπτει από αυτές τις τρεις συγχορδίες είναι: I – V – vi στην αρχική τονικότητα. Το ενδιαφέρον προκύπτει γιατί κάθε φορά το τμήμα βρίσκεται εν τέλει σε διαφορετική τονική περιοχή: το πρώτο τμήμα βρίσκεται στην αρχική τονικότητα, το δεύτερο στη φα-δίεση ελάσσονα και το τρίτο στη ντο-δίεση ελάσσονα όλες συγγενείς της αρχικής τονικότητας. Κάθε τμήμα μικροδομικά συγκροτεί μία φράση. Όπως αναφέραμε και ανωτέρω, η μορφή του κομματιού είναι δυναμική τριμερής μορφή, συνεπώς και το επεισόδιό της διαρθρώνεται με χαρακτηριστικά συμπλέγματος δευτερεύοντος θέματος. Πιο συγκεκριμένα, οι δομικές λειτουργίες της μεταβάσεως και του πλάγιου θέματος πραγματοποιούνται εν μέρει, μιας και ενώ επιτυγχάνεται η αποσταθεροποίηση της αρχικής τονικότητας δεν εδραιώνεται κάποια δευτερεύουσα τονικότητα, η οποία θα επικυρωθεί στη συνέχεια. Με τον ίδιο τρόπο, το πλάγιο θέμα, δεν επικυρώνει κάποια άλλη τονικότητα. Το επεισόδιο καταλήγει σε ένα συνδετικό πέρασμα⁴⁹ (μ.123 – μ.138), το οποίο θα οδηγήσει στην επαναφορά του κύριου θέματος (Α').

Τα επόμενα 32 μέτρα (μ.139 – μ.170a) αποτελούν το πρώτο τμήμα της επαναφοράς του κύριου θέματος του κομματιού και με τη σειρά τους χωρίζονται – όπως και στο πρώτο τμήμα του κύριου θέματος – σε δύο δεκαεξάμετρες φράσεις (μ.139 – μ.154 και μ.155 – μ.170a). Όπως σχολιάστηκε και στην αρχή, η επαναφορά του κύριου θέματος είναι της μορφής (Α' + Β), δηλαδή εντάσσονται και στοιχεία του επεισοδίου σε αυτήν. Πιο συγκεκριμένα, αμέσως μετά το πρώτο τμήμα της επαναφοράς του κύριου θέματος, ξεκινάει το ενδιάμεσο αντιθετικό τμήμα της επαναφοράς στο μ.171. Στο τετράμετρο μ.171 – μ.174 ακούγεται η βασική ιδέα και στο επόμενο τετράμετρο μ.175 – μ.178 η αναδιατύπωσή της τροποποιημένη, ενώ τα επόμενα τέσσερα μέτρα (μ.179 – μ.182) πραγματοποιείται η δομική λειτουργία της αποσπασματοποίησης. Τα δώδεκα αυτά μέτρα παρουσιάζουν ελλειπή προτασιακά

⁴⁹ James Hepokoski & Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late Eighteenth-Century Sonata*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη 2006, σ. 191, 193-194.

χαρακτηριστικά, καθώς απουσιάζει η δομική λειτουργία της πτωτικής διαδικασίας, τη θέση της οποίας παίρνουν υλικά από το επεισόδιο (B) στα μ.183 – μ.222a, όπου πραγματοποιείται πτώση στη Λα μείζονα και παρατηρείται αποσπασματοποίηση και ξεκινάει η coda του κομματιού (μ.222b – μ.242). Στην coda η αποσπασματοποίηση γίνεται ακόμα πιο έντονη, ενώ σε επίπεδο δυναμικών φτάνουμε στο αποκορύφωμα.

2.4.2. Υφολογική ανάλυση:

Μη τονικές παράμετροι

Τέμπο:

Το κομμάτι φέρει την ένδειξη *Tempo di Valse*, η οποία υποδηλώνει ένα ζωηρό αλλά μετριασμένο τέμπο, ιδανικό για το ρυθμό του βαλς.

Μέτρο:

Το μέτρο του κομματιού είναι τρίσημο ($\frac{3}{4}$), αντιπροσωπευτικό για το είδος του βαλς⁵⁰.

Ρυθμός:

Στο *secondo* παρατηρούμε την τυπική συνοδεία για βαλς (μπάσο στον πρώτο παλμό του μέτρου και συγχορδίες στο δεύτερο και τρίτο παλμό), ενώ στο *primo* η μελωδία κινείται με ποικιλία σε ρυθμικές αξίες. Παρατηρούνται μεταβολές στη χρονική αγωγή, ιδιαίτερα στο επεισόδιο (μ.77 – μ.122), ωστόσο η αίσθηση του βαλς και ο χορευτικός ρυθμός δεν υπονομεύονται.

Δυναμική:

Το κομμάτι αυτό είναι εκείνο με τη μεγαλύτερη διακύμανση δυναμικών μέσα στη συλλογή του op.11. Συγκεκριμένα οι δυναμικές κυμαίνονται από *pppp* (π.χ.: μ.133)

⁵⁰ Frank Ledlie Moore, & Mary Varchaver, *Dictionary of the Performing Arts*. Contemporary Books, Σικάγο 1999, σ. 534.

έως και *fff* (π.χ.: μ.37). Χαρακτηριστικό που εντοπίζουμε στο εσωτερικό του κομματιού είναι η αιφνίδιες αντιθέσεις και μεταβολές στις δυναμικές (μ.32 – μ.37).

Υφή:

Η υφή του κομματιού είναι στο μεγαλύτερο μέρος ομοφωνική, με μια κύρια μελωδική γραμμή και μια συνοδεία. Ωστόσο, δε λείπουν τα σημεία εκείνα, τα οποία η υφή γίνεται πιο σύνθετη με χρήση πολυφωνικών στοιχείων και ύπαρξη διαλόγων ανάμεσα σε primo και secondo. Πιο συγκεκριμένα παρατηρούμε αντιστικτική υφή στη μουσική στα μ.61 – μ.76, καθώς και στο πρώτο τμήμα της επαναφοράς του κύριου θέματος, (μ.139 – μ.170a).

Τονικές παράμετροι:

Μελωδία:

Η μελωδία έχει καθαρά ρομαντικές ρίζες, ενώ συχνά παρατηρούνται επαναλαμβανόμενα μοτίβα με παραλλαγές (π.χ.: μ.5 – μ.20 και μ.21 – μ.36), τα οποία συμβάλουν στη διατήρηση του ενδιαφέροντος.

Στο μεγαλύτερο μέρος τους, οι μελωδικές γραμμές μεταχειρίζονται το διάστημα της 3^{ης}, ενώ συχνή είναι και η χρήση των διαστημάτων της κατιούσας 4^{ης} και 6^{ης} (π.χ.: μ.8, μ.11, μ.12, μ.24, μ.27, μ.64, μ.67, μ.68).

Αρμονία:

Η αρμονία που χρησιμοποιείται και σε αυτό το κομμάτι της συλλογής ακολουθεί την τυπική αρμονική γλώσσα της περιόδου του Ρομαντισμού με πλούσια χρήση συγχορδιών και συχνές χρωματικές αλλοιώσεις (π.χ.: μ.79 – μ.80, μ.91 – μ.92, μ.105 – μ.106, μ.177 – μ.178, μ.182 – μ.183 κ.ά.). Η αρμονία του κομματιού προσφέρει συναισθηματική ένταση, με συχνές εναλλαγές ανάμεσα στο μείζονα και τον ελάσσονα τρόπο, ενισχύοντας τη δραματικότητα.

2.5. Ρομάνς,

2.5.1. Μορφολογική ανάλυση:

Το κομμάτι είναι γραμμένο σε ελεύθερη παρατακτική μορφή⁵¹ εμπεριέχοντας στοιχεία και δομικές λειτουργίες της μορφής παραλλαγών, καθώς και άλλων παρατακτικών μορφών. Σε αυτό το σημείο αξίζει να σχολιάσουμε πως η μουσική συμβαδίζει πλήρως με τον τίτλο του κομματιού, μιας και οι μελωδικές γραμμές θυμίζουν φωνητική μουσική και ιδιαίτερα το είδος της *romance*⁵².

Το κομμάτι ξεκινάει με μία δωδεκάμετρη φράση (μ.1 – μ.12), η οποία παρουσιάζει προτασιακά χαρακτηριστικά και βρίσκεται τονικά στην ντο ελάσσονα, ενώ δε λείπουν σημεία με χρωματικές αλλοιώσεις που προσδίδουν αρμονικό ενδιαφέρον (μ.9 – μ.10). Πιο συγκεκριμένα, τα μ.1 – μ.2 αποτελούν τη βασική ιδέα της προτάσεως, ενώ τα επόμενα δυο μέτρα (μ.3 – μ.4) την αναδιατύπωσή της: στα επόμενα τέσσερα μέτρα (μ.5 – μ.8) λαμβάνει χώρα η δομική λειτουργία της αποσπασματοποίησης, η οποία οδηγεί με συμφυρμό στη δομική λειτουργία της πτωτικής διαδικασίας (μ.11 – μ.12), πραγματοποιώντας πτώση στην αρχική τονικότητα στο μ.13.

Στο μ.13 αλλάζει και η συνοδεία στο *secondo*, ενώ συγχρόνως το μέτρο από $\frac{9}{8}$ μετατρέπεται σε $\frac{3}{4}$. Η υφή, η οποία παρουσιάζει πιο έντονα αντιστικτικό χαρακτήρα και εγκαταλείπει την αμιγώς ομοφωνική της διάσταση, καθώς και η συνοδεία διατηρούν το συγκεκριμένο χαρακτήρα μέχρι και το μ.32. Αυτό το τμήμα του κομματιού θα μπορούσαμε να πούμε ότι αποτελεί την 1^η παραλλαγή του.

Από το μ.33 έως και το μ.56α, η συνοδεία και η συνολική ύφανση αλλάζει ξανά, αποκτώντας έντονα αντιστικτικό χαρακτήρα. Πιο συγκεκριμένα, η βασική θεματική ιδέα περνάει στο *secondo*, ενώ το *primo* συνοδεύει σε δύο επίπεδα: υποστηρίζοντας την αρμονία (αριστερό χέρι) και παρέχοντας ένα καινούργιο επίπεδο με το σχήμα

⁵¹ Φούλιας, ό.π., σ. 163.

⁵² Susan Youens, «From *romance* and *chanson* to *mélodie*: French song and the French language», στο: Jim Samson (επιμ.), *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, σ. 485-497.

τετάρτων και ογδών. Σε αυτό το τμήμα, που θα μπορούσε να θεωρηθεί η 2^η παραλλαγή του κομματιού, το μέτρο (στο *secondo*) επανέρχεται στα $\frac{9}{8}$.

Στο μ.56b παρατηρείται ενός είδους υβριδική επαναφορά του αρχικού θεματικού υλικού στην αρχική τονικότητα, η οποία διαρκεί μέχρι το μ.59 και καταλήγει με τέλεια πτώση στην ντο ελάσσονα. Κατόπιν, ξεκινάει η *coda* (μ.60 – μ.68).

2.5.2. Υφολογική ανάλυση:

Μη τονικές παράμετροι

Τέμπο:

Η ένδειξη *Andante con anima* καθορίζει ένα ρυθμό με σταθερότητα, ο οποίος επιτρέπει στη μελωδία να αναπτυχθεί παρέχοντας τον απαραίτητο χώρο για τις δραματικές κορυφώσεις που συναντάμε στο έργο. Το τέμπο του κομματιού είναι σχετικά σταθερό, με ορισμένες διακυμάνσεις που υποδεικνύονται από τον ίδιο το συνθέτη, οι οποίες ενισχύουν τη δραματικότητα της μουσικής.

Μέτρο:

Το μέτρο του κομματιού στο μεγαλύτερο μέρος του είναι αυτό των $\frac{9}{8}$. Ωστόσο, υπάρχουν τρία ρυθμικά συμβάντα που παρέχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον στη μουσική και αξίζουν την προσοχή μας. Πιο συγκεκριμένα, στο μ.13 στο *secondo* το μέτρο αλλάζει και από $\frac{9}{8}$ γίνεται $\frac{3}{4}$. Αυτή η αλλαγή δημιουργεί νέους τονισμούς στη μουσική και σε συνδυασμό με το μέτρο των $\frac{9}{8}$ στο *primo* δίνει την αίσθηση τριήχων στην κύρια μελωδική γραμμή, χωρίς αυτό να συμβαίνει στην πραγματικότητα. Αυτό θα συμβεί άλλες δύο φορές στα μ.33 και μ.60· στο μ.33 το μέτρο επανέρχεται στα $\frac{9}{8}$ στο *secondo* και επαναφέρεται κατά κάποιον τρόπο η αρχική λυρική του, η οποία διαταράχτηκε από την ταραχή που δημιούργησε η διαφορά των μέτρων μεταξύ *primo* και *secondo*. Στο μ.60 επιστρέφει το μέτρο των $\frac{3}{4}$ στο *secondo* και το μ.66 είναι χαρακτηριστικό για το πώς ακούγεται η συνύπαρξη αυτών των δύο μέτρων ($\frac{3}{4}$ και $\frac{9}{8}$).

Ρυθμός:

Είναι σημαντικό να αναφέρουμε πως η συνοχή του κομματιού επιτυγχάνεται μέσω αρμονικών και ρυθμικών συμβάντων, τα οποία εντείνουν το μουσικό ενδιαφέρον σε ένα πλαίσιο με σχετικά μικρή μελωδική και θεματική ποικιλία. Πέραν των ρυθμικών συμβάντων που αναφέρθηκαν ανωτέρω, το έργο χαρακτηρίζεται από ρυθμική απλότητα, με την κύρια μελωδική γραμμή να ρέει γραμμικά, χωρίς ρυθμικές μετατοπίσεις.

Επιπλέον, παρατηρούμε πως η συνοδεία περιλαμβάνει επαναλαμβανόμενες ρυθμικές – αλλά και αρμονικές – φιγούρες, που υποστηρίζουν ρυθμικά τη μελωδία.

Δυναμική:

Όπως διαφαίνεται ήδη από την αρχή του κομματιού, ο συνθέτης προσδιορίζει με σαφήνεια τη συνολική ηχητική ισορροπία μεταξύ των δύο μερών (primo και secondo). Πιο συγκεκριμένα οι δυναμικές που επιλέγονται όταν εκφέρεται το κύριο θεματικό και μελωδικό υλικό είναι μεγαλύτερης έντασης από αυτή της συνοδείας (π.χ.: μ.1, μ.5, μ.33, μ.40). Σε κάθε περίπτωση, οι μεταβολές στις δυναμικές του κομματιού πραγματοποιούνται με ομαλό τρόπο, χωρίς απότομες μεταβάσεις.

Και αυτό το κομμάτι της συλλογής χαρακτηρίζεται από έντονες διακυμάνσεις στις δυναμικές του, από *ppp* έως και *ff*, ωστόσο οι δυναμικές στο μεγαλύτερο μέρος του κομματιού δεν ξεπερνούν το *mf*.

Υφή:

Στο μεγαλύτερο μέρος του, το κομμάτι παρουσιάζει ομοφωνική υφή· το μελωδικό υλικό πάντοτε υποστηρίζεται από μια συνοδεία που είναι απλή και ποτέ δεν υπερκαλύπτει το κύριο θεματικό υλικό, προσφέροντας τον απαραίτητο χώρο για την ανάδειξή της.

Τονικές παράμετροι:

Μελωδία:

Ο μελωδικός χαρακτήρας του κομματιού είναι έντονα λυρικός και εκφραστικός, στα γνωστά για την πιανιστική μουσική του Ραχμάνινοφ δεδομένα, ωστόσο αυτό που αξίζει να επισημάνουμε είναι πως η δομή της μελωδίας θυμίζει φωνητική μουσική.

Η μελωδία είναι κυρίως βηματική με ελάχιστα πηδήματα, ενώ η ύπαρξη χρωματικών κινήσεων συνεισφέρουν στην ένταση. Το ενδιαφέρον με το συγκεκριμένο κομμάτι εντοπίζεται στο γεγονός πως ολόκληρη η μελωδική κίνηση είναι βασισμένη στη συνεχόμενη ροή και ανάπτυξη της κύριας μελωδικής ιδέας. Την αίσθηση της συνεχούς μελωδικής κίνησης ενισχύει και το γεγονός πως δεν υπάρχουν ισχυρές πτωτικές διαδικασίες. Αυτό που δημιουργεί συνοχή στο κομμάτι είναι το σταθερό και σχεδόν αδιάκοπα παρουσιάσιμο θεματικό υλικό, το οποίο υποστηρίζεται από ρυθμικά και αρμονικά συμβάντα, που εντείνουν το μουσικό ενδιαφέρον.

Αρμονία:

Και σ' αυτό το κομμάτι της συλλογής, η αρμονία που μεταχειρίζεται ο Ραχμάνινοφ δεν ξεφεύγει από τα τυπικά για την πιανιστική του γραφή όρια, με χρήση συγχορδιών 7^{ης}, 9^{ης} και 13^{ης} (π.χ.: μ.2, μ.4, μ.5, μ.6, μ.7, μ.33).

2.6. Σλάβα (Δόξα),

2.6.1. Μορφολογική ανάλυση:

Το τελευταίο, έκτο κομμάτι της συλλογής είναι γραμμένο – όπως και το τρίτο, το «*Ρωσικό Θέμα*» - σε μορφή παραλλαγών.

Στα πρώτα έξι μέτρα του κομματιού (μ.1 – μ.6) γίνεται μια πρώτη μονοφωνική παρουσίαση του υλικού, το οποίο αργότερα θα επεξεργαστεί ο συνθέτης θεματικά. Τα επόμενα 24 μέτρα (μ.7 – μ. 31a) αποτελούν τη θεματοποίηση του υλικού των πρώτων έξι μέτρων και συγκροτούνται από δύο μουσικά χωρία δώδεκα μέτρων το καθένα (μ.7 – μ.19a) και (μ.19b – μ.31a), τα οποία παρουσιάζουν περιοδικά χαρακτηριστικά. Πιο συγκεκριμένα, το δωδεκάμετρο των (μ.7 – μ.19a) αποτελείται από δύο επιμέρους εξάμετρες φράσεις (μ.7 – μ.13a) και (μ.13b – μ.19a)· η πρώτη φράση καταλήγει με απατηλή πτώση (μ.13a) στην αρχική τονικότητα (Nτο μείζονα), ενώ η δεύτερη φράση καταλήγει στην IV βαθμίδα της αρχικής τονικότητας. Αμέσως, το δωδεκάμετρο των (μ.19b – μ.31a) βρίσκεται τονικά στην περιοχή της υποδεσπόζουσας και χωρίζεται κι αυτό με τη σειρά του σε δύο εξάμετρες φράσεις (μ.19b – μ.25a) και (μ.25b – μ.31a)· η πρώτη από αυτές καταλήγει στη ρε ελάσσονα, τη σχετική της υποδεσπόζουσας (ii βαθμίδα της αρχικής τονικότητας), ενώ η δεύτερη καταλήγει στη φα μείζονα.

Ακολουθεί ένα συνδετικό πέρασμα τεσσάρων μέτρων (μ.32b – μ.34), που θα οδηγήσει στην 1^η παραλλαγή, στο οποίο αποσπασματοποιείται το επικεφαλής υλικό των μ.7 – μ.13a. Εν συνεχεία ξεκινάει η πρώτη παραλλαγή του κομματιού (μ.35 – μ. 41a). Η παραλλαγή βρίσκεται τονικά στη Nτο μείζονα και μικροδομικά συγκροτεί μία φράση έξι μέτρων. Εδώ, η συνοδεία του *secondo* γίνεται πιο διακριτή από πριν, περιλαμβάνοντας στοιχεία από το κύριο θεματικό υλικό, ενώ παρατηρείται αποσπασματοποίηση του μοτιβικού υλικού⁵³ των μ.9 – μ.10 στο δεξί χέρι του *secondo* (μ.39 – μ.40). Κατόπιν ακολουθεί ένα συνδετικό πέρασμα τεσσάρων, πάλι, μέτρων (μ.41 – μ.44). Και εδώ συνεχίζεται η αποσπασματοποίηση του υλικού του δίμετρου που μόλις αναφέρθηκε, ενώ συγχρόνως πυκνώνει ο επιφανειακός ρυθμός μέχρι την έναρξη της 2^{ης} παραλλαγής.

⁵³ Φούλιας, ό.π., σ. 175.

Τα επόμενα δώδεκα μέτρα (μ.45 – μ.57a) αποτελούν τη 2^η παραλλαγή. Αυτή η παραλλαγή βρίσκεται τονικά στην Λα-ύφεση μείζονα και το θεματικό υλικό παρουσιάζεται παραλλαγμένο και σε 3^{es}. Το δωδεκάμετρο αποτελεί ουσιαστικά μία περίοδο. Πιο συγκεκριμένα η πρώτη φράση (μ.45 – μ.51a) καταλήγει στη φα ελάσσονα (νι βαθμίδα στη Λα-ύφεση), ενώ η δεύτερη φράση (μ.51b – μ.57a) καταλήγει στη Λα-ύφεση μείζονα.

Αμέσως μετά ξεκινάει η 3^η παραλλαγή, η οποία διαρθρώνεται και αυτή σε δώδεκα μέτρα (μ.57b – μ.68). Εδώ το *secondo* διατηρεί το αρμονικό ενδιαφέρον, ενώ το θεματικό υλικό παρουσιάζεται από το *primo*. Η παραλλαγή λειτουργεί με μετατροπικό τρόπο, με το θεματικό υλικό να μεταφέρεται παραλλαγμένο, διαδοχικά από τη Λα-ύφεση μείζονα, στη Ντο μείζονα και στη συνέχεια στη Μι μείζονα, για να επιστρέψει ξανά στη Λα-ύφεση μείζονα στην 4^η παραλλαγή στο μ.69. Πιο συγκεκριμένα εντός της 3^{ης} παραλλαγής, το θεματικό υλικό δεν ολοκληρώνεται σε όλη του την έκταση, αλλά η κάθε είσοδός του σε νέα τονική περιοχή διακόπτει, ουσιαστικά, την προηγούμενη. Οι τονικές περιοχές από τις οποίες περνάει το θέμα απέχουν διάστημα 3^{ης} μεγάλης. Έτσι, η 4^η παραλλαγή θα ήταν κανονικά «προγραμματισμένη» να βρίσκεται στη Σολ-δίεση μείζονα. Ωστόσο, ο συνθέτης επιλέγει η τέταρτη παραλλαγή να ξεκινήσει στη Λα-ύφεση μείζονα, ως εναρμόνια της Σολ-δίεσης.

Η επόμενη, 4^η παραλλαγή του κομματιού, που είναι και η μεγαλύτερη σε μέγεθος, είναι εκείνη στην οποία το θεματικό υλικό δέχεται τη μεγαλύτερη επεξεργασία μέσα στο κομμάτι. Όπως αναφέρθηκε και ανωτέρω η 4^η παραλλαγή βρίσκεται τονικά στη Λα-ύφεση μείζονα· από την αρχή της παραλλαγής παρατηρείται σταδιακή πύκνωση του επιφανειακού ρυθμού, ενώ η συνεχόμενη ροή δέκατων έκτων, που θα αρχίσει στο μ.73 (στο *primo*) θα συνεχιστεί μέχρι το τέλος της παραλλαγής αυτής· το επικεφαλής θεματικό υλικό ανακαλείται συνεχώς κατά τη διάρκεια της παραλλαγής, τόσο παραλλαγμένο ρυθμικά: μ.73b – μ.76a, μ.79b – μ.82a, μ.85b – μ.86, μ.87b – μ.88 και μ.89b – μ.92a, όσο και διαστηματικά: μ.72 – μ.73, μ.78 – μ.79, μ.84 – μ.85, μ.86 – μ.87, μ.88 – μ.89, μ.105b – μ.106, μ.107b – μ.108, μ.109b – μ.110, μ.121b – μ.122, μ.123b – μ.124, μ.125b – μ.126 και μ.127b – μ.128. Η παραλλαγή στρέφει τονικά προς τη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας στο μ.109, όπου και θα παραμείνει για να πραγματοποιηθεί στο μ.129a πτώση στη Ντο μείζονα απ' όπου θα ξεκινήσει και η επόμενη, 5^η παραλλαγή. Μικροδομικά, η παραλλαγή αυτή δεν παρουσιάζει προτασιακά ή περιοδικά χαρακτηριστικά· είναι ένα μουσικό χωρίο

ελεύθερης μορφής, μέσω του οποίου ο συνθέτης επεξεργάζεται περαιτέρω το κύριο θεματικό του υλικό.

Η 5^η παραλλαγή (μ.129b – μ.141a) αποτελείται από δύο εξάμετρες φράσεις, οι οποίες καταλήγουν με ατελή πτώση στη Ντο μείζονα και οδηγούν στην 6^η παραλλαγή (μ.141). Εδώ, το κύριο θεματικό υλικό αποσπασματοποιείται σε επικάλυψη στο primo και στο secondo (μ.145 – μ.147 και μ.151 – μ.160), ενώ τα μ.161 – μ.162 αποτελούν ένα συνδετικό πέρασμα για την 7^η παραλλαγή (μ.163 – μ.172a). Τώρα, το θεματικό υλικό εκτίθεται σε μεγέθυνση στην περιοχή της λα ελάσσονας (μ.163 – μ.169a)· από το μ.169b μέχρι και το τέλος της 7^{ης} παραλλαγής στο μ.172a το θέμα εκτίθεται ξανά στην αρχική του μορφή.

Τα επόμενα 16 μέτρα (μ.172b – μ.188a) αποτελούν την 8^η και τελευταία παραλλαγή του κομματιού. Σε αυτή την παραλλαγή ο Ραχμάνινοφ επιλέγει να παρουσιάσει το κύριο θεματικό υλικό ταυτόχρονα στην περιοχή της τονική και της υποδεσπόζουσας. Από το μ.184 μέχρι και το τέλος της παραλλαγής παρατηρείται πύκνωση του επιφανειακού ρυθμού και αποσπασματοποίηση του επικεφαλής θεματικού υλικού. Με τις δομικές λειτουργίες, λοιπόν, της αποσπασματοποίησης και της πύκνωσης το κομμάτι οδηγείται στο τελευταίο του τμήμα, την coda (μ. 188b – μ. 209), στην οποία συνεχίζεται η αποσπασματοποίηση του επικεφαλής θεματικού υλικού μέχρι το τέλος.

2.6.2. Υφολογική ανάλυση:

Μη τονικές παράμετροι:

Τέμπο:

Το κομμάτι χαρακτηρίζεται από γρήγορο και ζωνρό τέμπο (*Allegro moderato*), το οποίο αντικατοπτρίζει τον ενεργητικό και πανηγυρικό χαρακτήρα της μουσικής. Ο ρυθμικός παλμός είναι έντονος και σταθερός, υποστηρίζοντας τη δραματική αίσθηση.

Μέτρο:

Το έργο χρησιμοποιεί κυρίως το ρυθμικό πλαίσιο των $\frac{3}{4}$. Το μέτρο αυτό προσδίδει στο κομμάτι μια πιο χορευτική και ρυθμικά ρευστή αίσθηση, η οποία παραπέμπει σε στοιχεία εμβατηριακού χαρακτήρα.

Ρυθμός:

Το κομμάτι χαρακτηρίζεται από μια ομοιόμορφη ρυθμική δομή, ενώ κυριαρχείται από ισχυρούς, επαναλαμβανόμενους ρυθμούς. Οι συγχοπές, οι επαναλήψεις και τα στοιχεία πολυρρυθμίας (μ.73 – μ.128, μ.144 – μ.159) ενισχύουν τη ζωντάνια και την κίνηση. Συγχρόνως, ενώ η βάση του έργου είναι σταθερή, γίνεται χρήση σύνθετων ρυθμικών σχημάτων και αντιθέσεων (μ.163 – μ.209).

Δυναμική:

Το έκτο κομμάτι χαρακτηρίζεται από ευρεία κλίμακα δυναμικών. Πιο συγκεκριμένα, οι δυναμικές του εντοπίζονται μέσα στο κομμάτι κυμαίνονται από (*pp*) έως και (*fff*), με έντονα *crescendi* και *diminuendi*. Οι ξαφνικές εναλλαγές στις δυναμικές (π.χ. με χρήση *sforzandi*: μ.33 – μ.34, μ.129, μ.141, μ.151) τονίζει συγκεκριμένες στιγμές, ενισχύοντας τον εμβληματικό χαρακτήρα του κομματιού.

Υφή:

Η υφή του κομματιού δεν περιορίζεται μονάχα σε μία κατάσταση, αλλά μεταβάλλεται μέσα στις παραλλαγές. Το κομμάτι εμφανίζει πολυφωνική υφή και συνδυάζει τις «φωνές» που είναι γραμμένες σε κάθε μέρος (*primo* και *secondo*). Έτσι, τα αντιστικτικά στοιχεία δημιουργούν πολυπλοκότητα, με τη διαδοχή μοτίβων να εμπλουτίζει τη ροή της μουσικής (μ.144 – μ.159, μ.191 – μ.193, μ.195 – μ.197, μ.199 – μ.201).

Ταυτόχρονα, εντός του κομματιού ενυπάρχουν και στιγμές ομοφωνικής υφής, οι οποίες εμφανίζονται για να τονίσουν δραματικές κορυφώσεις ή δομικές αλλαγές (μ.7 – μ.31, μ.129 – μ.141).

Τονικές παράμετροι:

Μελωδία:

Το βασικό θέμα του κομματιού βασίζεται στο ρωσικό τραγούδι “Slava Bogun Na Nebe” («Δόξα εν υψίστοις Θεώ»), που έχει πανηγυρικό και θριαμβευτικό χαρακτήρα.

Πιο αναλυτικά, η μελωδία παρουσιάζεται αρχικά με καθαρότητα και εξελίσσεται μέσα από παραλλαγές και διανθίσεις του αρχικού θεματικού υλικού. Τα μοτίβα επαναλαμβάνονται με διαρκή μετατροπή, διατηρώντας τη συνοχή και ταυτόχρονα εμπλουτίζοντας την αφήγηση.

Τέλος, η χρήση έντονων μελωδικών πηδημάτων (όπως είναι το διάστημα της οκτάβας: μ.145, μ.151) ενισχύει την πανηγυρική διάθεση.

Αρμονία:

Το κομμάτι ξεκινάει και παραμένει στη Ντο μείζονα, επικυρώνοντας το θριαμβευτικό χαρακτήρα. Ωστόσο, παρατηρούνται συχνές αλλαγές σε συγγενείς τονικότητες, για να προσδώσουν μελωδική, αλλά και αρμονική ποικιλία.

Είναι εξαιρετικά σημαντικό να αναφέρουμε πως ο συνθέτης αξιοποιεί πυκνές αρμονικές υφές, ειδικά σε κορυφώσεις της μουσικής.

3. Το op. 11 και η πιανιστική μουσική της πρώτης περιόδου του Ραχμάνινοφ:

Η πιανιστική μουσική του Σεργκεί Ραχμάνινοφ [Sergei Rachmaninoff] διακρίνεται για το λυρισμό, την αρμονική πολυπλοκότητα και την έντονη συναισθηματική της έκφραση⁵⁴. Κατά την πρώτη συνθετική του περίοδο (1890-1900 περίπου), ο Ραχμάνινοφ παρουσίασε έργα που συνδυάζουν την κλασική δομή με το ρομαντικό ιδίωμα, αποκαλύπτοντας τόσο τη δεξιοτεχνία του όσο και την επιρροή του από τη ρωσική παράδοση⁵⁵. Το op. 11 είναι ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα αυτής της περιόδου⁵⁶, εστιάζοντας στη συνεργασία δύο πιανιστών και ενσωματώνοντας χαρακτηριστικά όπως μελωδική έμφαση, καθώς και αρμονική και ρυθμική ευρηματικότητα.

3.1. Ιστορικό πλαίσιο:

Η πρώτη περίοδος του Ραχμάνινοφ χαρακτηρίζεται από έργα που γράφτηκαν κατά τη νεότητά του, περιλαμβάνοντας συνθέσεις όπως το Πρελούδιο σε ντο# ελάσσονα op. 3 no. 2, τα πρώτα τραγούδια (op. 4)⁵⁷, καθώς και το op. 11. Η μουσική αυτής της περιόδου του Ραχμάνινοφ είναι έντονα επηρεασμένη από τη ρωσική παράδοση, ενώ πρότυπό του φαίνεται να ήταν ο Τσαϊκόφσκι⁵⁸. Ταυτόχρονα υπάρχουν επιρροές από τον ρομαντισμό του 19^{ου} αιώνα με τις κατευθύνσεις που έδωσαν ο Λιστ [Liszt]⁵⁹ και ο Σοπέν [Chopin]⁶⁰.

⁵⁴Yasser, ό.π., σ. 16.

⁵⁵ Yasser, ό.π., σ. 17.

⁵⁶ Στο ίδιο.

⁵⁷ Richard Sylvester, *Rachmaninoff's Complete Songs: A Companion with Texts and Translations*, Indiana University Press, Bloomington 2014, σ. 28.

⁵⁸ Sylvester, ό.π., σ. 35.

⁵⁹ F. Kirby, *A Short History of Keyboard Music*, Schirmer Books, Νέα Υόρκη 1996, σ. 426.

⁶⁰ Meza, ό.π., σ. 32.

3.2. Στυλιστικά χαρακτηριστικά:

Τα κύρια χαρακτηριστικά της πιανιστικής μουσικής του Ραχμάνινοφ κατά την πρώτη του περίοδο περιλαμβάνουν λυρισμό και μελωδική έκφραση, ενώ οι μελωδίες του είναι συχνά βαθιά εκφραστικές, με έντονη συναισθηματική φόρτιση. Επιπλέον, η μουσική του Ραχμάνινοφ μεταχειρίζεται μια πλούσια αρμονική γλώσσα, η οποία όμως δεν ξεφεύγει από τα τυπικά ρομαντικά δεδομένα και σε πολλά σημεία θυμίζει την αρμονική γλώσσα του Σοπέν. Συγχρόνως όμως, ο Ραχμάνινοφ χρησιμοποιεί ήδη από τις πρώτες του συνθέσεις τολμηρές εναλλαγές και χρωματικά στοιχεία. Σε αυτή την πρώτη του περίοδο, λοιπόν, ο Ραχμάνινοφ ενσωματώνει στην πιανιστική του μουσική, ρομαντική αρμονία με χρήση χρωματικότητας, εναλλαγή μείζονων και ελασσόνων τονικοτήτων και τολμηρές προοδευτικές κινήσεις.

Παραδείγματα αυτών των χαρακτηριστικών μπορούμε να εντοπίσουμε σε αρκετά πρώιμα έργα του όπως στο *op. 3 Morceaux de Fantasie*.

Βαθιά μελωδική εκφραστικότητα εντοπίζουμε στην Ελεγεία *op. 3, no. 1*, ενώ ταυτόχρονα η συνολική γραφή του συγκεκριμένου έργου μας παραπέμπει σε νυχτερινό του Σοπέν:

The image shows a musical score for Piano, Moderato, op. 3, no. 1. The score is written for piano and consists of two systems of music. The first system shows the first four measures, with dynamics *pp* and *mf*. The second system shows the next four measures, with dynamics *cresc.* and *dim.*. The music is in a minor key and features a prominent melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

Παράδειγμα 4.: Τα 8 πρώτα μέτρα από την Ελεγεία *op.3, no. 1*.

Στη μελωδία σε μι μείζονα, *op. 3, no. 3*, παρατηρούμε αυτήν την έντονη χρωματικότητα, που αναφέρθηκε προηγουμένως:

Παράδειγμα 5.: Τα μέτρα 19-24 από το op.3, no. 3.

Συνάμα στη μουσική αυτής της περιόδου του Ραχμάνινοφ, παρατηρούμε έντονη ρυθμική ποικιλία, με συχνή χρήση συγκοπών, αλλαγών στον παλμό και ρυθμικών αντιθέσεων, ενώ ιδιαίτερη έμφαση δίνεται σε μοτίβα που προσδίδουν κινητικότητα στη μουσική, όπως χρήση τριήχων έναντι ογδόων, πολλές φορές με ταυτόχρονη ύπαρξη παρεστιγμένων και δέκατων έκτων, όπως μπορούμε να διακρίνουμε, ξανά, στο op. 3, no. 3:

Παράδειγμα 6.: Τα μέτρα 34-40 από το op.3, no. 3.

Επιπροσθέτως, σε σχέση με το ρυθμικό πλούτο, αλλά και τις μεταβολές της χρονικής αγωγής, παρατηρούμε μια πιο συγκρατημένη εναλλαγή στη ρυθμική αγωγή, στα

πρώιμα έργα, σε σχέση με τις εναλλαγές που θα συναντήσουμε σε μεταγενέστερα έργα της πρώτης, πάλι, περιόδου.

Πιο συγκεκριμένα, στο ορ. 3, no. 1 η ρυθμική αγωγή μεταβάλλεται από το αρχικό τέμπο *Moderato* σε *più vivo* στο μ.42,

Πιù βίβο.

pp

mf

pp

mf

Παράδειγμα 7.α): Τα μέτρα 42-49 από το ορ.3, no. 1.

ενώ επιστρέφει στο αρχικό τέμπο (*Tempo I*) στο μ.85:

Tempo I.

pp

ppp

Παράδειγμα 7.β): Τα μέτρα 85-92 από το ορ.3, no. 1.

Κάτι παρόμοιο συμβαίνει και στο πέμπτο κομμάτι του ορ. 3, τη σερενάτα σε σι-ύφεση μείζονα, όπου ξεκινάει με την υπόδειξη “*Sostenuto.*”,



Παράδειγμα 8.α): Τα επτά πρώτα μέτρα από τη σερενάτα op.3, no. 5.

και μεταβάλλεται στη διάρκεια του κομματιού σε “Tempo di Valse”, όπου και παραμένει μέχρι το τέλος του κομματιού:



Παράδειγμα 8.β): Τα μέτρα 31-32 από τη σερενάτα op.3, no. 5.

Συνεχίζοντας, σε υστερότερα πιανιστικά έργα της πρώτης περιόδου του Ραχμάνινοφ, μπορούμε να διακρίνουμε μία πιο έντονη τάση του συνθέτη να δημιουργεί μεγαλύτερο ρυθμικό ενδιαφέρον τόσο μέσα από εντονότερες διακυμάνσεις στη χρονική αγωγή των κομματιών, όσο και μέσω των οδηγιών που επιλέγει να σημειώσει. Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα αποτελεί το έργο *Morceaux de Salon, op. 10* και ιδιαίτερα το δεύτερο κομμάτι της συλλογής, το Βαλς, το οποίο ενώ ξεκινάει σε χρονική αγωγή *Allegro assai*,



Παράδειγμα 9.α): Τα πρώτα πέντε μέτρα από το Βαλς, op.10, no. 2.

παρουσιάζει αρκετές μεταβολές στη χρονική αγωγή. Πιο συγκεκριμένα, η χρονική αγωγή μεταβάλλεται κατά σειρά σε *Allegro*, *Con moto*, *Presto*, *Allegro moderato*, *Tempo I*, *Allegro* και τέλος *Presto* στα μ.33, μ.57, μ.85, μ.97, μ.139, μ.155 και μ.211 αντίστοιχα:



Παράδειγμα 9.β): Τα μ.33 – μ.34 από το Βαλς, ορ.10, no. 2.



Παράδειγμα 9.γ): Τα μ.57 – μ.58 από το Βαλς, ορ.10, no. 2.



Παράδειγμα 9.δ): Τα μ.85 – μ.86 από το Βαλς, ορ.10, no. 2.



Παράδειγμα 9.ε): Τα μ.97 – μ.99 από το Βαλς, ορ.10, no. 2.



Παράδειγμα 9.στ): Τα μ.139 – μ.140 από το Βαλς, ορ.10, no. 2.



Παράδειγμα 9.ζ): Τα μ.155 – μ.156 από το Βαλς, ορ.10, no. 2.



Παράδειγμα 9.η): Τα μ.211 – μ.212 από το Βαλς, ορ.10, no. 2.

Επιπλέον, όπως παρατηρούμε στο κομμάτι υπάρχουν συνεχώς οι οδηγίες *accelerando*, *rit.* και *a tempo*:



Παράδειγμα 10.α): Τα μ.8 – μ.9 από το Βαλς, ορ.10, no. 2.



Παράδειγμα 10.β): Το μ.13 από το Βαλς, op.10, no. 2.

Τέλος, όπως και με τη βαρκαρόλα του op. 11, έτσι και στο op. 10 ο Ραχμάνινοφ, δεν επιλέγει το συμβατικό μέτρο των $\frac{6}{8}$ για τη βαρκαρόλα op. 10, no. 3, αλλά το μέτρο των $\frac{3}{4}$:

3. Βαρκαρόλα



Παράδειγμα 11.: Τα πρώτα πέντε μέτρα της βαρκαρόλας, op.10, no. 3.

Πέραν της λυρικότητας, της ιδιαίτερης αρμονικής γλώσσας και της έντονης ρυθμικής ποικιλομορφίας, η πιανιστική μουσική της πρώτης περιόδου του Ραχμάνινοφ, χαρακτηρίζεται από την τεχνική δεξιοτεχνία, που απαιτείται από τον ερμηνευτή – ή τους ερμηνευτές – για την εκτέλεση αυτών των έργων. Ο Ραχμάνινοφ διακρίνεται για τη δεξιοτεχνική του γραφή, την οποία μπορούμε να διακρίνουμε μέσω της εξερεύνησης μεγάλου εύρους των δυνατοτήτων του πιάνου. Συγχρόνως στις πρώτες του συνθέσεις, έτσι και στο op. 11, υπάρχει εμφανής τάση για υφή που θυμίζει ορχηστρική επεξεργασία. Τα στοιχεία πολυφωνίας και οι περίτεχνες συνοδείες κυριαρχούν.

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το τρίτο κομμάτι της συλλογής του op. 3, στο οποίο διαφαίνεται ήδη από νωρίς η δεξιοτεχνική γραφή του Ραχμάνινοφ:

Allegro vivace.

Παράδειγμα 12.α): Τα πρώτα δύο μέτρα του op. 3, no. 4.

p *ff*

Παράδειγμα 12.β): Τα μέτρα 35-42 του op. 3, no. 4.

Τέλος, σημαντικό και αναπόσπαστο χαρακτηριστικό στοιχείο της μουσικής του Σεργκέι Ραχμάνινοφ είναι η ρωσικότητα. Η μουσική του Ραχμάνινοφ αντανakλά σε σημαντικό βαθμό τη ρωσική παράδοση, η οποία εντοπίζεται στη χρήση λαϊκών στοιχείων. Ο Ραχμάνινοφ συχνά αντλεί υλικό από τη ρωσική λαϊκή μουσική, είτε άμεσα (με παραθέσεις θεμάτων) είτε έμμεσα (μέσα από την αρμονική γλώσσα και τη ρυθμική δομή), ενώ παράλληλα η μουσική του και ιδιαίτερα εκείνη της πρώτης περιόδου φαίνεται να είναι επηρεασμένη από την Ρωσική Ανατολική Ορθόδοξη Εκκλησία και πιο συγκεκριμένα από την Οκτώηχο, συλλογή θρησκευτικών μελών απ' όπου και αντλεί υλικό, το οποίο και ενσωματώνει στο προσωπικό του μουσικό

περιβάλλον.⁶¹ Έτσι, τα έργα του συχνά εκπέμπουν μια έντονη αίσθηση εθνικής ταυτότητας. Επηρεασμένος από τον Τσαϊκόφσκι, ο Ραχμάνινοφ χρησιμοποιεί θέματα που μοιάζουν με λαϊκά τραγούδια ή έχουν θεματική αμεσότητα.

Χαρακτηριστικό μοτίβο στη μουσική τόσο του Ραχμάνινοφ όσο και άλλων Ρώσων συνθετών⁶² είναι αυτό της καμπάνας. Ο Ραχμάνινοφ χρησιμοποιεί αυτό το μοτίβο αρκετά σε κομμάτια της πρώτης συνθετικής του περιόδου (op. 3, op. 5 και op. 10), αλλά και στη διάρκεια της δημιουργικής του πορείας.

Το δεύτερο κομμάτι του op. 3, το Πρελούδιο σε ντο# ελάσσονα, εμπεριέχει ήδη από την αρχή του το μοτίβο της καμπάνας⁶³:



Παράδειγμα 13.: Τα πρώτα τέσσερα μέτρα του Πρελουδίου σε ντο# ελάσσονα op. 3, no. 2.

Το ίδιο μοτίβο υπάρχει και στη Σουίτα για δύο πιάνο op. 5⁶⁴, καθώς και στη βαρκαρόλα no. 3 από τη συλλογή του op. 10⁶⁵:

⁶¹ Patrick Piggott, *Rachmaninov Orchestral Music*, University of Washington Press, Σιάτλ 1973, σ. 24.

⁶² Edward Williams, *The Blagovest Theme in Russian Music*, Kennan Institute for Advanced Russian Studies Occasional Papers no. 220, Washington D.C. 1987, σ. 81-89.

⁶³ Williams, ό.π., σ. 50-52.

⁶⁴ Sylvester, ό.π., σ. 1.

⁶⁵ Meza, ό.π., σ. 28-30.

Παράδειγμα 14.: Τα μέτρα 119-124 της βαρκαρόλας op. 10, no. 3.

3.3. Εντοπισμός αυτών των χαρακτηριστικών στο op. 11:

Το op. 11, αν και δεν είναι από τα πιο δημοφιλή έργα του Ραχμάνινοφ, περιλαμβάνει όλα τα παραπάνω χαρακτηριστικά και λειτουργεί ως καθρέφτης της πρώτης δημιουργικής περιόδου του, ενώ συγχρόνως παρουσιάζει έντονη ποικιλία μεταξύ των έξι κομματιών, επιδεικνύοντας την ευαισθησία και την τεχνική του συνθέτη.

Η μελωδική γραφή του op. 11 αποτελεί θεμελιώδες στοιχείο του ύφους της πρώτης περιόδου. Στο 1^ο και 5^ο κομμάτι της συλλογής, στη «Βαρκαρόλα» και τη «Ρομάνς» αντίστοιχα, η συναισθηματική ένταση ενισχύεται μέσω πλούσιων μελωδικών γραμμών. Συγκεκριμένα στη «Ρομάνς», ο λυρισμός κυριαρχεί και οι μελωδία θυμίζει άρια, πλαισιωμένα από πλούσια συνοδεία.

Η προοδευτική χρήση χρωματικών εναλλαγών στο έργο αναδεικνύει την αρμονική τόλμη του Ραχμάνινοφ. Το 3^ο («Ρωσικό Θέμα») δείχνει τη δεξιοτεχνία του στη δημιουργία πολυφωνικής υφής:

Παράδειγμα 15.α): Τα μέτρα 14-18 του «Ρωσικού Θέματος» από το op. 11.

Παράδειγμα 15.β): Τα μέτρα 72-77 του «Ρωσικού Θέματος» από το op. 11.

Η ρυθμική ευελιξία και οι αλλαγές διάθεσης είναι εμφανείς στο «Βαλς» και στη «Σλάββα». Οι διαφορετικές ρυθμικές αγωγές προσδίδουν στο έργο δραματική ένταση και ενέργεια. Στο «Βαλς», η τυπική τριμερής ρυθμική βάση εμπλουτίζεται με λεπτές ρυθμικές διαφοροποιήσεις που ενισχύουν τη ζωντάνια του κομματιού:

Moderato

Moderato

Παράδειγμα 16.α): Τα μέτρα 77-80 του Βαλς από το ορ. 11.

Vivo **ritardando**

Vivo **ritardando**

Παράδειγμα 16.β): Τα μέτρα 81-88 του Βαλς από το ορ. 11.

Meno mosso

Meno mosso

Παράδειγμα 16.γ): Τα μέτρα 199-204 του Βαλς από το ορ. 11.

Και τα έξι κομμάτια της συλλογής απαιτούν υψηλή τεχνική αρτιότητα και από τους δύο πιανίστες. Ο συνδυασμός πολυφωνίας, μεγάλων αρμονικών εκτάσεων και συντονισμένων δυναμικών αποχρώσεων είναι χαρακτηριστικά της πιανιστικής γραφής του Ραχμάνινοφ. Συγκεκριμένα, τόσο το «Σκέρτσο» όσο και η «Σλάββα» ξεχωρίζουν για τη σχετικά υψηλή τεχνική τους δυσκολία, η οποία εντείνεται λόγω της συνύπαρξης των δύο εκτελεστών:

Παράδειγμα 17.: Τα μέτρα 168-171 του «Σλάββα» από το op. 11.

Τέλος, το 3^ο και το 6^ο κομμάτι της συλλογής («Ρωσικό Θέμα» και «Σλάββα» αντίστοιχα) ενσωματώνουν ρωσικές μελωδίες και ρωσικά λαϊκά στοιχεία – όπως η τροπικότητα του θέματος του 3^{ου} κομματιού – αναδεικνύοντας την ταυτότητα του Ραχμάνινοφ ως εκπροσώπου της ρωσικής σχολής. Το θέμα στο 3^ο κομμάτι θυμίζει ρωσικό λαϊκό τραγούδι, ενώ στο 6^ο κομμάτι κυριαρχεί ο πομπώδης χαρακτήρας της

εθνικής υπερηφάνειας, ο οποίος εκφράζεται μέσω του παραδοσιακού τραγουδιού “Slava”:



Παράδειγμα 18.: Τα πρώτα επτά μέτρα του «Σλάββα» από το ορ. 11.

Το συγκεκριμένο τραγούδι, χρησιμοποιεί και ο Μούσοργκσκι στη σκηνή της Στέψης, στην όπερα «Μπορίς Γκουντουνόβ», όπως φαίνεται στο παρακάτω παράδειγμα από την αναθεώρηση του 1908, του Ρίμσκι-Κόρσακοβ:

28 28

Allegro moderato. $\text{♩} = 108$.

УЖЬ КАКЪ НА НЕ-БЪ СОЛН - ЦУ КРАС-НО-МУ СЛА - ВА, СЛА -
Gloire au beau so - leil - du vas - te ciel, Gloi - rel Gloi -

УЖЬ КАКЪ НА НЕ-БЪ СОЛН - ЦУ КРАС-НО-МУ СЛА - ВА, СЛА -
Gloire au beau so - leil - du vas - te ciel, Gloi - rel Gloi -

Allegro moderato. $\text{♩} = 108$.

28

ва! УЖЬ И СЛА - ВА НА РУ-СИ ЦА - РЮ БО - РИ - СУ, СЛА - ВА!
rel Mé - me gloire à no - tre tsar, au tsar Bo - ris, - Gloi - rel

ва! УЖЬ И СЛА - ВА НА РУ-СИ ЦА - РЮ БО - РИ - СУ, СЛА - ВА!
rel Mé - me gloire à no - tre tsar, au tsar Bo - ris, - Gloi - rel

fl. Ob.

Παράδειγμα 19.: Τα πρώτα μέτρα του χορικού από τη σκηνή της Στέψης από την όπερα «Μπορίς Γκουντουνόβ» του Μούσοργκσκι.

Συνάμα, η επιρροή της ρωσικής πολυφωνικής χορωδιακής παράδοσης είναι εμφανής στη δομή των κομματιών, ενώ δε θα μπορούσαμε να παραλείψουμε πως και στα δύο αυτά κομμάτια της συλλογής – που όπως έχει ήδη αναφερθεί ανωτέρω είναι γραμμένα σε μορφή παραλλαγών – γίνεται σαφής χρήση των παραλλαγών Γκλίνκα, γεγονός που τονίζει τον ρωσικό χαρακτήρα των έργων.

3.4. Συμπέρασμα:

Ένας από τους λόγους που καταδεικνύουν την καλλιτεχνική αξία του op. 11 του Σεργκέι Ραχμάνινοφ, είναι η ύπαρξη συνοχής που επιτυγχάνεται μέσω των αντιθέσεων των ίδιων των κομματιών της συλλογής. Αυτή η συνοχή παρέχει και ιδιαίτερη συναισθηματική ένταση. Πιο συγκεκριμένα, χαρακτηριστικό παράδειγμα αντιθετικών συναισθηματικών διαθέσεων αποτελούν η φόρτιση, από τη μία, της «Ρομάνς» και από την άλλη η πανηγυρική διάθεση της «Σλάββα».

Το op. 11 ενσωματώνει όλα τα βασικά χαρακτηριστικά της πιανιστικής γραφής του Ραχμάνινοφ κατά την πρώτη δημιουργική του περίοδο: λυρισμό, αρμονική ευρηματικότητα, δεξιοτεχνία και ρωσική ταυτότητα. Το έργο αποτυπώνει την προσπάθεια του συνθέτη να συνδυάσει τη ρομαντική παράδοση με τη δική του μοναδική μουσική φωνή, ενώ παράλληλα λειτουργεί ως πρόδρομος για τις μετέπειτα δημιουργίες του. Επιπλέον, η χρήση τεσσάρων χεριών ενισχύει την αίσθηση πολυφωνίας και πλούσιας υφής, δίνοντας στο έργο έναν σχεδόν «ορχηστρικό» χαρακτήρα. Τέλος, η μορφή της μουσικής για πιάνο τέσσερα χέρια προσέφερε στο Ραχμάνινοφ την ευκαιρία να πειραματιστεί με χρωματικά και δυναμικά στοιχεία, καθιστώντας το op. 11 πρωτοποριακό και χαρακτηριστικό της πρώτης του περιόδου.

Βιβλιογραφία:

- Adorno, Theodor & Wipplinger, Jonathan (μτφρ.), «Four Hands, Once Again», *Cultural Critique* 60, 2005.
- Adorno, Theodor, «Schubert (1928)», *19th-Century Music* 29, 1928.
- Budden, Julia, λήμμα: «Barcarola», στο: Stanley Sadie (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Opera*, Macmillan Publishers Limited, Λονδίνο 1992.
- Calvocoressi, Michel-Dimitri, «Claude Debussy», *The Musical Times* 49, 1908.
- Caplin, William, *Classical Form: A Theory of Formal Functions For The Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη 1998.
- Gilbert, Henry, «Folk-Music in Art-Music -A Discussion and a Theory», *The Musical Quarterly* 3(4), 1917.
- Hepokoski, James & Darcy, Warren, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late Eighteenth-Century Sonata*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη 2006.
- Jean-Aubry, Georges & Martens Friedrich, «Claude Debussy», *The Musical Quarterly* 4, 1918.
- Kirby, F., *A Short History of Keyboard Music*, Schirmer Books, Νέα Υόρκη 1996.
- Leppert, Richard, «'Four Hands, Three Hearts': A Commentary», *Cultural Critique* 60, 2005.
- Meza Jr., Esequiel, *External Influences on Rachmaninov's Early Piano Works as Exemplified in the "Morceaux de salon", Opus 10 and "Moments musicaux", Opus 16*, University of Arizona, Tuscon 1993.
- Mitchel, Rebecca, *Sergei Rachmaninoff*, Reaktion Books Limited, Λονδίνο 2022.
- Moore, Frank Ledlie & Varchaver, Mary, *Dictionary of the Performing Arts*, Contemporary Books, Σικάγο 1999.
- Newman, William, «Freedom of Tempo in Schubert's Instrumental Music», *The Musical Quarterly* 61, 1975.
- Pascall, Robert, «Brahms and Schubert», *The Musical Times* 124, 1983.
- Piggott, Patrick, *Rachmaninov Orchestral Music*, University of Washington Press, Σιάτλ 1973.
- Robert, Walter, «Remarks on Brahms' Piano Style», *Bulletin of the American Musicological Society* 11/12/13, 1948.

- Sams, Eric, «Schubert's Piano Duets», *The Musical Times* 117, 1976.
- Sylvester, Richard, *Rachmaninoff's Complete Songs: A Companion with Texts and Translations*, Indiana University Press, Bloomington 2014.
- Taruskin, Richard, «Some Thoughts on the History and Historiography of Russian Music», *The Journal of Musicology* 3(4), 1984.
- Williams, Edward, *The Blagovest Theme in Russian Music*, Kennan Institute for Advanced Russian Studies Occasional Papers no. 220, Washington D.C. 1987.
- Wollenberg, Susan, «Celebrating Dvorák: Affinities between Schubert and Dvorák», *The Musical Times* 132, 1991.
- Yasser, Joseph, «Progressive Tendencies in Rachmaninoff's Music», *Tempo* 22, 1951.
- Youens, Susan, «From *romance* and *chanson* to *mélodie*: French song and the French language», στο: Jim Samson (επιμ.), *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Cambridge University Press, Cambridge 2004.
- Φούλιας, Ιωάννης, *Στοιχεία μουσικής ανάλυσης: Αρμονικό λεξιλόγιο, γλωσσάριο μουσικών όρων και οδηγίες συγγραφής εργασιών*, Κάλλιπος / Ανοικτές Πανεπιστημιακές Εκδόσεις, Αθήνα 2021.