

Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

Σχολή Καλών Τεχνών

Τμήμα Μουσικών Σπουδών

*Variations on a Theme of Corelli Op.42* του Sergei Rachmaninoff:

Αναλυτική και Ερμηνευτική Προσέγγιση

Διπλωματική Εργασία

(συστηματική μουσικολογία/μουσική ερμηνεία)

Ντινόπουλος Φίλιππος, ΑΕΜ: 2090

Επιβλέπων: Τσούγκρας Κωνσταντίνος, Καθηγητής

Θεσσαλονίκη, Σεπτέμβριος 2023



## Περιεχόμενα

<b>ΠΕΡΙΛΗΨΗ</b>	4
<b>ABSTRACT</b>	5
<b>ΠΡΟΛΟΓΟΣ</b>	6
<b>ΕΙΣΑΓΩΓΗ</b>	7
<b>1. ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ</b>	
1.1 Sergei Rachmaninoff – Βιογραφικά στοιχεία	9
1.2 Το έργο του	13
1.3 Μουσικό ιδίωμα και στιλιστικές επιρροές	14
1.4 Το έργο “Variations on a Theme of Corelli Op.42”	17
1.5 Folia / Η προέλευση του θέματος	19
<b>2. ΑΝΑΛΥΣΗ</b>	
2.1 Μεθοδολογία	22
2.2 Ανάλυση του έργου	24
2.3 Συνολική θεώρηση του έργου	50
<b>3. ΕΡΜΗΝΕΙΑ</b>	
3.1 Μεθοδολογία	52
3.2 Ζητήματα ερμηνείας των μερών του έργου	53
3.3 Μακροδομικά και άλλα ζητήματα ερμηνείας	63
<b>4. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ</b>	66
<b>ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ</b>	68
<b>ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ</b>	71

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στην παρούσα εργασία διερευνάται η αλληλοτροφοδοτούμενη σχέση μεταξύ ανάλυσης και ερμηνείας στο έργο του Sergei Rachmaninoff *Variations on a Theme of Corelli* Op.42. Στόχος της είναι η διεξαγωγή συμπερασμάτων που αφορούν τόσο την ανάλυση όσο και την ερμηνεία, με απώτερο στόχο την ζωντανή ερμηνεία του έργου από εμένα.

Αρχικά παρουσιάζεται το ιστορικό πλαίσιο που αφορά τη ζωή και την προσωπικότητα του συνθέτη, το έργο του, το συνθετικό στιλ του και το Op.42, με στόχο την εξοικείωση με τα παραπάνω. Στη συνέχεια, ακολουθεί εκτενής μορφολογική και αρμονική ανάλυση του έργου, η οποία λήγει με την συνολική θεώρηση του. Στο τμήμα της εργασίας σχετικά με την ερμηνεία, αναπτύσσονται ζητήματα ερμηνείας των μερών του έργου και έπειτα μακροδομικά και άλλα ζητήματα ερμηνείας, τα οποία τροφοδοτούνται από συμπεράσματα που διεξήχθησαν στην ανάλυση.

Τελικώς, στην εργασία συμπεραίνεται η αποτελεσματικότητα της μουσικής ανάλυσης ως εργαλείο που συνδράμει στην καλύτερη εμπέδωση και ερμηνεία του έργου. Σχετικά με το έργο συμπεραίνεται πως είναι δύσκολο στην κατανόηση λόγω του στενού συναισθηματικού του χώρου. Η εργασία ολοκληρώνεται με τη ζωντανή ερμηνεία του έργου.

## ABSTRACT

This thesis explores the mutually reinforcing relationship between analysis and interpretation in Sergei Rachmaninoff's *Variations on a Theme of Corelli* Op.42. Its aim is to draw conclusions concerning both analysis and interpretation, with the ultimate goal being my live interpretation of the work.

First, the historical context concerning the life and personality of the composer, his work, his compositional style and Op.42 is presented, with the aim of familiarizing with the above. Then, an extensive formal and harmonic analysis of the work follows, which ends with its overall consideration. In the section of the thesis on interpretation, questions of interpretation of the parts of the work are investigated, as well as macro-structural issues and other matters of interpretation, which are fed by conclusions drawn from the analysis.

Finally, the thesis concludes with the effectiveness of musical analysis as a tool that contributes to the better consolidation and interpretation of the work. Regarding the work, it is concluded that it is difficult to understand due to its constricted emotional space. The assignment concludes with the live performance of the work.

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η συγγραφή της διπλωματικής μου εργασίας πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο της υποχρεωτικής τελικής εξέτασης του Τμήματος Μουσικών Σπουδών της Σχολής Καλών Τεχνών του Α.Π.Θ και εκπονήθηκε από τον Ιανουάριο μέχρι και τον Σεπτέμβριο του 2023.

Θα ήθελα να απευθύνω θερμές ευχαριστίες στον επιβλέποντα καθηγητή μου Κωνσταντίνο Τσούγκρα, που μέσω των συμβουλών και των διορθώσεων του μπόρεσε η εργασία να πάρει την τελική της μορφή και στον δάσκαλο μου Κωνσταντίνο Σιέμπη, για την καθοριστική διδασκαλία του, όσον αφορά τη συνολική μου ικανότητα και αντίληψη σχετικά με την μουσική ανάλυση.

Επίσης για τη διάπλαση μου ως πιανίστα και ερμηνευτή όλα αυτά τα χρόνια, καθώς και για τις καθοριστικές μουσικές γνώσεις σχετικά με την ερμηνεία του έργου, θέλω να ευχαριστήσω τον δάσκαλό μου Παύλο Δημητριάδη.

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στην παρούσα εργασία διερευνάται η σχέση μεταξύ ανάλυσης και ερμηνείας στο έργο του S. Rachmaninoff “*Variations on a Theme of Corelli Op.42*”. Τα αποτελέσματα της διατυπώνονται όχι μόνο γραπτώς, αλλά και μέσω της ζωντανής ερμηνείας, που είναι και ο απώτερος σκοπός. Ερευνητικός στόχος της εργασίας, είναι να αναδείξω την συμβολή της μουσικής ανάλυσης στην ερμηνεία του συγκεκριμένου έργου και να αποτυπώσω τα οφέλη που προέρχονται από τον συνεχή διάλογό μεταξύ των δύο. Η ανάλυση δηλαδή, χρησιμοποιείται ως εργαλείο για καλύτερη κατανόηση και πιο αποτελεσματική ερμηνεία του έργου, καθώς παρά τη θεωρητική της βάση, θα πρέπει να έχει και κάποιο πρακτικό αντίκρισμα.

Αυτού του είδους η μελέτη απαιτεί κατανόηση της μουσικής γλώσσας του Rachmaninoff και γνώση ιστορικών στοιχείων σχετικά με τον ίδιο, τη ζωή του, την αισθητική του και τις επιρροές του. Με άλλα λόγια, οι ερευνητικές παράμετροι που εφαρμόζονται στο έργο αφορούν τον συνδυασμό γνώσης ενός βασικού ιστορικού πλαισίου, με τη συνεχή αλληλεπίδραση μεταξύ διάφορων εφαρμοσμένων στο έργο αναλυτικών προσεγγίσεων και ερμηνευτικών παρατηρήσεων.

Περιοριστικά η εργασία περιλαμβάνει 4 βασικά κεφάλαια:

- 1) Ιστορικό υπόβαθρο, το οποίο περιέχει πληροφορίες σχετικά με τον συνθέτη και το έργο του, το συνθετικό στίλ, τις επιρροές του και το Op.42,
- 2) Ανάλυση, στην οποία γίνεται πλήρης μορφολογική και όπου κρίνεται απαραίτητο αρμονική ανάλυση των παραλλαγών,
- 3) Ερμηνεία, όπου μελετιούνται οι τεχνικές δυσκολίες και αποτυπώνονται η συνεισφορά της ανάλυσης και οι δικές μου θέσεις σχετικά με την ερμηνεία του έργου,
- 4) Συμπεράσματα, όπου παρουσιάζονται τα αποτελέσματα της συνολικής έρευνας.

Για τη διερεύνηση της προβληματικής, συγκεντρώθηκε ένας αξιοσημείωτος αριθμός βιβλιογραφικών πηγών με γνώμονα την επίδραση που μπορούσαν να έχουν στη μελέτη, την επιστημονική αξιοπιστία και τη διαθεσιμότητά τους.

Όπως φαίνεται, κατά τα τελευταία χρόνια, δίνεται ολοένα και μεγαλύτερη σημασία από τον ακαδημαϊκό χώρο στην αλληλεπίδραση μεταξύ ανάλυσης και ερμηνείας, καθώς και στα αποτελέσματα αυτής. Εντούτοις, το συγκεκριμένο έργο δεν έχει μελετηθεί ποτέ μέχρι στιγμής υπό αυτό το πρίσμα και σε αυτή την έλλειψη έγκειται η πρωτοτυπία της εργασίας. Όσον αφορά το Op.42, δεν έχει ασχοληθεί αναλυτικά μεγάλος αριθμός συγγραφέων. Ωστόσο, οι μελέτες που εντοπίστηκαν

και ήταν διαθέσιμες, όπως το “*Aspects of a Late style in Rachmaninoff’s “Variations on a Theme of Corelli Op.42”*” του Mark Ruttle<sup>1</sup> ή το “*Rakhmaninov’s Corelli Variations: New Directions*” της Florence McLean<sup>2</sup> παρότι δεν προσέφεραν σημαντικά στην μουσική ανάλυση ή στην ερμηνεία, ήταν χρήσιμες πηγές ιστορικών λεπτομερειών, ή πληροφοριών σχετικά με το ύφος των παραλλαγών. Για τα γενικά ιστορικά στοιχεία σχετικά με τον συνθέτη, το έργο του και το μουσικό του ιδίωμα υπάρχει σαφώς ένας κατά πολύ μεγαλύτερος αριθμός μελετών στη διαθέσιμη βιβλιογραφία. Ενδεικτικά αναφέρω το *Rachmaninoff: Composer, Pianist, Conductor*<sup>3</sup> του Barrie Martin και το *Rachmaninoff: Life, Works, Recordings*<sup>4</sup> του Max Harrison. Φυσικά και στις δύο περιπτώσεις αξιοποιήθηκαν μόνο οι πηγές που κρίθηκαν κατάλληλες για τον σκοπό της παρούσης εργασίας.

Οι λόγοι που επέλεξα το συγκεκριμένο θέμα είναι η προσωπική μου αγάπη για τον συνθέτη και το έργο, η ιδιότητα μου ως πιανίστας και η έλλειψη σχετικής βιβλιογραφίας.

---

<sup>1</sup> Mark Ruttle, “Aspects of a Late Style in Rachmaninoff’s *Variations on a Theme of Corelli Op.42*” (DMA diss., University of North Texas, 1989).

<sup>2</sup> Florence McLean, “Rakhmaninovs *Corelli Variations: New Directions*” (DMA diss., The University of British Columbia, 1990).

<sup>3</sup> Barrie Martin, *Rachmaninoff: Composer, Pianist, Conductor* (New York: Routledge, 1990).

<sup>4</sup> Max Harrison, *Rachmaninoff: Life, Works, Recordings* (London: Bloomsbury Publishing, 2006).



## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ

### 1.1 Sergei Rachmaninoff – Βιογραφικά στοιχεία

Ο Sergei Vasilyevich Rachmaninoff γεννήθηκε στις 20 Μαρτίου 1873 στην Ονέγκα και πέθανε στις 28 Μαρτίου 1943 στο Μπέβερλι Χίλς. Ήταν Ρώσος συνθέτης, πιανίστας και μαέστρος. Υπήρξε ένας από τους κορυφαίους πιανίστες της γενιάς του και ως συνθέτης θεωρείται ο τελευταίος μεγάλος εκπρόσωπος του Ρωσικού ρομαντισμού.<sup>5</sup>

Η οικογένεια του Rachmaninoff είχε εκτενείς επαφές με τη μουσική και με το στρατό. Ο πατέρας του, Vasily Arkadievich Rachmaninoff, ήταν αξιωματικός του στρατού και ερασιτέχνης πιανίστας ο οποίος παντρεύτηκε την Lybon Butakova, κόρη ενός εύπορου στρατιωτικού. Το ζευγάρι απέκτησε έξι παιδιά, τρεις γιούς και τρεις κόρες, από τα οποία ο Sergei Rachmaninoff ήταν το τρίτο παιδί.<sup>6</sup> Ο πατέρας του Rachmaninoff, ήθελε να τον εκπαιδεύσει και να τον εντάξει στον στρατό, ωστόσο λόγω σοβαρών οικονομικών προβλημάτων δεν μπορούσε να τον χρηματοδοτήσει προκειμένου να ακολουθήσει στρατιωτική καριέρα. Εξαιτίας αυτών των οικονομικών προβλημάτων η οικογένεια αναγκάστηκε να μετακομίσει σε ένα μικρό διαμέρισμα στην Αγία Πετρούπολη.<sup>7</sup> Παρόλο που στα πρώτα του μουσικά βήματα στο ωδείο ο Rachmaninoff δεν επέδειξε εξαιρετικές ικανότητες, η μητέρα του έπειτα από προτροπή του Alexander Siloti, ανιψιού της και πιανίστα μαθητή του Liszt, αποφάσισε να τον στείλει στο ωδείο της Μόσχας για να διδαχθεί πιάνο από τον Nikolai Zverev.<sup>8</sup> Το 1885 ο Rachmaninoff μετακόμισε και έμεινε με τον Zverev για περίπου τέσσερα χρόνια, κατά τη διάρκεια των οποίων υπήρξε συμμαθητής και φίλος με τον Alexander Scriabin.<sup>9</sup> Μετά από δύο χρόνια διδασκαλίας κέρδισε την υποτροφία Rubinstein και ξεκίνησε μαθήματα πιάνου με τον Siloti, αντίστιξης με τον Sergei Taneyev και σύνθεσης με τον Anton Arensky.

Το 1892 κατά τη διάρκεια του τελευταίου του χρόνου φοίτησης στο ωδείο, ο Rachmaninoff εμφανίστηκε στην πρώτη του αυτόνομη συναυλία, στην οποία έγινε η πρεμιέρα του έργου του *Trio Elegiaque No.1*.<sup>10</sup> Για τις τελικές του εξετάσεις στη σύνθεση έγραψε την μονόπρακτη όπερα *Aleko*,

<sup>5</sup> Geoffrey Norris, “Rachmaninoff [Rakhmaninov],Serge [Sergey] (Vasil’yevich)”, *Grove Music Online*, πρόσβαση 8/9/2023.

<sup>6</sup> Harrison, *Rachmaninoff: Life, Works, Recordings*, 4-6.

<sup>7</sup> Harrison, *Rachmaninoff: Life, Works, Recordings*, 9.

<sup>8</sup> Sergei Bertensson, *Sergei Rachmaninoff a lifetime in music* (Indiana University Press, 2002) 46.

<sup>9</sup> Harrison, *Rachmaninoff: Life, Works, Recordings*, 16.

<sup>10</sup> Geoffrey Norris, *Rachmaninoff* (New York: Oxford University Press, 2000), 10.

της οποίας η πρεμιέρα έγινε τον Μάιο του 1892 με τεράστια επιτυχία στο θέατρο Μπολσόι, με την παρουσία του Tchaikovsky ο οποίος εκθείασε την δουλειά του Rachmaninoff.<sup>11</sup>

Στα χρόνια που ακολούθησαν την αποφοίτηση του, συνέχισε να συνθέτει και να δημοσιεύει έργα. Το Σεπτέμβριο του 1895 ολοκλήρωσε την *Πρώτη Συμφωνία Op.13*, ένα έργο το οποίο βάσισε στους ψαλμούς της ορθόδοξης Ρωσικής εκκλησίας. Η συμφωνία έκανε πρεμιέρα στις 28 Μαρτίου 1897 στα πλαίσια μιας σειράς συναυλιών αφιερωμένες στη ρωσική συμφωνική μουσική. Το έργο απέσπασε πάρα πολύ αρνητικές κριτικές. Ο ίδιος ο Rachmaninoff γράφει τον Μάιο του 1987 «δεν με έχει επηρεάσει καθόλου η έλλειψη επιτυχίας ή η αντίδραση των κριτικών, αλλά ένιωσα βαθύτατα αγχωμένος και πολύ στεναχωρημένος από το γεγονός πως η συμφωνία μου... δεν με ικανοποίησε καθόλου μετά την πρώτη της πρόβα».<sup>12</sup> Πίστευε πως η ερμηνεία ήταν πάρα πολύ κακή, ιδιαίτερα όσον αφορά την διεύθυνση του μαέστρου Glazunov. Η σύζυγος του Rachmaninoff μάλιστα μεταξύ άλλων, υποστήριξε πως διηύθυνε μεθυσμένος.<sup>13</sup>

Ο Rachmaninoff έπεσε σε βαριά κατάθλιψη η οποία κράτησε τρία χρόνια, κατά τα οποία δεν συνέθεσε σχεδόν τίποτα. Αυτή την περίοδο έβγαζε τα προς το ζήν μέσω της διδασκαλίας του πιάνου. Μέχρι το 1900, ο ίδιος ο Rachmaninoff είχε συνειδητοποιήσει πως το να συνθέσει του είχε γίνει σχεδόν αδύνατο. Η θεία του τότε, πρότεινε να ζητήσει τη βοήθεια κάποιου ειδικού και συγκεκριμένα του γιατρού Nikolai Dahl, πράγμα που δέχτηκε αμέσως. Ο Rachmaninoff έκανε συναντήσεις σε καθημερινή βάση με τον Dahl, ο οποίος τον βοήθησε να βελτιώσει την καθημερινότητά του και τελικά να αναζωπυρώσει την επιθυμία του να συνθέσει. Το πρώτο του ολοκληρωμένο έργο μετά την κατάθλιψη ήταν το *Δεύτερο Κοντσέρτο για Πιάνο*, το οποίο ολοκληρώθηκε τον Απρίλιο του 1901 και είναι αφιερωμένο στον Dahl. Το έργο έτυχε πολύ θετικής αποδοχής τόσο από το κοινό όσο και από κριτικούς.<sup>14</sup> Το 1902 παντρεύτηκε την πρώτη του ξαδέρφη Natalia Satina με την οποία ήταν αρραβωνιασμένος τρία χρόνια και το 1903 γεννήθηκε η πρώτη τους κόρη Irina.

Το 1904 η καριέρα του πήρε ακόμη πιο θετική τροπή, καθώς συμφώνησε να αναλάβει τη θέση του μαέστρου στο θέατρο Μπολσόι για τις επόμενες δύο σεζόν.<sup>15</sup> Το 1906, καθώς ο Rachmaninoff γινόταν όλο και πιο δυσαρεστημένος από το επαναστατικό κλίμα της εποχής το οποίο έκανε την εργασία του συνεχώς δυσκολότερη, παραιτήθηκε από τη θέση του ως μαέστρος. Αποφάσισε να αφήσει τη Μόσχα και να μετακομίσει με την οικογένεια του στη Δρέσδη στην οποία έμειναν μέχρι το 1909. Παρά τα σποραδικά διαστήματα κατάθλιψης και την αδράνεια, άρχισε να συνθέτει την δεύτερη του *Συμφωνία*

<sup>11</sup> Lyle Watson, *Rachmaninoff: A Biography* (W. Reeves, 1976), 82.

<sup>12</sup> Bertensson, *Sergei Rachmaninoff: a lifetime in music*, 66.

<sup>13</sup> “Rakhmaninov, Serge [Sergey] (Vasil'yevich)”, *Grove Music Online*, πρόσβαση 8/9/2023.

<sup>14</sup> Bertensson, *Sergei Rachmaninoff: a lifetime in music*, 95.

<sup>15</sup> Harrison *Rachmaninoff: Life, Works, Recordings*, 114.

Op.27 το 1906 δώδεκα χρόνια μετά την καταστροφική πρεμιέρα της πρώτης. Ο Rachmaninoff άρχισε να αποκτά και πάλι την αυτοεκτίμηση του μετά την μεγάλη επιτυχία που είχε η πρεμιέρα της Δεύτερης Συμφωνίας του το 1908.<sup>16</sup>

Κατά τη διάρκεια της διαμονής του στη Δρέσδη συμφώνησε να ερμηνεύσει και να διευθύνει στις ΗΠΑ στα πλαίσια περιοδείας, κατά τη σεζόν 1909-10. Την ίδια περίοδο ολοκλήρωσε το *Τρίτο Κοντσέρτο για Πιάνο* Op.30 το οποίο αφιέρωσε στον Josef Hofmann.<sup>17</sup> Η πρεμιέρα του έργου έγινε το Σεπτέμβριο του 1909 στη Νέα Υόρκη, με την συμφωνική ορχήστρα της Νέας Υόρκης, τον συνθέτη ως σολίστα και μαέστρο τον Walter Damrosch.<sup>18</sup>

Στα επόμενα χρόνια ο Rachmaninoff εργάστηκε ως διευθυντής στην φιλαρμονική εταιρία Μόσχας και συνέθεσε σημαντικά έργα όπως η *Λειτουργία του Άγιου Ιωάννη Χρυσοστόμου* Op.31 και η *Ολονύχτια Αγρυπνία* Op.37.<sup>19</sup> Με την έκρηξη του Ά παγκοσμίου πολέμου ο Rachmaninoff απέφυγε την στρατολόγηση λόγω της εργασίας του ως επιθεωρητής της μουσικής σε ένα σχολείο θηλέων.

Τον Ιούνιο του 1917 μετά την οκτωβριανή επανάσταση στη Ρωσία, ο Rachmaninoff ζήτησε από τον Siloti να τον βοηθήσει να φύγει από την Ρωσία, ωστόσο δεν ήταν σε θέση να τον βοηθήσει. Μέσα στην αναταραχή της επανάστασης, ο Rachmaninoff δέχτηκε μια απροσδόκητη πρόταση για να συμμετέχει σε μια σειρά από ρεσιτάλ στη Σκανδιναβία, την οποία δέχτηκε αμέσως προκειμένου να την χρησιμοποιήσει ως πρόφαση για να φύγει από τη χώρα.<sup>20</sup> Έφτασε στη Στοκχόλμη με την οικογένεια του και τα ελάχιστα υπάρχοντά τους τον Δεκέμβριο του 1917. Σε αυτό το χρονικό διάστημα άρχισε να λαμβάνει υπόψιν διάφορες επαγγελματικές προτάσεις που του έγιναν στις ΗΠΑ καθώς δεν ήταν σε θέση να υποστηρίξει την οικογένεια του οικονομικά μόνο από τη σύνθεση. Το Νοέμβριο του 1918 ο Rachmaninoff αναχώρησε από το Όσλο με προορισμό την Νέα Υόρκη.<sup>21</sup> Με την εγκατάσταση του στις ΗΠΑ κατάφερε γρήγορα να γίνει ένας από τους δημοφιλέστερους και πιο καλοπληρωμένους βιρτουόζους της εποχής του. Αυτό του προσέφερε μεγάλη οικονομική άνεση που του επέτρεπε να ζει με πολυτέλεια.<sup>22</sup>

Η ζωή του ως ερμηνευτής σε περιοδείες και τα απαιτητικά προγράμματα που συνεπάγονταν, επιβράδυναν σε πολύ μεγάλο βαθμό τη συνθετική του δραστηριότητα. Συγκεκριμένα στα 24 χρόνια που μεσολάβησαν από την άφιξή του στην Αμερική στο θάνατό του, ολοκλήρωσε μόνο έξι νέα έργα,

---

<sup>16</sup> Victor Seroff, *Rachmaninoff: A Biography* (New York: Simon and Schuster, 1950) 114.

<sup>17</sup> Watson, *Rachmaninoff: A Biography*, 138.

<sup>18</sup> Harrison, *Rachmaninoff: life, works, recordings*, σελ. 160.

<sup>19</sup> Michael Scott, *Rachmaninoff: The Last of the Great Romantics* (Sutton, 2008), 102.

<sup>20</sup> Scott, *Rachmaninof: The Last of the Great Romantics*, 110.

<sup>21</sup> Norris, *Rachmaninoff*, 54.

<sup>22</sup> Robert Cunningham, *Sergei Rachmaninoff: A Bio-Bibliography* (Greenwood Publishing Group, 2001), 6.

αναθεώρησε παλαιότερα και έκανε κάποιες μεταγραφές για πιάνο προκειμένου να τις παίζει στις συναυλίες του.<sup>23</sup> Ο ίδιος παραδέχτηκε πως αφήνοντας τη Ρωσία «άφησα πίσω την επιθυμία μου να συνθέσω: χάνοντας την πατρίδα μου έχασα και τον εαυτό μου».<sup>24</sup> Το 1926, σταμάτησε για ένα χρόνο τις συναυλίες στις οποίες είχε αφοσιωθεί τα προηγούμενα οκτώ χρόνια και ολοκλήρωσε το *Τέταρτο Κοντσέρτο για Πιάνο* Op.40, το οποίο είχε ξεκινήσει το 1917, και τα *Τρία Ρωσικά Τραγούδια* Op.41 τα οποία αφιέρωσε στον Leopold Stokowski.<sup>25</sup>

Μέχρι το 1930, η επιθυμία του να συνθέσει είχε επιστρέψει και ξεκίνησε να ψάχνει μια τοποθεσία προκειμένου να ασχοληθεί με καινούρια έργα. Έτσι, αγόρασε ένα κτήμα κοντά στη λίμνη Λουκέρνη της Ελβετίας. Εκεί έκτισε το σπίτι του το οποίο ονόμασε βίλα Senar (Sergei – Satina Rachmaninoff), από τα αρχικά του ονόματός του και του ονόματος της γυναίκας του. Ο Rachmaninoff πέρασε τα καλοκαίρια του στη βίλα Senar μέχρι και το 1939. Εκεί ολοκλήρωσε την *Ραψωδία σε Θέμα του Παγκανίνι* το 1934 και την *Τρίτη Συμφωνία* το 1936.

Η τελευταία του συναυλία στην Ευρώπη δόθηκε στο διεθνές μουσικό φεστιβάλ της Λουκέρνης τον Αύγουστο του 1939. Με την έναρξη του Β παγκοσμίου πολέμου ο Rachmaninoff ξεκίνησε να χρηματοδοτεί τον πόλεμο της Σοβιετικής Ένωσης ενάντια στη Ναζιστική Γερμανία μέσω δωρεών από τις συναυλίες του.<sup>26</sup> Το 1940 ολοκλήρωσε το τελευταίο του έργο, τους *Συμφωνικούς Χορούς*, των οποίων η πρεμιέρα έγινε από την Philadelphia Orchestra, στην οποία είναι αφιερωμένο το έργο, τον Ιανουάριο του 1941 με την παρουσία του συνθέτη. Το 1942 ο Rachmaninoff μετακόμισε με τη γυναίκα του στο Μπέβερλι Χιλς. Η τελευταία του εμφάνιση ως πιανίστας έγινε τον Φεβρουάριο του 1942 στο πανεπιστήμιο του Tennessee.<sup>27</sup>

Η υγεία του χειροτέρευε απότομα τον Μάρτιο του 1943. Έχασε την όρεξη του, είχε συνεχόμενους πόνους στα χέρια και δυσκολία στην αναπνοή. Στις 26 Μαρτίου έχασε τις αισθήσεις του και πέθανε δύο μέρες αργότερα, τέσσερις μέρες πριν τα εβδομηκοστά του γενέθλια.<sup>28</sup> Η επιθυμία του ήταν να ταφεί στη Μόσχα, ωστόσο λόγω της Αμερικάνικης ιθαγένειάς του η ταφή του έγινε στη Νέα Υόρκη.<sup>29</sup>

---

<sup>23</sup> Andreas Wehrmeyer, *Rakhmaninov* (London: Haus Publishers Ltd, 2005), 102.

<sup>24</sup> Martyn, *Rachmaninoff: Composer, Pianist, Conductor*, 26.

<sup>25</sup> Wehrmeyer, *Rakhmaninov*, 103.

<sup>26</sup> Seroff, *Rachmaninof: A Biography*, 225.

<sup>27</sup> Norris, *Rachmaninoff*, 73.

<sup>28</sup> Seroff, *Rachmaninoff: A Biography*, 230 – 232.

<sup>29</sup> Norris, *Rachmaninoff*, 76.

## 1.2 Το έργο του

Ο Rachmaninoff συνέθεσε 5 έργα για πιάνο και ορχήστρα: 4 κοντσέρτα (Op. 1, 18, 30, 40) και τη *Ραψωδία σε Θέμα του Paganini* Op.43. Από τα κοντσέρτα το δεύτερο και το τρίτο είναι τα δημοφιλέστερα.<sup>30</sup>

Επίσης συνέθεσε έργα για ορχήστρα. Οι τρεις του συμφωνίες (Op.13, 27, 44) λόγω της μεγάλης απόστασης που τις χωρίζει χρονολογικά, αντιπροσωπεύουν η κάθε μια τρεις περιόδους της συνθετικής του ανάπτυξης. Η δεύτερη είναι η δημοφιλέστερη ήδη από την πρεμιέρα της. Τα άλλα σημαντικά του έργα για ορχήστρα περιλαμβάνουν τα 4 συμφωνικά του ποιήματα: *Prince Rostislav*, μια από τις πρώιμες συνθέσεις του που έχουν διασωθεί, *The Rock* Op.7, *Caprice Bohemien* Op.12, *Isle of the Dead* Op.29. Τελευταίο του έργο συμφωνικής μουσικής αλλά και γενικά είναι οι *Συμφωνικοί χοροί* Op.45.<sup>31</sup>

Λόγω της εκπληκτικής του δεξιοτεχνίας ως πιανίστας, ένα μεγάλο μέρος της μουσικής του περιλαμβάνει έργα για σόλο πιάνο. Πιο συγκεκριμένα, 24 συνολικά πρελούδια, *Πρελούδιο* Op.3, *10 Πρελούδια* Op.23 και *13 Πρελούδια* Op.32. *Εξαιρετικά υψηλής τεχνικής δυσκολίας είναι οι Etudes – Tableaux* Op.33 και Op.39. Επίσης υπάρχουν οι 6 *Moments Musicaux* Op.16, οι *Παραλλαγές σε Θέμα του Chopin* και οι *Παραλλαγές σε Θέμα του Corelli* στις οποίες βασίζεται η παρούσα εργασία. Επίσης συνέθεσε 2 σονάτες για πιάνο (Op.28, 36) οι οποίες είναι πολύ μεγάλες σε διάρκεια και πολύ υψηλής τεχνικής δυσκολίας.<sup>32</sup> Επιπρόσθετα συνέθεσε έργα για δύο πιάνα όπως οι δυο του *Suites* (Op.5, 17), μια μεταγραφή των *Συμφωνικών Χορών* και του *Πρελούδιου* Op.3.

Ο Rachmaninoff έγραψε δυο μεγάλα έργα για a capella χορωδία, τη *Λειτουργία του Αγίου Ιωάννη Χρυσόστομου* Op.31 και την *Ολονύχτια Αγρυπνία* Op.37. Άλλα χορωδιακά έργα περιλαμβάνουν την *Choral Symphony “The Bells”* Op.35, την *Canata Spring* Op.20 και τα *Ρώσικα τραγούδια* Op.41.

Ολοκλήρωσε 3 μονόπρακτες όπερες: *Aleko* (χωρίς opus number), *The Miserly Knight* Op.24 και *Francesca da Rimini* Op.25.

Συνέθεσε συνολικά 83 τραγούδια για φωνή και πιάνο τα οποία γράφτηκαν προτού φύγει μόνιμα από τη Ρωσία το 1917. Τα κείμενα των τραγουδιών προέρχονται από Ρώσους ρομαντικούς συγγραφείς και ποιητές όπως οι Alexander Pushkin και Mikhail Lermotov.<sup>33</sup> Το πιο δημοφιλές από τα τραγούδια του είναι το *Vocalise* το οποίο όμως δεν περιέχει λόγια και αργότερα το διασκεύασε για ορχήστρα.<sup>34</sup>

<sup>30</sup> Charles O’ Connel, *The Victor Book of the Symphony* (Simon and Schuster, 1941), 380.

<sup>31</sup> Harrison, *Rachmaninoff: Life, Works, Recordings*, 330.

<sup>32</sup> Lee Nelson, “Rachmaninoff’s Second Sonata Op.36: Towards the Creation of an Alternative Performance Version.” (Master thesis, University of Pretoria, 2006), 38.

<sup>33</sup> Norris, *Rachmaninoff*, 138.

<sup>34</sup> Harrison, *Rachmaninoff: Life, Works, Recordings*, 184.

### 1.3 Μουσικό ιδίωμα και στιλιστικές επιρροές

Με εξαίρεση την *Ραψωδία σε Θέμα του Paganini*, όλη η δημοφιλής μουσική του Rachmaninoff προέρχεται από την περίοδο 1900 με 1917. Έργα του τα οποία γράφτηκαν αυτή την περίοδο όπως το *Δεύτερο* και το *Τρίτο Κοντσέρτο για Πιάνο*, τα *Πρελούδια* και οι *Etudes – Tableaux* φανερώνουν καθαρά το προσωπικό στιλ του συνθέτη.

Ο Rachmaninoff θεωρούσε πως η μελωδία είναι «το αναπόσπαστο θεμέλιο της μουσικής».<sup>35</sup> Ο ίδιος δημιουργεί το εφέ μιας φαινομενικά ατελείωτης μελωδίας, μέσω μιας δομής φράσεων οι οποίες στην επιφάνεια παρουσιάζονται αποκομμένες και χωρίς ξεκάθαρη κατάληξη. Η βηματική κίνηση σε ένα περιορισμένο εύρος και η αποφυγή μεγάλων πηδημάτων σε μελωδικά διαστήματα, είναι βασικά χαρακτηριστικά των μελωδιών του. Ο John Culshaw μάλιστα κατηγοριοποιεί τις μελωδίες του σε δύο τύπους: 1) μεγάλες με συνεχόμενη ροή και τάση να εξελίσσονται με διαστήματα 3<sup>ης</sup> 2) σύντομες και περιεκτικές, οι οποίες κινούνται γύρω από μία νότα. Ο πρώτος τύπος, συνήθως ξεκινάει με μία μεγάλη σε διάρκεια νότα, η οποία προσδίδει δραματικότητα και στομφώδη χαρακτήρα σε κάθε εμφάνιση. Ο δεύτερος τύπος, παρουσιάζει συχνά ομοιότητες με τις ψαλτικές μελωδίες της οκταηχίας.<sup>36</sup> Επίσης, σημαντική επιρροή στη μελωδική του γραφή άσκησε η μουσική του Tchaikovsky, παρόλο που οι μελωδίες του Rachmaninoff στο σύνολό τους δεν εμφανίζουν ούτε το εύρος ούτε την διάρκεια του Tchaikovsky.<sup>37</sup>

Τα πιο αργά και λυρικά μέρη συνήθως παρουσιάζουν μια προσωπική μορφή πολυφωνίας κατά την οποία η βασική μελωδία συνοδεύεται από ένα ή περισσότερα αντιθέματα.<sup>38</sup> Άλλο συχνό γνώρισμα είναι η ανιούσα ή κατιούσα χρωματική κίνηση, συνήθως στο μπάσο. Σύμφωνα με τον John Culshaw «αν ο Rachmaninoff αποκάλυπτε ποτέ ένα πραγματικό δακτυλικό αποτύπωμα θα πρέπει να ήταν αυτό».<sup>39</sup>

Η αρμονική γλώσσα του Rachmaninoff μπορεί να χωριστεί σε τρεις τύπους: 1) συνοδεία λυρικών περασμάτων με “στατικές” αρμονικές ακολουθίες και μετατροπίες σε κοντινές τονικότητες 2) αυξημένη χρωματικότητα ή χρωματικές παρεκβάσεις σε διατονικό περιβάλλον 3) τονικά ασαφές

---

<sup>35</sup> Sergei Rachmaninoff, “National and Radical Impressions in the Music of Today” *Etude Magazine*, Vol. 28, No. 10: 615-616 (πρόσβαση 31-08-2023). URL: <https://etudemagazine.com/etude/1919/10/national-and-radical-impressions-in-the-music-of-to-day-and-yesterday.html>

<sup>36</sup> John Culshaw, *Rachmaninoff: The Man and His Music* (New York: Oxford University Press, 1950), 50.

<sup>37</sup> Stephen Walsh, *Sergei Rachmaninoff 1873 – 1943* (Cambridge: Cambridge University Press, 1973), 15.

<sup>38</sup> Asafiev, Vladimirovich. *Russian Music from the Beginning of the Nineteenth Century* (Michigan: J. W. Edwards, 1953), 251.

<sup>39</sup> Culshaw, *Rachmaninoff: The Man and His Music*, 105.

κείμενο με πολύ απότομες μετατροπές σε απομακρυσμένες τονικότητες.<sup>40</sup> Ωστόσο ο Glen Winter επισημαίνει πως παρά την εκτεταμένη χρωματικότητα και τις στιγμές ασάφειας «υπάρχει μια σταθερή αίσθηση τονικότητας η οποία είναι κεντρική στο στυλ του συνθέτη».<sup>41</sup> Από τις πιο χαρακτηριστικές αρμονικές συνδέσεις στον Rachmaninoff, είναι η σύνδεση Τονική – Μέση, τόσο σε μείζονες όσο και σε ελάσσονες κλίμακες.<sup>42</sup>

Όσον αφορά τον ρυθμό, η συγκοπή παίζει έναν αξιοσημείωτο ρόλο στη μουσική του, καθώς βοηθάει στην αποσαφήνιση και τον εντοπισμό των πολλών αντιθεμάτων ή των μιμήσεων. Από πολύ νωρίς στη συνθετική του πορεία ο Rachmaninoff πραγματοποιεί αλλαγές στο μέτρο χάριν ποικιλίας, οι οποίες πιθανόν να πηγάζουν από το ρωσικό παραδοσιακό τραγούδι και τις μελωδίες των ψαλμών.<sup>43</sup> Επίσης, συνηθισμένο χαρακτηριστικό της μουσικής του είναι τα ρυθμικά σχήματα με παρεστιγμένο, όπως και το ρυθμικό σχήμα: όγδοο και δύο δέκατα έκτα.<sup>44</sup> Ενδεικτικά παραδείγματα για τα παραπάνω αποτελούν τα *Πρελούδια No.2 Op.32* και *No.5 Op.23*.

Επιπρόσθετα ο Rachmaninoff κάνει χρήση της ψηλής περιοχής του πιάνου σε γρήγορα περάσματα και συχνά δημιουργεί εφέ που παραπέμπουν σε καμπάνες.<sup>45</sup> Εν τέλει, ξεκάθαρο γνώρισμα της μουσικής του αποτελεί η υψηλή τεχνική δυσκολία στα έργα για πιάνο, η χρήση ολόκληρης της έκτασης του οργάνου και οι επαναλαμβανόμενες συγχορδίες.<sup>46</sup> Σαφές παράδειγμα για τα παραπάνω αποτελεί το *Πρελούδιο No.10 Op.32*.

Σχετικά με τις επιρροές στη μουσική του Rachmaninoff, καθοριστικό ρόλο έπαιξε η τεράστια εκτίμησή του στον Tchaikovsky. Αυτή η επιρροή μπορεί να φανεί καθαρά μέσω των πρώιμων έργων του Rachmaninoff, όπως το συμφωνικό ποίημα *Prince Rostislav* στο οποίο μιμείται το *Romeo and Juliet* του Tchaikovsky, τα τρία νεανικά του *Nocturnes* εκ των οποίων το τρίτο έχει παρόμοιες αρμονικές ακολουθίες με την αρχή του *Πρώτου Κοντσέρτου για Πιάνο* του Tchaikovsky και την νεανική του Συμφωνία στην οποία υπάρχουν προφανείς ομοιότητες με τις συμφωνίες του

---

<sup>40</sup> Ruttle, “Aspects of a Late Style in Sergei Rachmaninoff’s *Variations on a Theme of Corelli* Op.42,” 7-8.

<sup>41</sup> Glenn Winters, “An Analysis of S. Rachmaninoff’s *Preludes* Op.23 and 32 and *Etudes Tableaux* Op.33 and 39” (DMA diss., Northwestern University, 1986), 99.

<sup>42</sup> James LaMagra, *A Source Book for the Study of Rachmaninoff’s Preludes* (New York: Columbia University, 1966), 236.

<sup>43</sup> Abraham Gerald, *On Russian Music* (New York: Scribner and Sons, 1939), 30.

<sup>44</sup> Ruttle, “Aspects of a Late Style in Rachmaninoff’s *Variations on a Theme of Corelli* Op.42,” 11.

<sup>45</sup> Kim Hyun, “A Study of Rachmaninoff’s *Variations on a Theme by Chopin* Op.22” (DMA diss., Indiana University, 2018), 15

<sup>46</sup> Rattle, “Aspects of a Late Style in Rachmaninoff’s *Variations on a Theme of Corelli* Op.42,” 14.

Tchaikovsky.<sup>47</sup> Ακόμη και στην πρώτη του όπερα *Aleko*, η αναφορά στον Tchaikovsky μπορεί να εντοπιστεί στην αρμονία και στις αναφορές στο *Eugene Onegin*.<sup>48</sup>

Εκτός από τον Tchaikovsky, στην πρώιμη μουσική του Rachmaninoff εντοπίζονται επιρροές από τον δάσκαλό του Anton Arensky, καθώς το συμφωνικό του ποίημα *Prince Rostislav* είναι αφιερωμένο σε αυτόν και πολλά από τα έργα των μαθητικών του χρόνων γράφτηκαν ως ασκήσεις για τον Arensky.<sup>49</sup> Επιπλέον, ο «εμφανής ρωσικός χαρακτήρας» και η «λυρική που θυμίζει Tchaikovsky» είναι χαρακτηριστικά που μοιράζεται τόσο ο Arensky όσο και ο Rachmaninoff.

Εξίσου σημαντικό πρόσωπο για τη φυσιογνωμία της μουσικής του Rachmaninoff αποτελεί ο δάσκαλός του στην αντίστιξη Sergei Taneyev, καθώς ο Rachmaninoff του παρουσίαζε τακτικά τις συνθέσεις του για να πάρει την έγκρισή του, μέχρι και το θάνατο του Taneyev το 1915. Στην ώριμη γραφή του Rachmaninoff μπορούν να διακριθούν επιρροές από τον Rimsky – Korsakov στην «αραϊή» ενορχήστρωση, ιδιαίτερα από το *Τρίτο Κοντσέρτο για πιάνο* και έπειτα, και στην όλο και πιο χρωματική αρμονία.<sup>50</sup>

Τέλος, σταθμός για τον Rachmaninoff υπήρξε ο Chopin, καθώς τον θεωρούσε «τον σπουδαιότερο των σπουδαίων» και τη μουσική του «ένα είδος βίβλου για τους πιανίστες».<sup>51</sup> Αυτό έχει ως αποτέλεσμα τα συνοδευτικά σχήματα του αριστερού χεριού όπως οι αρπισμοί μεταξύ άλλων, να παραπέμπουν στον Chopin, άσχετα αν στο δεξί χέρι υπάρχουν δεξιοτεχνικά ή μελωδικά περάσματα.

---

<sup>47</sup>Norris, *Rachmaninoff*, 116.

<sup>48</sup> Emily Frey, *Tchaikovsky's Echoes Chaliapin's Sobs: Aleko, Rachmaninoff and the Contemporary* (Chicago: University of Chicago Press, 2022), 101.

<sup>49</sup> Norris, *Rachmaninoff*, 116.

<sup>50</sup> Martyn, *Rachmaninoff: Composer Pianist Conductor*, 10 – 11.

<sup>51</sup> Sergei Rachmaninoff, “New Lights on the Art of Piano.” *Etude Magazine*, Vol. 41, No. 4: 223-224 (Πρόσβαση: 31-08-2023). URL: <https://digitalcommons.gardner-webb.edu/etude/700/>



#### 1.4 Το έργο “Variations on a Theme of Corelli”, Op.42

Ο Rachmaninoff συνέθεσε τις *Παραλλαγές σε Θέμα του Corelli* για σόλο πιάνο κατά τη διάρκεια των διακοπών του στην Ελβετία τον Ιούνιο του 1931. Είναι το τελευταίο του έργο για σόλο πιάνο και το μοναδικό που έγραψε μετά την μετανάστευσή του από τη Ρωσία το 1917.<sup>52</sup> Ο Rachmaninoff πίστευε λανθασμένα πως το θέμα των παραλλαγών προέρχεται από τον Corelli και συγκεκριμένα από την *Sonata for Violin and Continuo Op.5 No.12*. Πιθανότατα ήρθε σε επαφή με το έργο μέσω της συνεργασίας του με τον Kreisler στον οποίο και είναι αφιερωμένες οι παραλλαγές.<sup>53</sup>

Ο μουσικολόγος Joseph Yasser, αφού παρακολούθησε μια από τις συναυλίες του Rachmaninoff στη Νέα Υόρκη, τον ενημέρωσε πως το θέμα στην πραγματικότητα δεν είναι του Corelli αλλά η *Folia*, ένας δημοφιλής χορός της εποχής του Μπαρόκ.<sup>54</sup> Παρ’ όλ’ αυτά, ο Rachmaninoff επέλεξε να αφήσει τον τίτλο ως έχει, πιθανότατα διότι το πρόγραμμα των συναυλιών του για το 1931 – 1932 είχε ήδη δημοσιευθεί με αυτόν τον τίτλο.<sup>55</sup> Ο Yasser σχολίασε σχετικά με το έργο πως «αυτή η νέα σύνθεση θα κατακτήσει ένα πολύ σημαντικό μέρος στη φιλολογία των μουσικών παραλλαγών και θα παίζεται μέχρι θανάτου από τους πιανίστες».<sup>56</sup> Ο Vladimir Wilshaw σε γράμμα του προς τον Rachmaninoff το 1934 γράφει: «Οι παραλλαγές, όσο μπόρεσα να τις καταλάβω, δεν μοιάζουν καθόλου με τις προηγούμενες παραλλαγές Op.22 ... οι καινούριες ξεπερνάνε τις προηγούμενες σε περιπλοκότητα και βάθος ... Απροσδόκητα σκέφτηκα τι μακρύ δρόμο έχεις διανύσει από το παρελθόν ... σίγουρα έχεις απομακρυνθεί από την αγία σου ιεραρχία».<sup>57</sup>

Ωστόσο ο ίδιος ο Rachmaninoff δε φαίνεται να ήταν απόλυτα ικανοποιημένος με το έργο. Κατά την περίοδο της σύνθεσης των παραλλαγών, ο Rachmaninoff ήταν σε άσχημη ψυχολογική κατάσταση και μάλιστα είχε εκμυστηρευτεί σε φίλους πως παρόλο που συνέθετε ακόμη, δεν σήμαινε το ίδιο για αυτόν. Μάλιστα την ίδια περίοδο άρχισε να έχει αμφιβολίες σχετικά με τις συναυλίες του. Σε ένα από τα γράμματά του στον Medtner το 1931 γράφει: «τις έχω παίξει (τις παραλλαγές) γύρω στις δεκαπέντε φορές, αλλά από αυτές τις δεκαπέντε μόνο η μία ήταν καλή. Οι άλλες ήταν τσαπατσούλικες. Δεν

---

<sup>52</sup> Angela Glover, “An Annotated Catalogue of the Major Piano Works of Sergei Rachmaninoff” (DMA diss., Florida State University Libraries, 2003), 70.

<sup>53</sup> Ruttle, “Aspects of a Late Style in Rachmaninoff’s *Variations on a Theme of Corelli* Op.42,” 17.

<sup>54</sup> Βλ. 1.5 *Folia* / Η προέλευση του θέματος, σελ.18.

<sup>55</sup> Bertensson, *Sergei Rachmaninoff: A Lifetime in Music*, 277.

<sup>56</sup> “This new composition will come to occupy a most important place in the literature of musical variations and will be played to death by pianists” Norris, *Rachmaninoff*, 104.

<sup>57</sup> “The Variations, or as much as I could grasp of them, seem not at all like your previous Variations of Op. 22... the new ones surpass those in complexity and profundity...I suddenly thought what a long way you have come from the past ...you have definitely... departed from your saintly hierarchy...” Bertensson, *Sergei Rachmaninoff: A life time in Music*, 303.

μπορώ να παίζω τις ίδιες μου τις συνθέσεις! Και είναι τόσο βαρετό! Ούτε μια φορά δεν τις έχω παίξει όλες με τη σειρά. Με καθοδηγούσε ο βήχας του κοινού. Όποτε δεν υπήρχε βήχας τις έπαιξα με κανονική σειρά. Σε μια συναυλία, ο βήχας ήταν τόσο έντονος που έπαιξα μόνο δέκα παραλλαγές. Το καλύτερο ρεκόρ μου ήταν στη Νέα Υόρκη που έπαιξα δεκαοκτώ παραλλαγές».<sup>58</sup> Την πρώτη χρονιά κατά την οποία ερμήνευσε τις παραλλαγές, υπήρξε μια μείξη από καλές και κακές κριτικές. Ο κριτικός μουσικής Ruth Howell από την Washington Daily News γράφει: «Ίσως ήταν πάρα πολλές παραλλαγές. Το έργο ήταν πολύ μεγάλο, βαρετό και το θέμα χάθηκε τόσο που και ο ίδιος ο Corelli δεν θα το εντόπιζε. Αν το φινάλε λάμβανε μέρος πέντε λεπτά νωρίτερα θα ήταν τέλειο. Όταν τελείωσε, ακόμη και ο Rachmaninoff φαινόταν λίγο αφηδασμένος».<sup>59</sup> Κατά τον Maxim Bernard, ίσως αυτή η κριτική να είναι ο κύριος λόγος που το συγκεκριμένο έργο είναι λιγότερο δημοφιλές από τα υπόλοιπα.<sup>60</sup> Με άλλα λόγια πολλοί μουσικοί έχουν προβλήματα σχετικά με τη συνοχή των παραλλαγών.

Όσον αφορά την υφή του έργου, ο Rachmaninoff το συνθέτει με έναν πιο συμπαγή χαρακτήρα, που διέπει γενικά το ώριμο στυλ του. Για παράδειγμα ο Max Harisson αναφέρει πως στις *Παραλλαγές σε Θέμα του Chopin Op.22*, μπορούμε ξεκάθαρα να διακρίνουμε τρία τμήματα, ωστόσο στις *Παραλλαγές σε Θέμα του Corelli Op.42* «οποιαδήποτε τμηματοποίηση και αν υποδεικνύεται από το tempo σε κάποιο σετ παραλλαγών, η κάθε μία τους είναι αισθητά διαφορετική στο χαρακτήρα και δεν υποτάσσονται σε μία απλή ενότητα όπως γίνεται με το *Op.22*».<sup>61</sup> Περιληπτικά, είναι παραλλαγές χαρακτήρα και η κάθε μία παραλλαγή έχει τη δική της ξεχωριστή και ιδιαίτερη σύσταση. Λόγω αυτού, ο ίδιος ο Rachmaninoff στις συναυλίες του, είχε την ευκολία να αλλάζει τη σειρά των παραλλαγών ή και να παραλείπει κάποιες.<sup>62</sup>

---

<sup>58</sup> “I’ve have played them here about fifteen times, but of these fifteen performances, only one was good. The others were sloppy. I can’t play my own compositions! And it’s so boring! Not once have I played these all in continuity. I was guided by the coughing of the audience. Whenever there was no coughing, I would play them in proper order. In one concert ... the coughing was so violent that I played only ten variations. My best record was set in New York, where I played 18 variations.” Bertensson, *Sergei Rachmaninoff: A Lifetime in Music*, 281.

<sup>59</sup> “There were, perhaps, too many variations. The piece grew long, boring, and the theme thickened so that even Corelli couldn’t have found it. If the finale had been put in five minutes before, it would have been perfect. When it was finished, even Rachmaninoff looked a little disgusted” Bertensson, *Sergei Rachmaninoff: A Lifetime in Music*, 281.

<sup>60</sup> Bernard Maxim, *A Pianist’s Study of Rachmaninoff’s Variations on a Theme of Corelli Op.42* (Indiana University, 2013), 4.

<sup>61</sup> Harrison, *Rachmaninoff: Life, Works, Recordings*, 293.

<sup>62</sup> Bernard, “A Pianist’s Study of Rachmaninoff’s Variations on a Theme of Corelli Op.42,” 5.

## 1.5 Folia / Η προέλευση του θέματος

Η Folia είναι χορός της εποχής του Μπαρόκ που όπως φαίνεται προήλθε από την Πορτογαλία. Folia σε μετάφραση σημαίνει τρέλα. Ο λόγος για αυτή την ονομασία ήταν το ότι στην αρχική της μορφή, η μουσική ήταν τόσο γρήγορη και τόσο θορυβώδης που έκανε τους χορευτές να φαίνονται εκτός εαυτού ή «τρελοί». Το θέμα υπάρχει σε δύο εκδοχές, που αναφέρονται ως «πρώιμη folia», και χρονολογείται γύρω στο 1577 με 1674, και «όψιμη folia», που χρονολογείται γύρω στο 1672 με 1750. Χονδρικά δηλαδή αυτές οι δύο εκδοχές καταλαμβάνουν χρονολογικά η μία το πρώτο, και η άλλη το δεύτερο μισό της εποχής του Μπαρόκ. Η προέλευση του πλαισίου αναφοράς της «πρώιμης folia», βρίσκεται στην εφαρμογή μιας ειδικής συνθετικής ή αυτοσχεδιαστικής μεθόδου σε απλές μελωδίες, σε ελάσσονα κλίμακα (συνήθως Σολ ελάσσονα), με γρήγορο tempo. Με άλλα λόγια, η ουσία της «πρώιμης folia» δεν ήταν ένα συγκεκριμένο θέμα ή μια σταθερή ακολουθία συγχορδιών, αλλά μάλλον μια αυτοσχεδιαστική διαδικασία σύνθεσης. Αυτός είναι και ο λόγος για την ποικιλομορφία στις μελωδίες και στους αρμονικούς σχεδιασμούς.<sup>63</sup>

Από την άλλη η «όψιμη folia», που μας απασχολεί περισσότερο στην παρούσα εργασία, έχει συγκεκριμένη αρμονική (i-V-i-VII-III-VII-i-V) και μελωδική διάρθρωση. Έχει τρίσημο ρυθμό, έχει αργό tempo, είναι σχεδόν πάντα στη Ρε ελάσσονα, και χαρακτηριστικό της μοτίβο είναι το παρεστιγμένο στο δεύτερο χρόνο του μέτρου. Λόγω αυτού του παρεστιγμένου υπάρχει συσχετισμός της με τη saraband. Η «όψιμη folia», που απέκτησε και τη μεγαλύτερη δημοφιλία, χρησιμοποιήθηκε ως βάση για τραγούδια και χορούς, κυρίως όμως ως θέμα για παραλλαγές.<sup>64</sup>

Οι πρώτες παραλλαγές στη folia που έχουν καταγραφεί, εμφανίζονται στο *Libro primo d'intavolatura di chittarone* του Johannes Hieronymus Kapsberger και χρονολογούνται στο 1606. Αποκορύφωμα του είδους αποτελεί το Op.5 του Corelli με τις δώδεκα σονάτες για βιολί και continuo (1700), από τις οποίες η τελευταία είναι παραλλαγές στη folia. Το συγκεκριμένο έργο, που πιθανόν να είναι και το πιο δημοφιλές από τα έργα που βασίζονται στη folia, αποτέλεσε σημείο αναφοράς για τους συνθέτες των επόμενων χρόνων, λόγω της δεξιοτεχνίας, και της συνθετικής ικανότητας του Corelli όσον αφορά την εφευρετικότητα στις παραλλαγές.<sup>65</sup>

<sup>63</sup> Graham, Hall, "The Folia: Manuel Ponce and his Variations" (Master thesis, University of Western Australia, 1998), 11.

<sup>64</sup> Emily Acri, "The Everlasting Folia: A violinist's Guide to Foliass through Context Analysis and Practice" (DMA diss., University of Washington, 2020), 7 – 8.

<sup>65</sup> Giuseppe Gerbino, Alexander Silbigei, "Folia", *Grove Music Online*, πρόσβαση 8/9/2023.

Ενδεικτικά άλλοι συνθέτες της εποχής του Μπαρόκ που συνέθεσαν έργα με βάση τη folia είναι ο Jean Baptiste Lully με το *Les folies d'Espagne*, ο Jacques Gallot με τις παραλλαγές για λαούτο, ο Gaspar Sanz, με το *Instruccion de musica* που περιέχει παραλλαγές στη folia, ο d' Anglebert με τις 22 παραλλαγές για πληκτροφόρο, ο Pasquini με το *Partite diverse di Follia*, ο Vivaldi με τη δωδέκατη από τις τρία σονάτες Op.1, ο Santiago de Murcia με το *Folias Ytalianas*, ο Alessandro Scarlatti με μια σειρά παραλλαγών για πληκτροφόρο και ο J. S. Bach με την *Bauernkantate BWV212* (συγκεκριμένα στην άρια *Unser trefflicher lieber Kammerherr*).<sup>66</sup> Εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι περιπτώσεις της *Saraband* από την ενδέκατη σουίτα για τσέμπαλο του Handel, και του *Les Folies francoises, ou les Dominos* του Francois Couperin καθώς η ένταξή τους ως έργα που βασίζονται στη folia είναι άκρως αμφισβητήσιμη.

Μετά την εποχή του Μπαρόκ η folia εξακολουθεί να χρησιμοποιείται ως βάση για διάφορες οργανικές συνθέσεις, αλλά κάνει και αισθητή την παρουσία της στην opera comique. Για παράδειγμα τη συναντούμε στην όπερα *L'amant jaloux, ou Les fausses Apparences* του Andre Gretry, και στις όπερες *Hotellerie portugaise* (ουβερούρα) και *Les Abencerages* (πρώτη πράξη) του Luigi Cherubini. Εκτός της γαλλικής παράδοσης ο Friedrich Kuhlau χρησιμοποιεί τη folia στην όπερα του *Elverhoj* (Πέμπτη πράξη).<sup>67</sup>

Επιστρέφοντάς στην οργανική μουσική αξίζει να αναφέρουμε τις παραλλαγές του C. P. E. Bach για πληκτροφόρο, και το ανολοκλήρωτο κοντσέρτο για βιολί του Paganini, στο οποίο η folia χρησιμοποιείται στο τρίτο μέρος. Εξέχουσα θέση όσον αφορά τα έργα που βασίζονται στη folia κατά την κλασική εποχή, κατέχουν οι παραλλαγές για ορχήστρα του A. Salieri, λόγω της δημιουργικότητας του συνθέτη, των ορχηστρικών χρωμάτων και της δεξιοτεχνίας που απαιτεί το έργο. Σχετικά με τον Beethoven, έχει διατυπωθεί η άποψη πως χρησιμοποιεί τη folia στο δεύτερο μέρος της πέμπτης του συμφωνίας και συγκεκριμένα στα μέτρα 166 με 174.<sup>68</sup> Η συγκεκριμένη άποψη δεν με βρίσκει σύμφωνο διότι φαίνεται υπερβολική, λειψή και βεβιασμένη, καθώς το απόσπασμα δεν είναι επαρκές για να θεωρήσουμε πως έμμεσα η άμεσα υπάρχει αναφορά στη folia.

Στον Ρομαντισμό, έχουμε την ιδιαίτερη περίπτωση του Liszt, ο οποίος κατά περίεργο τρόπο, σε αντίθεση με το παράδειγμα του Beethoven, δεν έχει τραβήξει σε μεγάλο βαθμό την προσοχή των μελετητών, έχοντας ως αποτέλεσμα να μην είναι και τόσο γνωστό το γεγονός πως χρησιμοποιεί

---

<sup>66</sup> Glover, "An Annotated Catalogue of the Major Piano Works of Sergei Rachmaninoff," 70.

<sup>67</sup> John Rice, "La Folia" in Late Eighteen – and Early Nineteenth – Century Vienna," στο *Festschrift Otto Biba zum 60 Geburtstag*, επιμ. Ingrid Fuchs (Vienna: H. Schneider, 2006), 85.

<sup>68</sup> Rice, "La Folia" in Late Eighteen – and Early Nineteenth – Century Vienna," 84.

επανελημμένα τη folia στο Totentanz. Πιο διαδεδομένη είναι η περίπτωση του Rhapsodie Espagnole του ίδιου, που συναντάμε και πάλι παραλλαγές στη folia.<sup>69</sup>

Προχωρώντας στον 20<sup>ο</sup> και 21<sup>ο</sup> αι., εκτός από τις *Παραλλαγές σε θέμα του Corelli* του Rachmaninoff (τις οποίες μελετά η εργασία), έχουμε τις *Παραλλαγές πάνω σε μια σακόν* του Alfredo Casella, το *Concierto de estio* του Joaquin Rodrigo στο οποίο η folia παρουσιάζεται στο δεύτερο μέρος, το *Concerto per pianoforte e archi* του Roberto Gerhard στο οποίο η folia παρουσιάζεται στο τρίτο μέρος, τις *Variations sur "Folia de Espana" et Fugue* του Manuel Ponce<sup>70</sup> και στο *La Follia* για σόλο βιολί του Penderecki. Εν τέλει υπάρχει και η ιδιαίτερη περίπτωση του Βαγγέλη Παπαθανασίου, ο οποίος χρησιμοποίησε τη folia στο soundtrack της ταινίας *1492: Conquest of Paradise*.<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> Tamara McCoy, “The Triumph and Comedy of Death: An Exploration into Liszt’s Totentanz” (DMA diss., University of Kentucky, 2011), 33 – 38.

<sup>70</sup> Hall, “The Folia: Manuel Ponce and his Variations,” 38.

<sup>71</sup> Φίλιππος Μπεκός, *Ο Τσακόνικος Χορός* (Λεωνίδιον: Έκδοση Κοινότητας Βερβένων, 1996), 23.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΑΝΑΛΥΣΗ

### 2.1 Μεθοδολογία

Λόγω του θέματος της εργασίας ο τρόπος ερμηνείας του έργου θα πρέπει να καθορίζεται στον μεγαλύτερο δυνατό βαθμό από τη μουσική ανάλυση και το αντίστροφο. Η μουσική ανάλυση δηλαδή, να φωτίζεται από πτυχές της ερμηνείας. Καθοριστικό για τη διαμόρφωση της τελικής προσέγγισης όσον αφορά τη σχέση ανάλυσης και ερμηνείας, αποτέλεσε το βιβλίο του John Rick “*Musical Performance, a Guide to Understanding*” και συγκεκριμένα το κεφάλαιο 3 “*Analysis and (or?) Performance*” καθώς στην εργασία η ανάλυση λειτουργεί ως ένα μέσο κατανόησης σχετικά με το έργο και ως άκρως σημαντικό κομμάτι της ερμηνείας. Εξίσου χρήσιμο σχετικά με την ανάλυση των παραλλαγών είναι το λήμμα “*Variations*” της Elaine Sisman στο *Grove Music Online*,<sup>72</sup> στο οποίο εκθέτει οκτώ διαφορετικούς τύπους παραλλαγών. Οι τύποι που εκθέτονται είναι: α) παραλλαγές οστινάτο: βασίζονται σε ένα σύντομο μοτίβο, συνήθως στο μπάσο, β) παραλλαγές με σταθερή μελωδία, στις οποίες η μελωδία παραμένει εν πολλοίς ανέπαφη ή με μικρές διακοσμήσεις, γ) παραλλαγές με σταθερή αρμονία, στις οποίες η αρμονική διαδοχή είναι αποτελεί προτεραιότητα, δ) παραλλαγές μελωδικού περιγράμματος, στις οποίες η μελωδία ή τουλάχιστον το περίγραμμα του θέματος παραμένει αναγνωρίσιμο, ε) παραλλαγές μορφής, στις οποίες δίνεται προτεραιότητα στη συνοχή μέσω της μορφής, ζ) παραλλαγές χαρακτήρα, στις οποίες οι παραλλαγές παίρνουν τον χαρακτήρα διάφορων στιλ (όλες οι παραλλαγές στο έργο έχουν διαφορετικό χαρακτήρα, εκτός από κάποιες που αποτελούν ομάδα, οπότε ο όρος δεν θα χρησιμοποιηθεί), η) παραλλαγές φαντασίας, στις οποίες αναπτύσσονται στοιχεία του θέματος όπως μελωδικά ή ρυθμικά μοτίβα, θ) σειραϊκές παραλλαγές, στις οποίες τροποποιείται μια σειρά (δε θα μας απασχολήσουν). Σε όλα τα παραπάνω μπορεί να υπάρχουν μικρές τροποποιήσεις. Στο έργο υπάρχει συνδυασμός των παραπάνω και κάθε μια από τις παραλλαγές του έργου μπορεί να ενταχθεί σε έναν ή περισσότερους από αυτούς τους τύπους.

---

<sup>72</sup> Elaine Sisman, “Variations”, *Grove Music Online*, πρόσβαση 8/9/2023.

Με στόχο την καλύτερη κατανόηση των στοιχείων που συνιστούν το έργο, το πλαίσιο της αναλυτικής διαδικασίας θα περιλαμβάνει:

- 1) Πλήρη μορφολογική ανάλυση κάθε παραλλαγής η οποία αποκαλύπτει τη δομική σύσταση σε μικροδομικό και μακροδομικό επίπεδο, με απώτερο σκοπό τη διαμόρφωση μιας αντίστοιχης ερμηνείας. Κατά την ανάλυση της κάθε παραλλαγής, θα παρατίθενται τα δύο αρχικά της μέτρα προκειμένου να υπάρχει εξοικείωση με τα γραφόμενα.
- 2) Αρμονική ανάλυση σε κομβικά σημεία, καθώς η πορεία της αρμονίας διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο στην εξήγηση δομικών λειτουργιών και στην αποτύπωση εκφραστικών επιλογών.<sup>73</sup> Η σήμανση των αρμονικών βαθμίδων θα γίνει με βάση το σύγγραμμά του Πέτρου Βούβαρη *Εισαγωγή στη Μορφολογική Ανάλυση της Τονικής Μουσικής*, όπου με λατινικούς χαρακτήρες με κεφαλαία γράμματα θα συμβολίζονται οι μείζονες συγχορδίες, με μικρά οι ελάσσονες και με μικρά με εκθέτη οι ελαττωμένες.
- 3) Μοτιβική ανάλυση, όχι σε όλη την έκταση του έργου αλλά όπου κρίνεται απαραίτητη για τον εντοπισμό βασικών θεμάτων, τα οποία προφανώς έχουν επίπτωση στην ερμηνεία και στην κατανόηση της συνθετικής πρακτικής.
- 4) Κατάταξη της κάθε παραλλαγής, στο τέλος της ανάλυσης, σε έναν από τους οκτώ διαφορετικούς τύπους παραλλαγών που εκθέτονται στο λήμμα *Variations* της Elaine Sisman στο *Grove Music Online*.

Προφανώς, το γεγονός πως η ανάλυση μπορεί να παίζει καταλυτικό ρόλο στην ερμηνεία ενός έργου, δε σημαίνει πως απορρίπτεται η πραγματικότητα, κατά την οποία η μουσική ανάλυση δεν είναι ο μοναδικός συντελεστής που καθορίζει το ακουστικό αποτέλεσμα. Αντίθετα, αυτό το αποτέλεσμα μπορεί να είναι επακόλουθο πολλών παραγόντων όπως η τεχνική ικανότητα, οι επιρροές και η προσωπική αισθητική του εκάστοτε ερμηνευτή.

Σε κάθε περίπτωση όμως, η ανάλυση μπορεί και πρέπει να χρησιμοποιηθεί ως ένα προσχέδιο σχετικά με την προσέγγιση βασικών πυλώνων του έργου.<sup>74</sup> Αυτό μπορεί να αφορά τις κορυφώσεις, τις λειτουργίες των τμημάτων, την μελωδική ή αρμονική εξέλιξη και την προσέγγιση στην υφή.

---

<sup>73</sup> Λόγω του μεγέθους του έργου και της πυκνότητας της γραφής, δεν κρίθηκε λειτουργική για το σκοπό της εργασίας η πλήρης αρμονική ανάλυση.

<sup>74</sup> John Rink, “*Analysis and (or?) performance*”, in *Musical Performance: A guide to understanding* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 35-39.

Δεν θεωρήθηκε απαραίτητο να γίνει χρήση ορολογίας της μουσικής του 20<sup>ου</sup> αι. κατά την ανάλυση, είτε μορφολογική είτε αρμονική. Η έκδοση του έργου που χρησιμοποιήθηκε είναι η Sergei Rachmaninow, *Corelli – Variationen Opus 42*. ed. by Norbert Gertsch. G. Henle Verlag, 2014.

## 2.2 Ανάλυση του έργου

### Thema

#### Andante

Το έργο είναι γραμμένο σε Ρε ελάσσονα, όπως συνηθίζεται με τις παραλλαγές που βασίζονται στη Folia. Ο Rachmaninoff μένει σχεδόν απόλυτα πιστός στην εκδοχή του Corelli καθώς οι ουσιαστικότερες αλλαγές είναι: 1) η χρονική αγωγή που από Adagio γίνεται Andante, 2) η χαμηλότερη φωνή που έχει ανέβει μια οκτάβα ψηλότερα και 3) κάποιες διακριτικές επεμβάσεις στην αρμονία, όπως π.χ. η προσθήκη μιας ii<sup>7</sup> για την Φα μείζονα στον τρίτο χρόνο του 3<sup>ου</sup> και του 11<sup>ου</sup> μέτρου και η όξυνση της 5<sup>ης</sup> της δεσπόζουσας στο 12<sup>ο</sup> μέτρο.

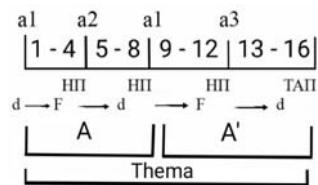
Το θέμα απαρτίζεται από 16 μέτρα. Μορφολογικά χωρίζεται σε δύο ίσες οκτάμετρες ενότητες/φράσεις, την A = μ. 1-8 και A' = μ. 9-16 οι οποίες με τη σειρά τους αποτελούνται η κάθε μία από δύο τετράμετρες υποενότητες/υποφράσεις, τις a1 = μ. 1-4, a2 = μ. 5-8, a1 = μ. 9-12 και a3 = μ. 13-16. Όλες οι υποενότητες λήγουν με ημίπτωση εκτός από την τελευταία η οποία ολοκληρώνεται με τέλεια αυθεντική πτώση. Συνολικά το θέμα μπορεί να γίνει αντιληπτό ως μια δεκαεξάμετρη παράλληλη περίοδος.

Στο σύνολο ο χαρακτήρας του θέματος μένει λιτός και ανάλαφρος. Η μελωδία του περιστρέφεται γύρω από μία νότα, δηλαδή το ρε, και η αρμονία παραμένει αρκετά συμβατική, με τα τονικά κέντρα να εναλλάσσονται ανάμεσα στην τονική και στην σχετική της μείζονα. Η διάρθρωση του είναι τετράφωνη και παραπέμπει σε χορικό.



Thema 164 Opus 42  
Andante

Εικόνα 2.1: Thema



Εικόνα 2.2: Διάγραμμα μορφής του θέματος

Εικόνα 2.3: Αναγωγική ανάλυση του θέματος

## Var. I

Poco più mosso

Η πρώτη παραλλαγή απαρτίζεται από 16 μέτρα. Η μορφή της είναι ακριβώς η ίδια με αυτή του θέματος. Χωρίζεται δηλαδή σε δύο οκτάμετρες ενότητες/φράσεις, την A = μ. 17-24 και την A' = μ. 25-32, οι οποίες με τη σειρά τους αποτελούνται από δύο τετράμετρες υποενότητες/υποφράσεις η κάθε μία, την a1 = μ. 17-20, a2 = μ. 21-24 και a1 = μ. 25-28 a3 = μ. 29-32.

Η μελωδία του θέματος μεταφέρεται μια οκτάβα χαμηλότερα όμως παραμένει αναλλοίωτη. Η μεσαία φωνή εκφέρει αρπισμούς δεκάτων έκτων, ενώ η χαμηλότερη δίνει μία γραμμή μπάσου παιγμένη Staccato και μάλιστα poco marcato, με συνεχείς αντιχρονισμούς.

Αναφορικά με την αρμονία, ο Rachmaninoff έχει προχωρήσει σε κάποιες αλλαγές, όπως η προσθήκη της  $ii^{6/5}$  πριν από κάθε δεσπόζουσα της Ρε ελάσσονας, και ακόμη πιο χαρακτηριστικά η προσθήκη της διευρυμένης δεσπόζουσας στο μέτρο 24 και της διευρυμένης τονικής στο μέτρο 32.

Είναι παραλλαγή με σταθερή μελωδία/φόρμας.



Εικόνα 2.4: Μέτρα 17-18

## Var. II

L'istesso tempo

Η δεύτερη παραλλαγή απαρτίζεται από 16 μέτρα. Η μορφή της είναι ίδια με αυτή του θέματος. Χωρίζεται δηλαδή σε δύο οκτάμετρες ενότητες/φράσεις, την A = μ. 33-40 και την A' = μ. 41-48, οι οποίες αποτελούνται από δύο τετράμετρες υποενότητες/υποφράσεις η κάθε μία, την a1 = μ. 33-36, a2 = μ. 37-40 και a1' = μ. 41-44 a3 = μ. 45-48.

Η υφή του θέματος αρχίζει να διαφοροποιείται αισθητά. Η μελωδία επιστρέφει στην αρχική της οκτάβα, ωστόσο αυτή τη φορά παίζεται staccato και εμπλουτίζεται με παρεστιγμένο ρυθμό, εκφυγές, διαβατικούς φθόγγους και ποικίλματα, όπως και η γραμμή του μπάσου. Στη μεσαία φωνή διακρίνουμε

μια συνοδευτική μελωδική γραμμή που έρχεται σε αντιδιαστολή με την μελωδία του θέματος, καθώς είναι παιγμένη legato, έχει συνεχή χρωματικότητα και έχει τις ίδιες ρυθμικές αξίες με τη μελωδία μετατοπισμένες όμως ένα όγδοο. Στην Α' ενότητα προστίθεται και μία τρίτη συνοδευτική φωνή με ακριβώς τα ίδια χαρακτηριστικά. Στο τέλος κάθε ενότητας προστίθεται μία χρωματική διαβατική επέκταση που οδηγεί στην τονική.

Είναι παραλλαγή μελωδικού περιγράμματος/φόρμας.



Εικόνα 2.5: Μέτρα 33-34

### Var. III

#### Tempo di Menuetto

Η Τρίτη παραλλαγή απαρτίζεται από 16 μέτρα. Παρόλο που η μελωδία του θέματος τεμαχίζεται πλέον σε μικρά τμήματα και βλέπουμε δραματικές αλλαγές, η μορφή παραμένει ίδια με αυτή του θέματος. Χωρίζεται δηλαδή σε δύο οκτάμετρες ενότητες/φράσεις, την Α = μ. 49-56 και την Α' = μ. 57-64, οι οποίες αποτελούνται από δύο τετράμετρες υποενότητες/υποφράσεις η κάθε μία, την a1 = μ. 49-52, a2 = μ. 53-56 και a1' = μ. 57-60, a3 = μ. 61-64.

Καθοριστικό υλικό για την παραλλαγή αποτελεί το μοτίβο με τα δύο δέκατα έκτα σε ασθενές μέρος του χρόνου (α), που συναντάμε πρώτη φορά στο πρώτο μέτρο της παραλλαγής (μ. 49), καθώς ο Rachmaninoff το χρησιμοποιεί σε κάθε της μέτρο, εκτός των μ. 56 και μ. 64. Στα μέτρα 56 και 64, που είναι και τα καταληκτικά της εκάστοτε ενότητας, η δεσπόζουσα και η τονική αντίστοιχα, επεκτείνονται με ένα χρωματικό διαβατικό ανιόν μοτίβο τριακοστών δευτέρων, που οδηγεί στην θεμέλιο της κάθε συγχορδίας και ολοκληρώνονται με κατιόν διάστημα όγδοης σε τέταρτα.

Σχετικά με την αρμονία, ήδη από το πρώτο μέτρο μας τραβάει την προσοχή η ναπολιτάνικη συγχορδία μεθ' εβδόμης σε ευθεία κατάσταση που λύνεται στη δεσπόζουσα, όπως και το χαρακτηριστικό

διάστημα της 3<sup>ης</sup> ελαττωμένης. Η ίδια αρμονική διαδοχή επαναλαμβάνεται και στο μέτρο 57, που είναι και το πρώτο της επόμενης ενότητας. Στη συνέχεια, οι δεσπόζουσες μεθ' εβδόμης σε δεύτερη αναστροφή με 5<sup>η</sup> βαρυμένη αποκτούν δομικό ρόλο, καθώς εμφανίζονται επανειλημμένα μέσα στην παραλλαγή και συγκεκριμένα στα μέτρα 50, 52, 58 και 60.

Ο Bernard συγκρίνει την συγκεκριμένη παραλλαγή με το Prelude No.3 Op.23, καθώς βρίσκονται στη Ρε ελάσσονα, έχουν ένδειξη Tempo di Menuetto, μοιράζονται αντίστοιχες πιανιστικές τεχνικές και σύμφωνα με τα λεγόμενα του έχουν μοχθηρό χαρακτήρα.<sup>75</sup>

Είναι παραλλαγή μελωδικού περιγράμματος.

**Tempo di Menuetto**

i    N7    V    V<sup>4/3</sup> 5b

Εικόνα 2.6: Μέτρα 49-50

## Var. IV

### Andante

Η τέταρτη παραλλαγή απαρτίζεται από 16 μέτρα. Η μορφή της είναι και πάλι ίδια με αυτή του θέματος. Χωρίζεται δηλαδή σε δύο οκτάμετρες ενότητες/φράσεις, την A = μ. 65-72 και την A' = μ. 73-80, οι οποίες αποτελούνται από δύο τετράμετρες υποενότητες/υποφράσεις η κάθε μία, την a1 = μ. 65-68, a2 = μ. 69-72 και a1' = μ. 73-76, a3 = μ. 77-80.

Το κατιόν διάστημα ογδόης σε τέταρτα που συναντήσαμε δύο φορές στην προηγούμενη παραλλαγή (μ. 56, μ. 64) αποκτά βασικό μοτιβικό ρόλο, καθώς ο Rachmaninoff το χρησιμοποιεί εκτεταμένα στην ενότητα A και στην υποενότητα a'.

<sup>75</sup> Maxim, "A Pianist's Study of Rachmaninoff's Variations on a Theme of Corelli Op.42," 11

Ο Rachmaninoff δήλωσε κάποτε πως οι καμπάνες συνοδεύουν κάθε Ρώσο από την παιδική ηλικία μέχρι τον τάφο και κανένας συνθέτης δεν μπορεί να ξεφύγει από την επιρροή τους.<sup>76</sup> Έτσι, ο συνθέτης μιμείται τον ήχο από τις καμπάνες σε διάφορα έργα του, όπως στο Prelude No.2 Op.3, η στα εισαγωγικά μέτρα του δεύτερου κοντσέρτου του. Στην προκειμένη περίπτωση η αναφορά στις καμπάνες είναι προφανής, λόγω των εναλλαγών ανάμεσα σε ψηλό και χαμηλό ρετζίστρο σε ολόκληρη την παραλλαγή. Αποτελεί ένα πολύ ιδιαίτερο απόσπασμα καθώς δημιουργεί την αίσθηση μυστηρίου.

Επίσης, οφείλουμε να επισημάνουμε ξεχωριστά την πρόδηλη ομοιότητα με ένα άλλο έργο του συνθέτη, την 13<sup>η</sup> παραλλαγή του *Variations on a Theme by Chopin* Op.22, που και πάλι είναι αφιερωμένη στον ήχο των καμπάνων.<sup>77</sup>

Σχετικά με την αρμονία, τα πιο ενδιαφέροντα στοιχεία αφορούν την πρώτη συγχορδία του μέτρου 69, που εναρμόνια είναι μια γερμανική συγχορδία στη Λα ελάσσονα που ακολουθεί, την Ντο δίεση ελάσσονα στο μέτρο 72 που αντικαθιστά τη δεσπόζουσα και λειτουργεί ως χρωματική ποικιλιματική συγχορδία για την Ρε ελάσσονα που ακολουθεί και τις δύο συγχορδίες, τη μία αλλοιωμένη στον τρίτο χρόνο του μέτρου 77, που είναι vii μεθ' εβδόμης σε δεύτερη αναστροφή με 3<sup>η</sup> οξυμένη (εκλαμβάνω το Λα ύφεση ως Σολ δίεση), και αυτή στον τρίτο χρόνο του μέτρου 78, που είναι vii ελαττωμένη μεθ' εβδόμης για την ναπολιτάνικη της Φα μείζονα. Τέλος, να αναφέρουμε ότι είναι η πρώτη παραλλαγή στην οποία χρησιμοποιείται συστηματικά το Ντο φυσικό αντί για το Ντο δίεση.

Είναι παραλλαγή μελωδικού περιγράμματος.



Εικόνα 2.7: Μέτρα 65-66

<sup>76</sup> Bertensson, *Sergei Rachmaninoff: A Lifetime in Music*, 58

<sup>77</sup> Hyun, "A Study of Rachmaninoff's Variations on a Theme by Chopin Op.22," 13.



Εικόνα 2.8: Μέτρο 69

## Var. V

Allegro ma non tanto

Η Πέμπτη παραλλαγή απαρτίζεται από 16 μέτρα. Μορφολογικά χωρίζεται σε δύο ενότητες/φράσεις, την A1 = μ. 81-87 και την A2 = μ. 88-96. Η A1 αποτελείται από δύο υποενότητες/υποφράσεις, την a1 = μ. 81-84 και a2 a2 = μ. 85-87. Η A2 αποτελείται επίσης από δύο υποενότητες, την a1' = μ. 88-89, την a3 = μ. 90-95 και μια codetta = μ. 94-96.

Τα στοιχεία που συνιστούν αυτή την παραλλαγή είναι 1) οι συχνές αλλαγές στο μέτρο, 2) οι διπλασιασμοί στην οκτάβα, 3) το staccato και 4) οι συγχορδίες χωρίς τρίτη. Ακόμη μία ενδιαφέρουσα παρατήρηση είναι πως στον τελευταίο χρόνο σχεδόν κάθε μέτρου, είτε σε δύο είτε σε τρία τέταρτα, ο Rachmaninoff σταματάει τη ροή με τα τρίηχα και τονίζει τον φθόγγο της δεσπόζουσας με τέταρτα. Μια πολύ ενδιαφέρουσα παρατήρηση σχετικά με τον ρυθμό, είναι πως στα σημεία των πτώσεων, η ρυθμική ροή αλλάζει από 3/4 + 2/4 που είναι στην αρχή και μετατρέπεται σε 2/4 + 3/4 πιθανότατα για να ενισχυθεί η πτωτική διαδικασία.

Αναφορικά με την αρμονία, η μοναδική συγχορδία που μου φάνηκε ότι χρειάζεται επεξήγηση είναι η Ντο ελάσσονα στο μέτρο 91. Ενώ φαινομενικά είναι τελείως άτοπη, κατά την άποψη μου, είναι μια διαβατική/ποικιλματική συγχορδία, καθώς το Φα του μ. 90 γίνεται Μι ύφεση στο μ.91 και καταλήγει σε Ρε στο μ. 922, και το Ντο του μ. 91 καταλήγει στο Σι ύφεση.

Σε αυτή την παραλλαγή το θέμα δεν διακρίνεται μέσω της μελωδίας αλλά μέσω της αρμονίας, καθώς οι συνδέσεις των συγχορδιών έχουν συνάφεια με αυτές του θέματος.

Είναι παραλλαγή με σταθερή αρμονία, παρόλο που παρουσιάζει κάποιες αποκλίσεις.



Εικόνα 2.9: Μέτρα 81-82



Εικόνα 2.10: Μέτρα 90-92

## Var. VI

L'istesso tempo

Η έκτη παραλλαγή απαρτίζεται από 16 μέτρα. Μορφολογικά χωρίζεται σε δύο ενότητες/φράσεις, την A1 = μ. 97-104 και την A2 = μ. 105-112, οι οποίες αποτελούνται από δύο τετράμετρες υποενότητες/υποφράσεις η κάθε μία, την a1 = μ. 97-100, a2 = μ. 101-104 και a1' = μ. 105-108, b = μ. 109-112.

Έχει οφθαλμοφανείς ομοιότητες με την προηγούμενη παραλλαγή, καθώς και στις δύο υπάρχει σταθερή ροή από τρίηχα, συνεχόμενο staccato και διπλασιασμοί στην οκτάβα. Στην προκειμένη περίπτωση όμως δεν υπάρχουν αλλαγές στο μέτρο.

Εκ πρώτης όψεως, η αρμονία φαίνεται αρκετά περίπλοκη λόγω της χρωματικότητας. Ωστόσο, με μία καλύτερη ματιά βλέπουμε πως οι συγχορδίες που μας προβληματίζουν είναι διαβατικές/ποικιλματικές. Έχοντας αυτό ως δεδομένο μπορούμε να ξεχωρίσουμε τις πραγματικές συγχορδίες της κλίμακας. Ενδεικτικά αναφέρω πως οι συγχορδίες του πρώτου μέτρου της παραλλαγής (μ. 97) προέρχονται από την κατιούσα μελωδική κλίμακα και είναι i, vii ελάσσονα, VI και V. Λίγο παρακάτω στο μέτρο 99 οι βαθμίδες είναι i, III, N, V. Εν ολίγοις, αρμονικά μιλώντας, όλη η παραλλαγή ακολουθεί τη συγκεκριμένη μέθοδο με τις διαβατικές/ποικιλματικές συγχορδίες. Από αυτή τη μέθοδο απορρέει ένα χαρακτηριστικό για την παραλλαγή μοτίβο. Το μοτίβο στο οποίο αναφέρομαι είναι ανιόν ημιτόνιο - κατιών τόνος - ανιόν ημιτόνιο – κατιών τόνος – ανιόν ημιτόνιο και το συναντάμε ήδη από το πρώτο μέτρο της παραλλαγής. Το μοτίβο συναντάται και με μετασχηματισμούς.

Καταληκτικά, θα πρέπει να αναφέρω πως υπάρχει συσχετισμός αυτής και της προηγούμενης παραλλαγής με τις παραλλαγές 19, 20 και 21 από τη *Ραψωδία σε Θέμα του Paganini* Op.43. Ο λόγος για αυτό το συσχετισμό, είναι πως όλες αυτές οι παραλλαγές έχουν staccato άρθρωση που παραπέμπει σε κρουστό, έχουν παρόμοιες ρυθμικές αξίες και παρόμοιους διπλασιασμούς. Αυτά τα κοινά συστατικά έχουν ως αποτέλεσμα τα δύο έργα να έχουν και κοινό χαρακτήρα.<sup>78</sup>

Είναι παραλλαγή μελωδικού περιγράμματος/με σταθερή αρμονία.

**L'istesso tempo**

*p leggiero e staccato*

i      vii      VI      V      i

Εικόνα 2.11: Μέτρα 97-98

<sup>78</sup> Ruttle, “Aspects of a Late Style in Rachmaninoff’s Variations on a Theme of Corelli Op.42,” 26-27.



## Var. VII

Vivace

Η έβδομη παραλλαγή απαρτίζεται από 18 μέτρα. Μορφολογικά χωρίζεται σε δύο ενότητες/φράσεις, την A1 = μ. 113-120 και την A2 = μ. 121-130. Η A1 αποτελείται από δύο υποενότητες, την a1 = μ. 113-116 και a2 = μ. 117-120. Η A2 αποτελείται επίσης από δύο υποενότητες/υποφράσεις την a1' = μ. 121-126 και b = μ. 127-130. Στην αρχή της A1 και της A2 ενότητας τοποθετείται ένας ισοκράτης σε Ρε, που συμβάλει στην αρμονική σταθερότητα της παραλλαγής.

Και σε αυτή την παραλλαγή ο Rachmaninoff εξακολουθεί να διπλασιάζει τα πάντα σε οκτάβα και τοποθετεί την μελωδία στις μεσαίες φωνές. Παρά την καταγιμιστική συνοδεία σε δέκατα έκτα, που περιέχει διαβατικούς και ποικιλματικούς φθόγγους, η μελωδία του θέματος παραμένει σχετικά ευδιάκριτη. Η b υποενότητα έχει καταληκτικό χαρακτήρα ο οποίος υπερτονίζεται με λήξη των διπλασιασμών και ελαττωμένες συγχορδίες μεθ' εβδομης που κινούνται χρωματικά.

Λόγω της κορόνας που βρίσκεται στην τελευταία συγχορδία, θεωρείται από την Angela Glover πως εδώ ολοκληρώνεται το πρώτο σετ παραλλαγών.<sup>79</sup> Αυτή η θέση ωστόσο δεν με βρίσκει σύμφωνο για λόγο που θα αναπτύξω παρακάτω.<sup>80</sup>

Είναι παραλλαγή μελωδικού περιγράμματος.



Εικόνα 2.12: Μέτρα 113-114

<sup>79</sup> Glover, "An Annotated Catalogue of the Major Piano Works of Sergei Rachmaninoff," 74.

<sup>80</sup> Βλ. 2.3 Συνολική θεώρηση του έργου σελ. 48.

## Var. VIII

Adagio misterioso

Η όγδοη παραλλαγή απαρτίζεται από 15 μέτρα. Μορφολογικά χωρίζεται σε δύο ενότητες/φράσεις, την Α = μ. 131-137 και την Α' = μ. 138-145. Η Α αποτελείται από δύο υποενότητες/υποφράσεις, την a1 = μ. 131-134 και a2 = μ. 135-137. Η Α' αποτελείται επίσης από δύο υποενότητες την a1' = μ. 138-141 και a3 = μ. 142-145.

Αυτή η παραλλαγή έρχεται σε μεγάλη αντίθεση με την προηγούμενη από άποψη ταχύτητας, δυναμικής και κατά συνέπεια χαρακτήρα. Κατά τον μουσικολόγο *Barrie Martyn* «έχει μουσικό νόημα αλλά δημιουργεί την αίσθηση του μάταιου, αυτό το μάταιο αντανακλά την ψυχολογική διάθεση ολόκληρου του έργου».<sup>81</sup>

Από ρυθμικής άποψης, κυριαρχούν συγχοπές και αντιχρονισμοί. Σχετικά με την αρμονία υπάρχει πάλι έντονη χρωματικότητα και ποικίλες συγχορδίες, αλλοιωμένες η μη, με έβδομη, ένατη η άλλους προστιθέμενους φθόγγους. Περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη παραλλαγή, ο *Rachmaninoff* κάνει χρήση της αυξημένης συγχορδίας, η οποία κινείται χρωματικά. Άλλο ένα ενδιαφέρον χαρακτηριστικό είναι πως καθ' όλη τη διάρκεια της παραλλαγής, οι δύο μεσαίες φωνές κινούνται και πάλι χρωματικά με παράλληλες τρίτες, άλλοτε μεγάλες και άλλοτε μικρές. Προς το τέλος της, το Ντο δίεση του θέματος εντοπίζεται εναρμόνια ως Ρε ύφεση.

Είναι παραλλαγή με σταθερή αρμονία, παρά τις μικρές αποκλείσεις.

Adagio misterioso

*p*

*poco rit.*

Εικόνα 2.13: Μέτρα 131-132

<sup>81</sup> Martyn, *Rachmaninoff: composer, pianist, conductor*, 250.

## Var. IX

*Un poco più mosso*

Η ένατη παραλλαγή απαρτίζεται από 19 μέτρα. Μορφολογικά χωρίζεται σε δύο ενότητες/φράσεις, την Α = μ. 146-155 και την Α' = μ. 138-145. Η Α αποτελείται από δύο υποενότητες/υποφράσεις, την a1 = μ. 146-149 και την a2 = μ. 150-155. Η Α' αποτελείται επίσης από δύο υποενότητες/υποφράσεις, την a1' = μ. 156-159 και την a3 = μ. 160-164. Τα μέτρα 154-155 και 163-164 αποτελούν ανεπτυγμένα πτωτικά μέτρα.

Ο χαρακτήρας της είναι παρόμοιος με αυτόν της προηγούμενης. Σε αυτή την παραλλαγή, το θέμα δεν διακρίνεται μέσω της μελωδίας αλλά μέσω της αρμονίας.

Σχεδόν καθ' όλη τη διάρκεια της υπάρχει ένας ισοκράτης σε Ρε. Το δεξί χέρι επιδίδεται σε αρπισμούς δέκατων έκτων, ενώ το αριστερό σε συγχορδίες που κινούνται χρωματικά. Και σε αυτή την περίπτωση οι συγχορδίες που εκ πρώτης όψεως φαίνονται προβληματικές είναι στην πραγματικότητα διαβατικές/ποικιλματικές. Ενδεικτικά, αναφέρω δύο αντιπροσωπευτικά για τη θέση μου παραδείγματα. Στο μέτρο 146, το πρώτο της παραλλαγής, από τη Ρε ελάσσονα στο αριστερό χέρι, ο Rachmaninoff προχωράει στη Ρε ύφεση μείζονα, δηλαδή το Λα γίνεται Λα ύφεση. Στο επόμενο μέτρο η Ρε ύφεση μείζονα παραμένει και λύνεται στη Λα μείζονα, δηλαδή το Λα ύφεση επιστρέφει στο Λα φυσικό. Με άλλα λόγια η Ρε ύφεση μείζονα είναι ένα συγχορδιακό ποίκιλμα. Παρακάτω, στα μέτρα 158 μέχρι και 162, το αριστερό χέρι κινείται εξ ολοκλήρου διαβατικά/χρωματικά. Από αυτή την κίνηση προκύπτουν και οι απομακρυσμένες σε σχέση με τη Ρε ελάσσονα συγχορδίες που βλέπουμε στα μέτρα 160 και 161. Ολόκληρη η παραλλαγή λειτουργεί, αρμονικά μιλώντας, με βάση τα δύο παραπάνω παραδείγματα. Όσον αφορά την «ανορθόγραφη» Σι ύφεση ελάσσονα στο μέτρο 152, γράφεται έτσι κατά την άποψή μου, για να δηλώσει ακόμη πιο ξεκάθαρα πως πρόκειται για διαβατική συγχορδία και για να οπτικοποιήσει τη «λύση» του διαστήματος Ντο δίεση – Σι ύφεση σε Ρε – Λα.

Είναι παραλλαγή με σταθερή αρμονία, παρά τις αποκλίσεις.



Εικόνα 2.14: Μέτρα 146-147

## Var. X

Allegro scherzando

Η δέκατη παραλλαγή απαρτίζεται από 25 μέτρα. Μορφολογικά χωρίζεται σε τρεις ενότητες/φράσεις, την Α = μ. 165-175, την Β = μ. 176-182 η οποία έχει ένα μεταβατικό ρόλο και τη Γ = μ. 183-189. Η Α αποτελείται από δύο υποενότητες/υποφράσεις, την a1 = μ. 165-170 και a2 = μ. 171-175. Η Β αποτελείται επίσης από δύο υποενότητες/υποφράσεις την b = μ. 176-178 και c = μ. 179-182. Η Γ αποτελείται από την υποενότητα/υποφράση d = μ. 183-187 και μια codetta = μ. 188-189.

Αυτή η παραλλαγή έρχεται σε μεγάλη αντίθεση με τις δύο προηγούμενες όσον αφορά το χαρακτήρα. Σύμφωνα με τον Kenwyn Boldt «αυτή είναι η πιο αυτοσχεδιαστική και ελεύθερη παραλλαγή με σεβασμό στη δομή του θέματος μέχρι στιγμής».<sup>82</sup> Εγώ θα έλεγα πως υπάρχει σεβασμός και στη μελωδία του θέματος, διότι ειδικά στην Α ενότητα, οι βασικοί του φθόγγοι διακρίνονται ξεκάθαρα παρά τα συνεχόμενα δέκατα έκτα.

Σχετικά με τις συγχορδίες που κινούνται χρωματικά σε δέκατα έκτα και δίνουν εντύπωση πως είναι cadenza στην c υποενότητα, θα μπορούσαμε να πούμε πως βλέπουμε συμπυκνωμένες τις διαβατικές/χρωματικές συγχορδίες που συναντήσαμε στις προηγούμενες παραλλαγές.

Στην Β ενότητα η σχέση με το θέμα φαίνεται πως εξαφανίζεται τελείως. Ωστόσο στην Γ ενότητα οι πέντε τελευταίοι φθόγγοι του θέματος υπάρχουν «κρυμμένοι» στο αριστερό χέρι. Η παραλλαγή λήγει με μία μικρή codetta η οποία αρθρώνεται με τεχνική που περιλαμβάνει εναλλαγή δεξιού – αριστερού χεριού.

Είναι παραλλαγή μελωδικού περιγράμματος/φαντασίας.



Εικόνα 2.15: Μέτρα 165-166

<sup>82</sup> Boldt Kenwyn. “The Solo Piano Variations of Rachmaninoff.” (DMA diss., Indiana University, 1960), 49



Εικόνα 2.16: Μέτρα 184-187

## Var. XI

Allegro vivace

Η εντέκατη παραλλαγή απαρτίζεται από 16 μέτρα. Μορφολογικά χωρίζεται σε δύο ενότητες/φράσεις την Α = μ. 190-197 και την Α' = μ. 198-205. Η Α αποτελείται από δύο υποενότητες/υποφράσεις, την α = μ. 190-195 και b1 = μ. 196-197. Η Α' αποτελείται επίσης από δύο υποενότητες/υποφράσεις, την α' = μ. 198-203 και b2 = μ. 204-205. Σύμφωνα με τον συνθέτη, μπορεί να παραληφθεί.

Θα έλεγα πως κύριο χαρακτηριστικό της παραλλαγής είναι το πομπώδες ρυθμικό στοιχείο. Οι φθόγγοι του θέματος σε αυτή την παραλλαγή είναι δυσδιάκριτοι, όμως υπάρχουν. Το Ντο δίεση του θέματος εντοπίζεται εναρμόνια ως Ρε ύφεση. Η Ρε ύφεση μείζονα που εμφανίζεται δύο φορές στην παραλλαγή είναι ποικιλματική. Στα μέτρα 196 και 204, κατά την άποψη μου, βλέπουμε και πάλι συμπυκνωμένες τις γνωστές διαβατικές/χρωματικές συγχορδίες όπως και στην προηγούμενη παραλλαγή.

Είναι παραλλαγή φαντασίας/με σταθερή αρμονία με αποκλείσεις.



Εικόνα 2.17: Μέτρα 190-191

## Var. XII

L'istesso tempo

Η δωδέκατη παραλλαγή απαρτίζεται από 23 μέτρα. Μορφολογικά χωρίζεται σε δύο ενότητες/φράσεις την A1 = μ. 206-215 και την A2 = μ. 216-228. Η A1 αποτελείται από δύο υποενότητες/υποφράσεις, την a1 = μ. 206-210 και a2 = μ. 211-215. Η A2 αποτελείται επίσης από δύο υποενότητες/υποφράσεις, την a3 = μ. 216-222 και b = μ. 222-228. Σύμφωνα με τον συνθέτη μπορεί να παραληφθεί.

Η συνάφεια με το θέμα υπάρχει στους φθόγγους του αριστερού χεριού και στα τονικά κέντρα (Ρε ελάσσονα – Φα μείζονα). Όπως και στην προηγούμενη παραλλαγή, βασικό χαρακτηριστικό της παραλλαγής είναι το πομπώδες ρυθμικό στοιχείο, σε τέτοιο βαθμό μάλιστα που παραπέμπει σε κρουστό όργανο. Ένα άλλο σημαντικό χαρακτηριστικό της παραλλαγής είναι η συνεχής χρωματικότητα η οποία γίνεται τελείως αντιληπτή στην αλυσίδα των μέτρων 220 – 222. Η χρωματική κίνηση που ξεκινάει στο μέτρο 220 με την αλυσίδα, δεν σταματάει στο μέτρο 222 όπως φαίνεται εκ πρώτης όψεως, αλλά προεκτείνεται ως και τα τελευταία μέτρα (Σολ – Σολ δίεση – Λα – Λα δίεση – Σι/Ντο ύφεση – Ντο – Ντο δίεση - Ρε).

Εν τέλει να σχολιάσουμε πως το μελωδικό σχήμα που εμφανίζεται στο αριστερό χέρι στα μέτρα 216-217, επανεμφανίζεται αυτούσιο στο δεξί χέρι σε μεταφορά, στα μέτρα 218-219. Δηλαδή στα μέτρα 216 με 219 υπάρχει μίμηση στην 7<sup>η</sup> μικρή.

Είναι παραλλαγή με σταθερή αρμονία/φαντασίας.



Εικόνα 2.18: Μέτρα 206-207

*f sempre marcato*

Εικόνα 2.19: Μέτρα 216 – 219

### Var. XIII

#### Agitato

Η δέκατη τρίτη παραλλαγή απαρτίζεται από 17 μέτρα. Μορφολογικά χωρίζεται σε δύο ενότητες/φράσεις την A = μ. 229-236 και την A' = μ. 237-245. Η A αποτελείται από δύο υποενότητες/υποφράσεις, την a1 = μ. 229-232 και a2 = μ. 233-236. Η A' αποτελείται επίσης από δύο υποενότητες/υποφράσεις, την a1' = μ. 237-241 και a3 = μ. 242-245. Συσχετισμός με το θέμα υπάρχει στη μορφή και στα τονικά κέντρα

Σε αυτή την παραλλαγή κυριαρχεί το ρυθμικό σχήμα: όγδοο με παύση δέκατου έκτου (=όγδοο παρεστιγμένο) – δέκατο έκτο – όγδοο. Αυτό το ρυθμικό σχήμα θα επαναχρησιμοποιηθεί στις παραλλαγές 18, 19 και 20.

Την παραλλαγή διακατέχει έντονη χρωματικότητα, συγχορδίες με 7<sup>η</sup>, 9<sup>η</sup>, 11<sup>η</sup> και συχνές αλλαγές στο μέτρο (από 9/8 σε 6/8 και το αντίστροφο).

Είναι παραλλαγή φαντασίας/με σταθερή αρμονία με αποκλίσεις.



Εικόνα 2.20: Μέτρα 229-230

## Intermezzo

A tempo rubato

Το Intermezzo απαρτίζεται από 13 μέτρα. Μορφολογικά χωρίζεται σε δύο ενότητες/φράσεις, την A1 = μ. 246-251 και την A2 = μ. 252-258. Λόγω του περιεχομένου του intermezzo, ο εντοπισμός υποενοτήτων/υποφράσεων είναι προβληματικός. Στην A1, ο συσχετισμός με το θέμα βρίσκεται στους χαρακτηριστικούς φθόγγους Ρε – Ντο δίεση, ενώ στην A2 στους φθόγγους Φα – Μι.

Αναφορικά με την αρμονία, είναι γεμάτη από της γνωστές πλέον χρωματικές και ποικιλματικές συγχορδίες. Άκρως αντιπροσωπευτικό παράδειγμα αποτελούν τα πρώτα τρία μέτρα, στα οποία η Φα δίεση μείζονα του δεύτερου μέτρου, είναι ποικιλματική συγχορδία για την Σολ ελάσσονα που προηγείται και ακολουθεί. Είναι εμφανές πως τελικός στόχος του Intermezzo είναι να προετοιμάσει την μετατροπία στην Ρε ύφεση μείζονα όπως και γίνεται. Το τέλος του συνδέεται απευθείας με την αρχή της 14<sup>ης</sup> παραλλαγής.



Παρόλο που είναι Intermezzo μπορούμε με άνεση να το χαρακτηρίσουμε παραλλαγή φαντασίας λόγω περιεχομένου.



Εικόνα 2.21: Μέτρα 246 – 248

#### Var. XIV

Andante (come prima)

Η δέκατη τέταρτη παραλλαγή απαρτίζεται από 16 μέτρα. Μορφολογικά χωρίζεται σε δύο ενότητες/φράσεις την A1 = μ. 259-262 και την A2 = μ. 267-274. Η A1 αποτελείται από δύο υποενότητες/υποφράσεις, την a1 = μ. 259-262 και a2 = μ. 263-266. Η A2 αποτελείται επίσης από δύο υποενότητες/υποφράσεις, την a1' = μ. 267-270 και b = μ. 271-274.

Αυτή η παραλλαγή είναι στην πραγματικότητα μια εκ νέου παρουσίαση του θέματος στην Ρε ύφεση μείζονα, σε χαμηλότερη περιοχή, με προσθήκη όμως χρωματικότητας στην αρμονία.

Είναι παραλλαγή με σταθερή μελωδία/φόρμας.



Εικόνα 2.22: Μέτρα 259-260

## Var. XV

L'istesso tempo

Η δέκατη Πέμπτη παραλλαγή απαρτίζεται από 26 μέτρα, γεγονός που την καθιστά την δεύτερη μεγαλύτερη σε έκταση. Μορφολογικά χωρίζεται σε δύο ενότητες/φράσεις, την A = μ. 275-286 και την A' = μ. 287-300. Η A αποτελείται από δύο υποενότητες/υποφράσεις, την a1 = μ. 275-280 και a2 = μ. 281-286. Η A' αποτελείται επίσης από δύο υποενότητες/υποφράσεις, την a1' = μ. 287-292 και a2' = μ. 293-300.

Αυτή η παραλλαγή, που είναι κατά την άποψη μου το πιο λυρικό απόσπασμα του έργου, επιστρέφει και εκφέρεται στην ψηλή περιοχή. Η μελωδία του θέματος εντοπίζεται διανθισμένη, αλλά τελείως ευδιάκριτη και συνοδεύεται από την βηματική κατιούσα κίνηση του μπάσου που αποτελεί βασικό μοτίβο της παραλλαγής και θυμίζει ostinato. Τέλος, να σχολιάσουμε πως στην a2 υποενότητα υπάρχει ένας ρυθμικός ισοκράτης στην τονική, ενώ στην a2' στην δεσπόζουσα.


Είναι παραλλαγή μελωδικού περιγράμματος.

L'istesso tempo (♩ = ♩.)  
*dolcissimo*



*p*

Εικόνα 2.23: Μέτρα 275-276



*p*

V-----

Εικόνα 2.24: Μέτρα 293-295

## Var. XVI

Allegro vivace

Η δέκατη έκτη παραλλαγή απαρτίζεται από 15 μέτρα. Μορφολογικά χωρίζεται σε δύο ενότητες/φράσεις, την A1 = μ. 301-308 και την A2 = μ. 309-315. Η A1 αποτελείται από δύο υποενότητες/υποφράσεις, την a1 = μ. 301-304 και a2 = μ. 305-308. Η A2 αποτελείται επίσης από δύο υποενότητες/υποφράσεις, την a3 = μ. 309-312 και a2' = μ. 313-315. Αξίζει να σχολιαστεί πως η a2' υποενότητα είναι ακριβώς η ίδια με την a2 αλλά σε μεταφορά και με διαφορετική κατάληξη.

Ο Rachmaninoff επιστρέφει στην Ρε ελάσσονα απότομα, χωρίς καμία απολύτως προετοιμασία και εγκαταλείπει ολοκληρωτικά τον χαρακτήρα των δύο προηγούμενων παραλλαγών. Όπως εύκολα παρατηρείται, δομικός πυρήνας της παραλλαγής είναι το ρυθμικό μοτίβο: όγδοο – δέκατο έκτο – δέκατο έκτο – όγδοο. Όσον αφορά τους φθόγγους αυτού του μοτίβου είναι σχεδόν στο σύνολό τους αρπισμοί μιας τρίφωνης συγχορδίας. Η συνάφεια με το θέμα εντοπίζεται στην Α ενότητα μέσω της αρμονίας. Η Β ενότητα είναι αφιερωμένη στην ανακύκλωση του ρυθμομελωδικού υλικού που παρουσιάστηκε πρωτύτερα χωρίς όμως να υπάρχει κάποια σύνδεση με το θέμα.

Στην αρμονία διακρίνουμε συγχορδίες χωρίς τρίτη στην a1 υποενότητα και μεγάλη ελευθερία όσον αφορά τη σύνδεση των συγχορδιών. Σχετικά με την «ανορθόγραφη» Σι ύφεση ελάσσονα στο μέτρο 301, ακριβώς όπως και στην αντίστοιχη συγχορδία της 9<sup>ης</sup> παραλλαγής, γράφεται έτσι για να δηλώσει πως πρόκειται για διαβατική συγχορδία.

Είναι παραλλαγή φαντασίας/σταθερής αρμονίας με αποκλείσεις.

Εικόνα 2.25: Μέτρα 301-302

## Var. XVII

Allegro con brio

Η δέκατη έβδομη παραλλαγή απαρτίζεται από 23 μέτρα. Μορφολογικά χωρίζεται σε δύο ενότητες/φράσεις, την A1 = μ. 316-326 και την A2 = μ. 327-338. Η A1 αποτελείται από δύο υποενότητες/υποφράσεις την a1 = μ. 316-321 και a2 = μ. 322-326. Η A2 αποτελείται επίσης από δύο υποενότητες/υποφράσεις, την a3 = μ. 327-332 και a4 = μ. 333-338.

Πέραν τον συχνών αλλαγών στο ρυθμό, κύριο δομικό συστατικό της συγκεκριμένης παραλλαγής, είναι το ostinato με 5<sup>ες</sup> καθαρές που βρίσκεται στο αριστερό χέρι. Αυτές οι 5<sup>ες</sup> προέρχονται από την αρχή της προηγούμενης παραλλαγής. Όπως και στο intermezzo, η σύνδεση με το θέμα υπάρχει αποκλειστικά και μόνο στους φθόγγους Ρε – Ντο (δίεση) που κατά την άποψη μου είναι και οι πιο καθοριστικοί, όχι μόνο για το θέμα αλλά και για ολόκληρο το έργο.

Η αρμονία μένει αρκετά απλή. Μια καινούρια προσθήκη που δεν έχουμε συναντήσει προηγουμένως είναι η τονικοποίηση της υποδεσπόζουσας στα μέτρα 321 – 322.

Είναι παραλλαγή Οστινάτο/φαντασίας.

The image shows a musical score for Variation XVII, measures 316-317. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a repeating eighth-note ostinato pattern in the left hand. The right hand has a melodic line with a fermata over the first measure. Dynamics include mf, dim., and p.

Εικόνα 2.26: Μέτρα 316-317

## Var. XVIII

Allegro con brio

Η δέκατη όγδοη παραλλαγή απαρτίζεται από 16 μέτρα. Μορφολογικά χωρίζεται σε δύο ενότητες/φράσεις, την A1 = μ. 339-346 και την A2 = μ. 347-354. Η A1 αποτελείται από δύο υποενότητες/υποφράσεις, την a1 = μ. 339-342 και a2 = μ. 343-346. Η A2 αποτελείται επίσης από δύο υποενότητες/υποφράσεις την a1' = μ. 347-350 και a3 = μ. 351-354.

Αυτή η παραλλαγή επαναχρησιμοποιεί το ρυθμικό σχήμα που συναντήσαμε στη 13<sup>η</sup> παραλλαγή, και θα συνεχίσει να χρησιμοποιείται και για τις δύο επόμενες (όγδοο με παύση δέκατου έκτου – δέκατο έκτο – όγδοο). Ο Maxim Bernard σχολιάζει πως τέτοια ρυθμικά σχήματα που θυμίζουν καλπασμό, είναι πολύ συνηθισμένα στη μουσική του Rachmaninoff και εμφανίζονται συνήθως προς το τέλος των έργων. Φέρνει σαν παράδειγμα το τρίτο μέρος του Τρίτου Κοντσέρτου του.<sup>83</sup> Και στην 13<sup>η</sup> παραλλαγή και στην παρούσα, υπάρχουν γρήγορες και απότομες συγχορδιακές κινήσεις, ωστόσο η συγκεκριμένη παραλλαγή καλύπτει πολύ μεγαλύτερο μέρος του εύρους του πιάνου λόγω των τεράστιων αλμάτων που έχει.

Η συνάφεια με το θέμα εντοπίζεται στην αρμονία, εφόσον η ακολουθία των συγχορδιών παραμένει ίδια με κάποιες μικρές διαφοροποιήσεις. Μια ασυνήθιστη λεπτομέρεια αυτής της παραλλαγής, είναι το γεγονός πως η μοναδική δυναμική που υπάρχει σημειωμένη, είναι ένα Forte στην αρχή της πρώτης και ένα στην αρχή της δεύτερης ενότητας.

Είναι παραλλαγή φόρμας/σταθερής αρμονίας με μικρές αποκλίσεις.



Εικόνα 2.27: Μέτρα 239-240

## Var. XIX

*Piu mosso. Agitato*

Η δέκατη ένατη παραλλαγή απαρτίζεται από 17 μέτρα. Μορφολογικά χωρίζεται σε δύο ενότητες/φράσεις, την A = μ. 355-362 και την B = μ. 363-371. Η A αποτελείται από δύο υποενότητες/υποφράσεις, την a1 = μ. 355-358 και a2 = μ. 359-362. Η B αποτελείται επίσης από δύο υποενότητες/υποφράσεις, την b1 = μ. 363-366 και b2 = μ. 367-371. Σύμφωνα με τον συνθέτη, μπορεί να παραληφθεί.

<sup>83</sup> Maxim, “A Pianist’s Study of Rachmaninoffs Variations on a Theme of Corelli, Op.42,” 26.

Όπως προανέφερα, το χαρακτηριστικό ρυθμικό σχήμα που συναντήσαμε προηγουμένως συνεχίζει και εδώ, με μοναδική μικρή διαφορά ότι το δέκατο έκτο αντικαθίσταται από δύο τριακοστά δεύτερα (όχι όμως και στην εναλλακτική εκδοχή).

Το βασικό συστατικό στοιχείο της αρμονίας και της παραλλαγής εν γένη, είναι η συνεχής κατιούσα χρωματική κίνηση. Όπως επανειλημμένα έχει συμβεί και σε προηγούμενες παραλλαγές, ο Rachmaninoff χρησιμοποιεί εκτενώς διαβατικές/ποικιλματικές συγχορδίες σε συνδυασμό με χρωματικότητα. Δύο από τα πιο αντιπροσωπευτικά κατά τη γνώμη μου παραδείγματα βρίσκονται στα μέτρα 361 και 363-364. Τη Ρε μείζονα του μέτρου 361, διαδέχεται η Σι ύφεση ελάσσονα, η οποία στη συνέχεια επιστρέφει στη Ρε ελάσσονα. Η Σι ύφεση ελάσσονα είναι ένα κατιόν ποίκιλμα διότι οι φθόγγοι της έχουν αυτή τη λειτουργία. Με άλλα λόγια το ποίκιλμα είναι Ρε – Ρε ύφεση – Ρε και Λα – Λα ύφεση – Λα. Μετά την Ρε ελάσσονα ακολουθεί η Μι ύφεση ελάσσονα η οποία αποτελεί ανιόν ποίκιλμα αυτή τη φορά με ακριβώς την ίδια μέθοδο. Στα μέτρα 363 – 364 οι συγχορδίες κινούνται με ολοκληρωτικά με κατιούσα χρωματικότητα. Με μια καλύτερη ματιά, μπορούμε να ξεχωρίσουμε πως οι βασικές συγχορδίες είναι αυτές που βρίσκονται στα ισχυρά μέρη του μέτρου και είναι βαθμίδες της κατιούσας μελωδικής κλίμακας. Οι ενδιάμεσες χρωματικές συγχορδίες είναι διαβατικές. Η παραλλαγή από την αρχή μέχρι το τέλος χρησιμοποιεί τη συγκεκριμένη μεθοδολογία.

Συνάφεια σε σχέση με το θέμα υπάρχει και στις δύο ενότητες μέσω της αρμονίας. Τόσο στην Α όσο και στη Β, η πρώτη συγχορδία του κάθε μέτρου, έχει αντιστοιχία με τις βαθμίδες ή τους φθόγγους του θέματος. Στη λήξη της παραλλαγής βλέπουμε και πάλι συμπυκνωμένες τις διαβατικές/χρωματικές συγχορδίες που συναντήσαμε σε αυτή και σε προηγούμενες παραλλαγές.

Είναι παραλλαγή φαντασίας/με σταθερή αρμονία, με αποκλίσεις.

Piu mosso. Agitato

*p* *dim.*

*p* *dim.*

8va basso.....

Εικόνα 2.28: Μέτρα 355-356

*p*

ect.

Εικόνα 2.29: Μέτρο 361



Εικόνα 2.30: Μέτρα 363-364

## Var. XX

*Piu mosso*

Η εικοστή και τελευταία παραλλαγή απαρτίζεται από 27 μέτρα, γεγονός που την καθιστά τη μεγαλύτερη σε έκταση. Μορφολογικά χωρίζεται σε τρεις ενότητες/φράσεις, την A1 = μ. 372-379, A2 = μ. 380-387 και B = μ. 388-398. Η A1 αποτελείται από δύο υποενότητες/υποφράσεις, την a1 = μ. 372-375 και a2 = μ. 376-379. Η A2 αποτελείται επίσης από δύο υποενότητες/υποφράσεις, την a1' = μ. 380-383 και b = μ. 384-387. Η B αποτελείται από δύο υποενότητες/υποφράσεις την c = μ. 388-391, την d = μ. 392-395 και την codetta = μ. 396-398.

Η συγκεκριμένη παραλλαγή εκθέτει ίσως την εντυπωσιακότερη λιτότητα στο έργο, ωστόσο χωρίς λιγότερη αποτελεσματικότητα από της άλλες παραλλαγές. Αποτελεί την κορύφωση του έργου, έχει ως βασικότερα συστατικά στοιχεία το γνωστό πλέον ρυθμικό σχήμα των παραλλαγών 13, 18, και 19 και τους αρπισμούς συγχορδιών με οκτάβες.

Η σύνδεση με το θέμα υπάρχει στην A1 ενότητα και εν μέρη στην A2 μέσω των φθόγγων και της αρμονίας.

Είναι παραλλαγή σταθερής αρμονίας/φαντασίας.





Εικόνα 2.31: Μέτρα 372-373

## Coda

### Andante

Η Coda απαρτίζεται από 17 μέτρα. Μορφολογικά χωρίζεται σε δύο ενότητες/φράσεις, την A1 = μ. 339-407 και την A2 = μ. 408-415. Η A1 αποτελείται από δύο υποενότητες/υποφράσεις, την a1 = μ. 339 και a2 = μ. 403-407. Η A2 αποτελείται επίσης από δύο υποενότητες/υποφράσεις, την a3 = μ. 408-411 και b = μ. 412-415.

Η Coda έρχεται σε τεράστια αντίθεση με τις τελευταίες παραλλαγές, εφόσον κατά την άποψη μου αποκλιμακώνει την ένταση που δημιούργησαν. Ο Rachmaninoff παρουσιάζει μια λυρική μελωδία που συνοδεύεται από τρίχα στο αριστερό χέρι. Παρόλο που η αρμονία της παραλλαγής περιέχει αρκετές αλλοιωμένες ή διευρυμένες συγχορδίες, παραμένει αρκετά απλή.

Όπως στο Intermezzo και στην 17<sup>η</sup> παραλλαγή, συσχετισμός με το θέμα υπάρχει μόνο μέσω των φθόγγων Ρε – Ντο (δίεση). Αυτό ισχύει μέχρι την b υποενότητα, την καταληκτική δηλαδή, στην οποία παρατίθενται οι πέντε τελευταίοι φθόγγοι του θέματος με την αντίστοιχη αρμονία.

Παρόλο που είναι η Coda μπορούμε να την χαρακτηρίσουμε παραλλαγή φαντασίας λόγω περιεχομένου.



Εικόνα 2.32: Μέτρα 399-400

### 2.3 Συνολική θεώρηση του έργου

Η ομαδοποίηση των παραλλαγών είναι ένα ζήτημα που προκαλεί σύγχυση στους μελετητές. Ο Max Harrison επιχειρεί για παράδειγμα να τις ομαδοποιήσει με κριτήρια το tempo, τον χαρακτήρα και στοιχεία που συνδέουν τη μία με την άλλη, όπως μελωδικά ή ρυθμικά σχήματα.<sup>84</sup> Ο ίδιος προτείνει πως οι ενότητες είναι οκτώ και έχουν ως εξής:

- 1) Thema, Var. I – II
- 2) Var. III – IV
- 3) Var. V – VII
- 4) Var. VIII – IX
- 5) Var. X – XIII
- 6) Intermezzo, Var. XIV – XV
- 7) Var. XVI – XX
- 8) Coda

Ο Maxim Bernard από την άλλη θεωρεί πως η απόπειρα ομαδοποίησης των παραλλαγών είναι αντίστοιχη με την απόπειρα τμηματοποίησης των Πρελουδίων ή των Etude – Tableaux του Rachmaninoff, δηλαδή μάταιη. Με άλλα λόγια, είναι υπέρ της ατομικότητας της κάθε παραλλαγής και θεωρεί πως οι ιδιαίτερη φύση της κάθε μιας δεν αφήνει έδαφος για οργάνωση. Καταλήγει πως μόνο ελάχιστες συνδέονται μεταξύ τους.<sup>85</sup>

Τέλος, ο Barrie Martyn το αντιμετωπίζει από διαφορετική σκοπιά και θεωρεί πως στο έργο υπάρχει μια χαλαρή μορφή σονάτας.<sup>86</sup> Πιο συγκεκριμένα:

Πρώτο μέρος, Allegro και Scherzo σε Ρε ελάσσονα: Thema – Var. XIII.

Δεύτερο μέρος, Adagio σε Ρε ύφεση ελάσσονα: Intermezzo – Var. XV.

Τρίτο μέρος, Finale σε Ρε ελάσσονα: Var. XVI – Coda.

Κατά την προσωπική μου άποψη, η ομαδοποίηση του Barrie Martyn είναι πιο κοντά στην αλήθεια. Η θέση του βέβαια για τη μορφή σονάτας φαίνεται υπερβολική και βεβιασμένη και όπως σχολιάζει ο Maxim Bernard είναι σα να πιστεύεις πως υπάρχει μορφή σονάτας στις *Συμφωνικές Σπουδές* του

<sup>84</sup> Harrison, *Rachmaninoff: Life, Works, Recordings*, σελ. 294.

<sup>85</sup> Maxim, “A Pianist’s Study of Rachmaninoff’s Variations on a Theme of Corelli, Op.42,” 33.

<sup>86</sup> Martyn, *Rachmaninoff: Composer, Pianist, Conductor*, 316.

Schumman η στις *Εικόνες από μια Έκθεση* του Mussorgsky.<sup>87</sup> Δηλαδή, η σύνδεση που σαφώς υπάρχει μεταξύ κάποιων παραλλαγών, όπως αναφέρει και ο Max Harrison,<sup>88</sup> βάση του tempo, του χαρακτήρα και ρυθμομελωδικών σχημάτων δεν επαρκεί για να ενταχθεί το έργο σε μια τόσο συγκεκριμένη μορφή όπως αυτή της σονάτας. Ο λόγος που συμφωνώ σχεδόν απόλυτα με την παραπάνω ομαδοποίηση βρίσκεται στο περιεχόμενο του ίδιου του θέματος. Πιο ειδικά, αναφέρομαι στον μελωδικό πυρήνα του θέματος που σύμφωνα με την αντίληψή μου δεν είναι άλλος από τους δύο φθόγγους: Ρε – Ντο (δίεση).

Όπως έχει γίνει σαφές από την ανάλυση, στο Intermezzo, στην 17<sup>η</sup> παραλλαγή και στην Coda, ο μοναδικός συνδετικός κρίκος που υπάρχει με το θέμα είναι αυτοί οι δύο φθόγγοι. Μακροδομικά, αυτοί οι καθοριστικοί φθόγγοι εκφράζονται με τις τονικότητες του έργου δηλαδή: Ρε ελάσσονα – Ρε ύφεση (Ντο δίεση) μείζονα – Ρε ελάσσονα. Επιπλέον, με την παραπάνω θέση δικαιολογείται και η ανεξήγητη (ή καλύτερα ασχολίαστη), κατά τους συγγραφείς που έχω υπόψιν μου, μετατροπία στην Ρε ύφεση μείζονα, στη θέση της οποίας θα έπρεπε να υπάρχει κατά τη συνήθη πρακτική η Ρε μείζονα.

Οπότε, η ομαδοποίηση που προτείνεται είναι αυτή του Barrie Martyn, με μοναδική διαφορά ότι το Intermezzo εκλαμβάνεται ως ένα μικρό, αυτόνομο συνδετικό τμήμα και όχι ως κομμάτι της δεύτερης ενότητας. Ένα στοιχείο που υποδεικνύει πως το δεύτερο τμήμα αρχίζει με τη 14<sup>η</sup> παραλλαγή και όχι με το Intermezzo, είναι η εκ νέου παρουσίαση του θέματος που λαμβάνει μέρος στην 14<sup>η</sup> παραλλαγή.

Φυσικά αυτή η προτεινόμενη ομαδοποίηση, δεν σημαίνει πως οι συγκεκριμένες παραλλαγές δεν είναι συνδεδεμένες μεταξύ τους βάσει περιεχομένου και χαρακτήρα. Ενδεικτικά αναφέρω και πάλι τις παραλλαγές V – VI – VII και XVIII – XIX – XX, οι οποίες αποτελούν μικρά σύνολα παραλλαγών.

---

<sup>87</sup> Maxim, “A Pianist’s Study of Rachmaninoff’s Variations on a Theme of Corelli Op.42,” 33.

<sup>88</sup> Harrison, *Rachmaninoff: Life, Works, Recordings*, 294.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: ΕΡΜΗΝΕΙΑ

### 3.1 Μεθοδολογία

Στο κεφάλαιο της ερμηνείας γίνεται απόπειρα πρακτικής εφαρμογής συμπερασμάτων, τα οποία διεξήχθησαν στο κεφάλαιο της ανάλυσης. Αυτή η πρακτική εφαρμογή των συμπερασμάτων, θα πραγματοποιηθεί μέσω της προσέγγισης των ερμηνευτικών αποφάσεων που θα ληφθούν κατά την ερμηνεία του έργου. Π.χ. η γνώση της αρμονικής ακολουθίας μιας πτώσης μπορεί να συμβάλει στον τρόπο με τον οποίο ο ερμηνευτής θα αποφασίσει να αρθρώσει το μουσικό κείμενο.<sup>89</sup>

Σε κάθε περίπτωση, η τελική αποτύπωση των προθέσεων του συνθέτη, με σοβαρότητα προς το έργο και με απώτερο σκοπό την ανάδειξη νοήματος, είναι βασικά συστατικά στοιχεία του ρόλου της ερμηνείας.<sup>90</sup> Η επίτευξη αυτής της αποτύπωσης μπορεί να επιτευχθεί με την ολοένα και καλύτερη κατανόηση και γνώση του μουσικού κειμένου. Φυσικά οι ερμηνευτικές προσεγγίσεις μπορούν να παρουσιάσουν μεγάλη ποικιλία ακόμη και αν οι εκάστοτε ερμηνευτές χρησιμοποιούν κοινά κριτήρια. Ο λόγος για αυτό, είναι η πολυδιάστατη φύση της ερμηνείας και τα προσωπικά μουσικά αισθητήρια του ερμηνευτή, στα οποία ο Roy Howat δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα. Μάλιστα, ο ίδιος πάει ένα βήμα παραπέρα, υποστηρίζοντας την δυνατότητα εξερεύνησης και αμφισβήτησης στοιχείων της μουσικής, με γνώμονα βεβαίως το προσωπικό στιλ του κάθε συνθέτη.<sup>91</sup>

Η μεθοδολογία που θα ακολουθήσει περιλαμβάνει σχολιασμό σχετικά με το ύφος της κάθε παραλλαγής και τις αντιθέσεις που μπορεί να υπάρχουν μεταξύ τους, ερμηνευτικές παρατηρήσεις οι οποίες πηγάζουν από τα τελικά αποτελέσματα της ανάλυσης και όπου κρίνεται απαραίτητο παρατηρήσεις σχετικά με την άρθρωση.

---

<sup>89</sup> Rink, “Analysis and (or?) Performance,” 40.

<sup>90</sup> Peter Walls, “Historical performance and the modern performer,” στο *Musical Performance: A Guide to Understanding*, επιμ. John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 17.

<sup>91</sup> Roy Howat, “What do we perform?,” στο *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, επιμ. John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 3-4.

## 3.2 Ζητήματα ερμηνείας των μερών του έργου

### Thema

Andante

Το συγκεκριμένο θέμα είναι συμβατό με το προσωπικό στυλ του Rachmaninoff καθώς η μελωδία έχει περιορισμένη έκταση, περιστρέφεται γύρω από μία κεντρική νότα (Ρε), και σε κάθε φράση υπάρχει κίνηση από την Τονική προς τη Μέση (Ρε ελάσσονα – Φα μείζονα). Επιπλέον βρίσκεται στην αγαπημένη τονικότητα του Rachmaninoff τη Ρε ελάσσονα.<sup>92</sup>

Η κατανόηση της αρμονικής εξέλιξης του θέματος αποτελεί οδηγό της ερμηνευτικής του απόδοσης λόγω της σαφούς τετράφωνης διάρθρωσής του. Είναι πολύ εύκολο να παρασυρθεί ο πιανίστας και να κατακερματίσει ερμηνευτικά το θέμα σε δίμετρα. Ωστόσο με τη συνειδητοποίηση πως η Α ενότητα οδηγεί στην Δεσπόζουσα ως αντίθεση προς την Α' η οποία καταλήγει στην Τονική, επιτρέπεται στον ερμηνευτή να έχει ολιστική, όχι αποσπασματική προσέγγιση και πλήρη εικόνα. Τα παραπάνω φυσικά πρέπει να τεθούν υπό τον Cantabile χαρακτήρα που υποδεικνύει ο συνθέτης.

### Var I

Poco piu mosso

Στην πρώτη παραλλαγή πρέπει να αποδοθεί αλλαγή στην διάθεση λόγω του Poco piu mosso, τον συγκοπών στο μπάσο και των χρωματικών αποσπασμάτων. Η μελωδία όπως προαναφέρθηκε παραμένει ίδια ωστόσο μια οκτάβα χαμηλότερα. Ο ερμηνευτής καλείται να αποδώσει τον χαρακτήρα της παραλλαγής με μια αποτελεσματική συνεχόμενη ροή με αδιάκοπη ενέργεια η οποία απορρέει από τα δέκατα έκτα της μεσαίας φωνής. Η αρμονική πορεία έχει τον ίδιο σημαντικό ρόλο που είχε προηγουμένως στο Θέμα καθώς παραμένει εν πολλοίς ίδια.

---

<sup>92</sup> Ruttle, "A Pianist's Study of Rachmaninoffs Variations on a Theme of Corelli, Op.42," 18.

## Var. II

L'istesso Tempo

Με την εισαγωγή μιας 3<sup>ης</sup> μικρής στη μελωδία αλλά και με τη συνεχόμενη ροή δεκάτων έκτων που αυτή τη φορά μοιράζονται στις φωνές, ο ερμηνευτής μπορεί να δημιουργήσει έναν πιο ανήσυχο χαρακτήρα. Καίριο σημείο φυσικά για αυτό αποτελεί η επίγνωση της πολυφωνικής υπόστασης του ρυθμού ώστε να μην προκληθεί σύγχυση ως προς την άρθρωση, ειδικά στην ενότητα Α'. Επίσης θα πρέπει να δοθεί ιδιαίτερη προσοχή στην μεσαία φωνή, η οποία εκφέρει τη συνοδευτική μελωδική γραμμή, η οποία προκειμένου να έρθει πρακτικά σε αντιδιαστολή με τη μελωδία του θέματος που είναι παιγμένη staccato, πρέπει να παιχτεί legato. Εν τέλει να σημειωθεί πως τα staccato που εισάγονται μπορούν να δημιουργήσουν εύκολα αντίθεση με το θέμα και την πρώτη παραλλαγή.

## Var. III

Tempo di Menuetto

Η ένδειξη Tempo di Menuetto απευθείας μας προϊδεάζει πως πρέπει να διατηρήσουμε δωρικότητα και ακρίβεια όσον αφορά το ρυθμό. Δηλαδή ο πιανίστας δεν πρέπει να παρασυρθεί από τη μουσική τραβώντας τις φράσεις χρονικά με rubato η ritenuto.

Έπειτα καθοριστικό τόσο για την δομή του έργου όσο και για την ερμηνεία αποτελεί το μοτίβο με τα δύο δέκατα έκτα στο ασθενές μέρος του μέτρου (α). Αυτή η καθοριστική για την παραλλαγή μοτιβική παρουσία αξίζει να βγαίνει προς τα έξω κατά την ερμηνεία και ιδιαίτερα σε σημεία που μπορεί να επιδέχονται διαφορετική προσέγγιση όπως π.χ. στην αρχή η στο τέλος των φράσεων.

## Var. IV

Andante

Η ομορφιά της παραλλαγής βρίσκεται στην αντίθεση που αναδεικνύεται μεταξύ του χαμηλού και του ψηλού ρετζίστρου, η οποία αντίθεση δημιουργεί (όπως αναφέρθηκε και αλλού) ένα ηχητικό πλαίσιο που θυμίζει καμπάνες. Αυτή η αντίθεση μπορεί να λειτουργήσει ακόμη καλύτερα μέσω της εναλλαγής mf και p που σημειώνει ο συνθέτης. Ο ερμηνευτής θα πρέπει να διατηρήσει αυτό το ηχητικό πλαίσιο, και πολύ χρήσιμα εργαλεία για την επίτευξη αυτού μπορούν να είναι τα τρία πεντάλ του πιάνου. Πιο συγκεκριμένα, το μεσαίο πεντάλ μπορεί να βοηθήσει στις συγχορδίες που πρέπει να ηχήσουν σε

ολόκληρο το μέτρο ενώ η μουσική ροή συνεχίζεται, το αριστερό πεντάλ στις εναλλαγές *mf* – *p* και το τρίτο πεντάλ στη *legato* άρθρωση.

### **Var. V**

*Allegro (ma non tanto)*

Η γραφή της παραλλαγής είναι γραμμική. Οι συγχορδίες χωρίς 3<sup>η</sup> που βρίσκονται στον πρώτο χρόνο του εκάστοτε μέτρου μπορούν να εξυπηρετήσουν ερμηνευτικά στην υπογράμμιση μιας κατά τα άλλα ομοφωνικής γραφής. Καθώς η ρυθμική ροή αλλάζει εσκεμμένα στα σημεία των πτώσεων (από 3/4 + 2/4 σε 2/4 + 3/4) προκειμένου να ενισχυθεί η πτωτική διαδικασία, πρέπει να δοθεί ιδιαίτερη έμφαση στα σημεία των πτώσεων.

### **Var. VI**

*L'istesso tempo*

Η ελαφρότητα της συγκεκριμένης παραλλαγής και ειδικά των τελευταίων της μέτρων είναι ενδεικτική του χαρακτήρα που παραπέμπει σε *scherzo*, ο οποίος σε πολλά σημεία του έργου είναι έκδηλος. Παρόλο που ο αρμονικός ρυθμός γίνεται πολύ πιο πυκνός από ότι στις προηγούμενες παραλλαγές και η τεχνική δυσκολία αυξάνει, η άρθρωση οφείλει να είναι διαφανής καθώς και ο ίδιος ο συνθέτης σημειώνει στην αρχή της παραλλαγής *leggiero e staccato*.

### **Var. VII**

*Vivace*

Έχει πλούσιο ήχο και η χροιά παραπέμπει πάλι σε καμπάνες. Η γραφή με οκτάβες αναδεικνύει μουσική οικονομία. Αυτές οι οκτάβες μπορούν να παιχτούν με καθαρότητα και ακρίβεια με τη βοήθεια του μεσαίου πεντάλ, ενώ παράλληλα με αυτόν τον τρόπο τηρείται η οδηγία του Rachmaninoff “*Laissez vibrer*”.

Όπως αναφέρθηκε στην ανάλυση, παρά την καταγιστική συνοδεία σε δέκατα έκτα, που περιέχει διαβατικούς και ποικιλματικούς φθόγγους, η μελωδία του θέματος μπορεί και πρέπει να παραμένει ευδιάκριτη, καθώς ο ερμηνευτής οφείλει να την αναδείξει στους κρατημένους φθόγγους της A1 ενότητας και στους τονισμούς της A2.

Επίσης η συγκεκριμένη παραλλαγή αποτελεί κατά την άποψη μου κορύφωση των δύο προηγούμενων παραλλαγών και αυτό φαίνεται από τη σταδιακή πύκνωση κειμένου και ταχυτήτων. Επιπλέον είναι η πρώτη παραλλαγή στις οποίας το τέλος υπάρχει κορόνα. Προφανώς ερμηνευτική υπόδειξη του συνθέτη είναι η ανάδειξη αυτής της κορύφωσης μέσω τονισμού των συγχορδιών των τελευταίων τεσσάρων μέτρων, που φαίνεται από τα απανωτά sforzando.

## **Var. VIII**

Adagio misterioso

Εδώ η αλλαγή χαρακτήρα πρέπει να αποδοθεί με σιγουριά στην εκτέλεση και συγκεκριμένα με τη δημιουργία γραμμικών επιπέδων υφής που εξωτερικεύονται ιεραρχικά, πράγμα που δεν ήταν εφικτό στις τρεις προηγούμενες παραλλαγές. Πιο συγκεκριμένα, πέρα από την πρώτη φωνή με τα τρίηχα δεκάτων έκτων, δίνεται σημασία στο μπάσο με τα συνεχόμενα staccato ως ένα δεύτερο επίπεδο έντασης. Οι μεσαίες φωνές έχουν συμπληρωματικό χαρακτήρα ως προς την αρμονία.

Σε αυτή την παραλλαγή ο Rachmaninoff δίνει ξεκάθαρες οδηγίες σχετικά με τη διαχείριση της χρονικής αγωγής με εναλλαγή poco rit – a tempo. Προκαλεί αίσθηση ωστόσο πως δεν υπάρχει ένδειξη για ritenuto στο τέλος των ενοτήτων. Υπάρχει όμως παύση των αλληπάλληλων αντιχρονισμών και συγκοπών, η οποία παύση από μόνη της μπορεί να δώσει εντύπωση ολοκλήρωσης. Ο ερμηνευτής πρέπει να μην παρασυρθεί βάζοντας επιπλέον ritenuto ιδιαίτερα στο κλείσιμο των ενοτήτων καθώς εκτός από υπερβολή, θα ήταν και ενάντια στις προθέσεις του συνθέτη.

## **Var. IX**

Un poco piu mosso

Η μυστηριακή διάσταση της παραλλαγής υπαγορεύει μια ερμηνεία με συγκρατημένο tempo και έντονη εκφραστικότητα. Η συνεχής χρωματική κίνηση που είναι το κύριο χαρακτηριστικό των συγχορδιών του αριστερού χεριού, είναι το κλειδί για τις αυξομειώσεις της έντασης. Κατά την ερμηνεία, ο πιανίστας θα πρέπει να δείξει την κορύφωση που υπάρχει στις αρχές των υποενοτήτων/υποφράσεων στα μέτρα 150 και 160 καθώς σε αυτά τα μέτρα η χρωματική κίνηση σταματάει να είναι ανιούσα, φτάνει δηλαδή το ψηλότερο σημείο της και έπειτα γίνεται κατιούσα. Αυτό γίνεται ακόμη πιο ξεκάθαρο με το mf, την υψηλότερη δυναμική που υπάρχει στην παραλλαγή, που είναι σημειωμένο σε αυτά τα μέτρα. Με την αρχή της κατιούσας χρωματικής κίνησης θα πρέπει



να υπάρξει αποκλιμάκωση στην δυναμική. Το τέλος της παραλλαγής οδηγεί απ' ευθείας στην επόμενη.

### **Var. X**

*Allegro scherzando*

Η υφή της παραλλαγής είναι τελείως διαφορετική από αυτή της προηγούμενης, έχει παιχνιδιάρικη αλλά και ανήσυχη διάθεση, καθώς υπάρχουν απότομοι τονισμοί και συχνές εναλλαγές στο μέτρο. Στα μέτρα 179 και 180 υπάρχει πύκνωση και το συγκεκριμένο κλιμακωτό χρωματικό πέρασμα αποτελεί ιδιωματική γραφή του Rachmaninoff. Στο μέτρο 181, ο Rachmaninoff διακόπτει τις τρίτες μικρές στο αριστερό χέρι και τις τέταρτες καθαρές/αυξημένες στο δεξί, προκειμένου να αραιώσει την γραφή και να περάσει στην τρίτη και τελευταία ενότητα της παραλλαγής.

Οι ασύμμετρες σε έκταση φράσεις της παραλλαγής, ερμηνεύονται ως απόπειρες μιας κατάληξης η οποία εντούτοις έρχεται στο μέτρο 188. Για αυτό το λόγο επιλέγεται να αντιμετωπιστούν με φειδώ, όσον αφορά την ένταση, τυχόν κορυφώσεις, ούτως ώστε να μην υπερισχύουν σε σχέση με την κατάληξη στο μέτρο 188. Εν πάση περιπτώσει, σε κάθε κατάληξη ενότητας η δυναμική είναι *p*.

### **Var. XI**

*Allegro vivace*

Το στυλ της θυμίζει τοκάτα. Είναι άκρως δεξιοτεχνική και έχει «μηχανικό» ρυθμό. Βοηθητική ίσως για την ερμηνεία της παραλλαγής θα ήταν η ισορροπία στους τονισμούς που είναι σημειωμένοι από τον συνθέτη, καθώς είτε μελωδικά είτε αρμονικά είναι φθόγγοι του θέματος.

Αξίζει να αναφέρουμε πως η τεχνική που περιλαμβάνει εναλλαγή δεξιού – αριστερού χεριού, που χρησιμοποιήθηκε στην *codetta* της προηγούμενης προηγούμενης παραλλαγής (μ. 188-189) συναντάται και εδώ (μ. 196, 204).



Εικόνα 3.1: Μέτρα 188-189



Εικόνα 3.2: Μέτρο 196

## Var. XII

L'istesso tempo

Σε αυτή την περίπτωση ο Rachmaninoff αραιώνει την πυκνότητα της γραφής περιορίζοντας τις συγχορδίες του δεξιού χεριού στα ασθενή μέρη του μέτρου. Προφανώς η προσοχή κατά την ερμηνεία πρέπει να δοθεί στο αριστερό χέρι.

Επίσης σημαντική ερμηνευτική μέριμνα χρειάζεται η μίμηση που υπάρχει μεταξύ αριστερού και δεξιού χεριού στα μέτρα 216 με 219. Τέλος, η αλυσιδωτή ανιούσα χρωματική κίνηση που ξεκινάει στο μέτρο 220 και ολοκληρώνεται στο μέτρο 222 υπονοεί αντίστοιχη αύξηση της έντασης.

## Var. XIII

Agitato

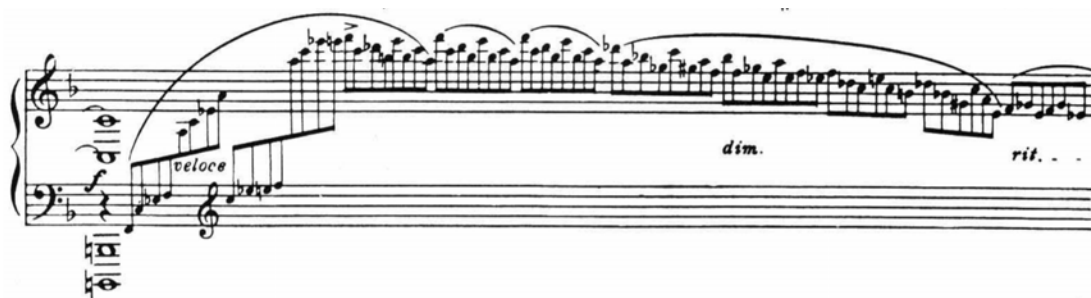
Ο Agitato χαρακτήρας της παραλλαγής μπορεί να υποστηριχθεί μέσω της «μηχανιστικότητα» του ρυθμού. Η ερμηνευτική δυσκολία της παραλλαγής έγκειται στην αναγκαιότητα να ακουστούν όλες οι πυκνογραμμένες συγχορδίες στην ταχύτητα που ζητείται καθαρά, χωρίς αυτό να κάνει το έργο βαρύ. Η εσωτερική χρωματική κίνηση που υπάρχει στις συγχορδίες μπορεί να αναδειχθεί, όπως και επιβάλει

η μουσική, πράγμα που είναι αρκετά εύκολο εφόσον ο ερμηνευτής έχει ξεπεράσει την τεράστια τεχνική δυσκολία.

## Intermezzo

A tempo rubato

Το Intermezzo έχει άκρως αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα και παραπέμπει σε Cadenza. Από τεχνικής άποψης, στόχος είναι η καθαρότητα και η σαφήνεια στην άρθρωση ιδιαίτερα στις γρήγορες νότες. Λόγω της μουσικής υφής που θυμίζει φαντασία, θεωρώ πως τα απαραίτητα χαρακτηριστικά για μια καλή ερμηνεία στο intermezzo είναι δύο: 1) να την αισθάνεται ο ερμηνευτής ως αυτοσχεδιαστική 2) να έχει παράλληλα μια αίσθηση συνοχής και συνέχειας. Η μετάβαση στη 14<sup>η</sup> παραλλαγή πρέπει να γίνει με λεπτότητα και εκφραστικότητα. Είναι ξεκάθαρο πως το Intermezzo μπορεί να ξεκουράσει από τη μουσική φόρτιση των προηγούμενων παραλλαγών.



Εικόνα 3.3: Μέτρο 251

## Var. XIV

Andante (come prima)

Η ένδειξη andante που συναντήθηκε στο θέμα και στην παραλλαγή IV επανέρχεται με τον Rachmaninoff να συμπληρώνει come prima (όπως πριν). Επίσης επανέρχεται και η ένδειξη cantabile. Εδώ, όπως και στις άλλες αργές παραλλαγές, απαιτείται έντονη εκφραστικότητα κατά την ερμηνεία, η οποία υπαγορεύεται από την πλούσια χρωματική αρμονία.

Επιπλέον, καθώς αναφέρθηκε και στην ανάλυση, η παραλλαγή αποτελεί μια εκ νέου παρουσίαση του θέματος. Η επιλογή του συνθέτη να κάνει μια τόσο εμφανή σύνδεση με το αρχικό θέμα, παρά τη διαφορετική τονικότητα, κατευθύνει και την ερμηνευτική υπόδειξη αυτής της συνθήκης. Το τέλος της παραλλαγής οδηγεί απ' ευθείας στην επόμενη και η μετάβαση από τη μία στην άλλη θα πρέπει να γίνει με προσοχή και λεπτότητα στην άρθρωση.

#### **Var. XV**

L'istesso tempo

Ο γενικός χαρακτήρας της παραπέμπει σε νυχτερινό. Πολύ δύσκολο και σημαντικό είναι στην αρχή της παραλλαγής να δοθεί μια αίσθηση ηρεμίας ή και απαλότητας, η οποία πηγάζει από την πολύ αργή κατιούσα κίνηση του μπάσου (Ρε ύφεση – Ντο – Σι ύφεση). Αυτή η κατιούσα κίνηση που αποτελεί και βασικό μοτίβο, κατά την συνεχή επανάληψη της, επιδέχεται και διαφορετικές προσεγγίσεις όσον αφορά την δυναμική και την άρθρωση πράγμα που σε αρκετές περιπτώσεις υποδεικνύεται από τον ίδιο τον συνθέτη μέσω του *crescendo* και του *diminuendo*.

#### **Var. XVI**

Allegro vivace

Η αλλαγή στον χαρακτήρα είναι ακαριαία. Οι καθαρές τέταρτες και πέμπτες που κυριαρχούν στην αρχή της παραλλαγής σε συνδυασμό με τα ρυθμικά τους σχήματα δημιουργούν μια επιθετική διάθεση. Η αρμονική εξέλιξη της παραλλαγής αποτελεί πάλι καθοριστικό παράγοντα στην ερμηνεία καθώς οι απανωτές συνδέσεις V – I δεν καταλήγουν ποτέ σε μία τελική πτώση. Αυτή η αποφυγή αποδύεται ερμηνευτικά στις εναλλαγές F – dim. (p). Το τέλος της παραλλαγής οδηγεί απ' ευθείας στην επόμενη.

#### **Var. XVII**

Meno mosso

Οι ίδιες 5<sup>es</sup> καθαρές με την προηγούμενη παραλλαγή, οι οποίες εδώ έχουν μετατραπεί σε *ostinato*, μετατρέπουν και τη διάθεση, κάνοντάς τη πιο ανάλαφρη. Καθώς υπάρχουν δύο γραμμικά επίπεδα υφής, το δεξί χέρι με τη μελωδία και το αριστερό χέρι με το *ostinato*, κατά την ερμηνεία πρέπει να τηρείται ισορροπία μεταξύ των δύο. Η μελωδία δηλαδή να τηρήσει την απαραίτητη εκφραστικότητα

που υποδεικνύεται από το ύφος της και το *ostinato* να τηρήσει τον συνοδευτικό του ρόλο χωρίς να γίνει βαρύ αλλά ανάλαφρο, δημιουργώντας έτσι το κατάλληλο περιβάλλον για τη μελωδία.

### **Var. XVIII**

*Allegro con brio*

Αυτή και οι επόμενες δύο παραλλαγές κατά την άποψη μου αποτελούν ομάδα, λόγω του ρυθμικού περιεχομένου τους κυρίως. Στη συγκεκριμένη είναι άκρως σημαντικό να γίνει κατανοητό από τον ερμηνευτή πως η δυναμική είναι *forte*, όχι *fortissimo*. Με άλλα λόγια, αυτή η παραλλαγή είναι η αρχή ενός μεγάλου ταξιδιού και η μουσική δεν έχει φτάσει ακόμη στο μεγάλο ξέσπασμα που φυσικά είναι 20<sup>η</sup> παραλλαγή. Αυτή η αρχή βεβαίως πρέπει να εκφραστεί και με μεγάλη φειδώ όσον αφορά την ταχύτητα. Η ερμηνευτική πορεία θα πρέπει να βασιστεί στη δημιουργία μουσικής αφήγησης, η οποία απορρέει από την εξήγηση και κατεύθυνση της αρμονίας, η οποία όπως σχολιάστηκε, είναι εν πολλοίς ίδια με αυτή του θέματος.

### **Var. XIX**

*Piu mosso. Agitato*

Σχετικά με την 19<sup>η</sup> παραλλαγή ο Rachmaninoff σχολιάζει καθώς παίζει το έργο στον φίλο του Alfred Swan το 1931 πως «αυτός ο τρελός καλπασμός εδώ... και η τρελή ορμή είναι απαραίτητα προκειμένου να εξαλειφθεί το θέμα».<sup>93</sup>

Στην Α ενότητα της παραλλαγής πρέπει να διατηρηθεί μια αιχμηρή υφή μέσω των *staccato*, η οποία υφή υποστηρίζεται από την ολοκληρωτική κατιούσα χρωματική κίνηση στην χαμηλή περιοχή. Η Β ενότητα έχει ξεκάθαρη πορεία και θα πρέπει να είναι απαλλαγμένη από διακοσμητικές υπερβολές, όπως υπαγορεύει και η σαφήνεια του μουσικού κειμένου.

---

<sup>93</sup> “This crazy galloping here...all the mad rushing is necessary in order to erase the Theme”: Martyn, *Rachmaninoff: Composer, Pianist, Conductor*, 319.

## **Var. XX**

### **Piu mosso**

Όπως σχολιάστηκε και στην ανάλυση, η συγκεκριμένη παραλλαγή εκθέτει την εντυπωσιακότερη λιτότητα στο έργο. Εδώ δίνεται η αίσθηση πως ο συνθέτης θέλησε να αποβάλει κάθε περιττό ή διακοσμητικό στοιχείο στο μουσικό περιεχόμενο.

Η τεράστια τεχνική δυσκολία της συγκεκριμένης και των δύο προηγούμενων παραλλαγών έγκειται στην καθαρότητα της γραφής. Στην προκειμένη περίπτωση ο Rachmaninoff δεν ζητάει ούτε 5<sup>es</sup> ούτε τις συνηθισμένες για το στυλ του «πλούσιες» συγχορδίες αλλά συνεχόμενα άλματα με οκτάβες.

Παρότι το μουσικό περιεχόμενο είναι λιτό, κατά την ερμηνεία ο πιανίστας θα πρέπει να είναι άκρως γενναιόδωρος σε εκφραστικότητα, δυναμική και ταχύτητα, κυρίως διότι κατά την άποψη μου η παρούσα παραλλαγή δεν αποτελεί μόνο την κορύφωση των δύο προηγούμενων παραλλαγών, αλλά και ολόκληρου του έργου.

## **Coda**

### **Andante**

Η coda για τον ερμηνευτή θα πρέπει να εξυπηρετήσει στην αποκλιμάκωση της έντασης του έργου και κυρίως της έντασης που δημιουργήθηκε από την 20<sup>η</sup> παραλλαγή. Είναι αρκετά προσιτή ερμηνευτικά εξ αιτίας της έντονα συναισθηματικής φύσης της, η οποία κατασκευάζει εύκολες διαισθητικές συνδέσεις με το υποκειμενικό στοιχείο του ερμηνευτή.

### 3.3 Μακροδομικά και άλλα ζητήματα ερμηνείας

Σε προηγούμενο σημείο της εργασίας αναφέρθηκε πως, λόγω της ιδιοσυγκρασίας του έργου, ο Rachmaninoff πίστευε πως έχει την άνεση να αλλάζει τη σειρά των παραλλαγών ή να παραλείπει μερικές.<sup>94</sup> Αυτό μας επαναφέρει στο ζήτημα της μουσικής υφής του έργου, η οποία έχει αναδειχθεί μέσω της ανάλυσης, και μάλιστα στις επιπτώσεις αυτής της υφής στην ερμηνεία. Υπάρχει μια εγγενής ατομικότητα σε κάθε μια από τις παραλλαγές, ενώ ταυτόχρονα κάποιες από αυτές δεν μπορούν να χωριστούν η μία από την άλλη. Επίσης, όπως έχει αναφερθεί, ο ίδιος ο Rachmaninoff σημειώνει στην παρτιτούρα πως ο ερμηνευτής μπορεί να παραλείψει εάν το θέλει τις παραλλαγές XI, XII και XIX. Με αυτά τα δεδομένα μπορεί να ξεκινήσει μια συζήτηση σχετικά με την σημερινή ερμηνευτική πρακτική.

Στους σύγχρονους πιανίστες υπάρχει η τάση να παίζονται τα πάντα ακριβώς ως έχουν, χωρίς να αλλάζει ούτε μία νότα. Ακόμη και όταν ο εκάστοτε συνθέτης δηλώνει ξεκάθαρα πως ο ερμηνευτής μπορεί να παραλείψει ή να παραλλάξει τμήμα ενός έργου, η γενική πρακτική είναι να παραμένουν όλα όπως είναι στην παρτιτούρα. Κατά την ρομαντική εποχή ωστόσο, από την οποία ο Rachmaninoff έχει προφανείς καταβολές, ήταν σύνηθες φαινόμενο ο συνθέτης να εμπιστεύεται τον ερμηνευτή ούτως ώστε μέσω της προσωπικής αισθητικής του να αναδείξει το μουσικό κείμενο. Σχετικά γνωστό παράδειγμα αποτελεί ένα περιστατικό με τον Franz Liszt. Κατά τη διάρκεια σεμιναρίων στη Βαϊμάρη, ένας μαθητής ο οποίος ερμήνευσε στο πιάνο το *Liebesträum No.3*, έπαιξε στην καντέντσα του έργου ακριβώς ό,τι είχε γράψει ο Liszt. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα ο Liszt να σηκωθεί και να του πει επιβλητικά: «Μα είσαι πιανίστας πλέον. Πρέπει να φτιάχνεις δικές σου καντέντσες!».<sup>95</sup>

Ο Rachmaninoff σαφώς δεν είχε πρόβλημα με το να αφήσει τον Vladimir Horowitz να φτιάξει τη δική του εκδοχή της δεύτερης Σονάτας του για πιάνο, μέσω του συνδυασμού των διαθέσιμων εκδοχών και μέσω της αναδιάταξης ορισμένων τμημάτων. Υπάρχουν βεβαίως αρκετές επιλογές σχετικά με τις *Παραλλαγές σε Θέμα του Corelli*, ωστόσο οι ερμηνευτές πρέπει να δείξουν ιδιαίτερη προσοχή σχετικά με την ομαδοποίηση των παραλλαγών. Όπως προαναφέρθηκε, ο συγγραφέας της παρούσας εργασίας προτείνει την εξής τμηματοποίηση: Thema – Var. XIII, Intermezzo, Var. XIV – Var. XV και Var. XVI – Coda. Επιπλέον, κατά την προσωπική μου άποψη, συγκεκριμένες παραλλαγές δεν ενδείκνυνται για να έχουν διαφορετική διάταξη ούτε να παραλειφθούν, καθώς έτσι θα επηρεαζόταν η συνολική δομή του έργου. Συγκεκριμένα, αναφέρομαι στις παραλλαγές V – VI, VIII – IX, XIV – XV, XVI – XVII

<sup>94</sup> Bertensson, *Sergei Rachmaninoff: A Lifetime in Music*, 281.

<sup>95</sup> August Gollerich, *The Piano Master Classes of Franz Liszt 1884 – 1886* (Bloomington: Indiana University Press, 1996), 136.

και XIX – XX. Οπότε, όπως παρατηρείται εύκολα, από το Intermezzo και έπειτα δεν υπάρχουν πολλές επιλογές μετατόπισης.

Επιπλέον, όπως σχολιάστηκε και προηγουμένως στα ειδικά ζητήματα ερμηνείας των παραλλαγών, στις παραλλαγές V – VI – VII και XVIII – XIX – XX που κατά την άποψη μου αποτελούν σετ, πρέπει να υπάρξει μια σταδιακή κορύφωση κατά την ερμηνεία από άποψη ταχύτητας και έντασης. Αυτή η διαδικασία κορύφωσης θα πρέπει προφανώς να ξεκινάει από την πρώτη παραλλαγή από τις τρεις του σετ (V και XVIII) και να ολοκληρώνεται στην τρίτη (VII και XX).

Ο πιανίστας, όπως προαναφέρθηκε, μπορεί να παραλείψει τις παραλλαγές XI, XII και XIX, ωστόσο κατά τη γνώμη μου είναι προτιμότερο να παραμείνουν, καθώς συνεισφέρουν στην κατασκευή του έργου μέσω του χαρακτήρα και του υλικού τους. Ιδιαίτερη μνεία χρειάζεται για την παραλλαγή XIX, καθώς συμβάλει στην τελική κορύφωση του έργου, η οποία δεν είναι άλλη από την 20<sup>η</sup> παραλλαγή.

Στο πρώτο τμήμα των παραλλαγών υπάρχουν δυνατότητες για αλλαγή, οι οποίες ίσως να μην επηρεάζουν το έργο ως σύνολο. Εντούτοις, το τέλος συγκεκριμένων παραλλαγών είναι γραμμένο με τέτοιο τρόπο, ούτως ώστε να οδηγεί απευθείας στην επόμενη παραλλαγή. Συγκεκριμένα αναφέρομαι στις παραλλαγές IX, Intermezzo, XIV, XVI, XIX και XX. Αυτό κάνει αρκετά δύσκολη την αναδιάταξη αυτών των παραλλαγών, εκτός και αν πραγματοποιηθεί κάποια τροποποίηση. Για παράδειγμα ο Jura Margulis, προκειμένου να παραλείψει την 19<sup>η</sup> παραλλαγή, ενώνει το μ. 353 της 18<sup>ης</sup> παραλλαγής με το μ. 369 της 19<sup>ης</sup> παραλλαγής, σε ένα από τα τελευταία της μέτρα δηλαδή, έτσι ώστε να συνεχίσει χωρίς διακοπή στην παραλλαγή XX.<sup>96</sup>

Όσον αφορά τις τεχνικές δυσκολίες στο έργο είναι ποικίλες, σε τέτοιο βαθμό που μέχρι και ο ίδιος ο Rachmaninoff, που είχε σχετική ευκολία στα δικά του έργα, αντιμετώπιζε προβλήματα. Αντιπροσωπευτικό είναι το γράμμα του στον Medner που αναφέρθηκε σε άλλο σημείο της εργασίας, στο οποίο αποκαλεί το σύνολο των ερμηνειών του έργου από τον ίδιο «τσαπατσούλικες». Από τις βασικές δυσκολίες του έργου, είναι το γεγονός πως σε ελάχιστο χρονικό διάστημα, ο ερμηνευτής πρέπει να είναι σε θέση να ανταπεξέλθει σε μια ποικιλία τεχνικών. Μιλώντας πιο ειδικά αναφέρομαι στις ταχύτερες εναλλαγές μεταξύ απαντών συγχορδιών, μεγάλων αρπισμών, διασταυρώσεις των χεριών, συνεχόμενων οκτάβων και ανάλαφρων δεξιοτεχνικών περασμάτων.

Εν τέλει, το άλλο, και κατά την άποψή μου βασικότερο ζήτημα του έργου, είναι η συνοχή στην ερμηνεία ως σύνολο. Με την ιδιαίτερη υφή της κάθε παραλλαγής τόσο σε χαρακτήρα όσο και σε

---

<sup>96</sup> Dimitri Rachmaninoff, “Rachmaninoff: Variations on a Theme of Corelli Op.42” *International Piano Magazine*, Vol. 19 No. 6: 60-66 (πρόσβαση 31-08-2023). URL: <https://dmitryrachmanov.com/pdf/PianistMay-June2007.pdf>



τεχνική (πολύ λιγότερο στη μορφή), ο ερμηνευτής πρέπει να είναι σε θέση να παραμείνει γενναιόδωρος και συνάμα δωρικός στα ανάλογα αποσπάσματα που το απαιτεί η μουσική, χωρίς να διαταράσσεται η συνοχή. Με άλλα λόγια, ο πιανίστας πρέπει να έχει τη δυνατότητα να παντρέψει παραλλαγές με διαφορετική ιδιομορφία και να τις παρουσιάσει ως ένα ενιαίο σύνολο. Μέσο για να επιτευχθεί αυτό αποτελεί η κατανόηση πως το θέμα βρίσκεται πίσω από κάθε παραλλαγή ως βασικός πυλώνας και αποτελεί το συνδετικό κρίκο ολόκληρου του έργου.

#### 4. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Κατά τη διάρκεια της μελέτης, έγινε σαφές πως η μουσική ανάλυση μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως ένα ισχυρό εργαλείο για καλύτερη κατανόηση και πιο αποτελεσματική ερμηνεία ενός έργου. Ο διάλογος μεταξύ των δύο εμπλούτισε, τόσο σε γνωστικό όσο και σε πρακτικό επίπεδο, την πορεία της εργασίας και καταληκτικά προσέφερε σημαντικά στη διαμόρφωση μιας εμπειριστατωμένης αναλυτικής και ερμηνευτικής άποψης. Με τα λόγια του Carl Schachter, η μουσική ανάλυση έχει νόημα αν και μόνο αν αυτό που λέει ο αναλυτής ακούγεται.<sup>97</sup>

Βεβαίως, όπως αναφέρθηκε και σε άλλο σημείο της εργασίας, η ανάλυση δεν είναι ο μοναδικός παράγοντας που καθορίζει το τελικό ακουστικό αποτέλεσμα. Αντιθέτως, το τελικό αποτέλεσμα είναι επακόλουθο πολλών παραγόντων, όπως η τεχνική ικανότητα, οι επιρροές και το προσωπικό μουσικό αισθητήριο του κάθε ερμηνευτή. Φυσικά, μπορεί να υπάρξει και η περίπτωση του ερμηνευτή, που ενώ δεν είναι σε θέση να κάνει μουσική ανάλυση, έχει την ικανότητα για μια σχεδόν αφεγάδιαστη ερμηνεία ενστικτωδώς. Κατά κάποιον τρόπο λοιπόν, ο αναλυτής είναι αυτός που αποκωδικοποιεί το ένστικτο.

Τα παραπάνω, χωρίς αμφιβολία, προϋποθέτουν ολοένα και μεγαλύτερη εξοικείωση με το εκάστοτε έργο, την δημιουργία επιχειρημάτων και τη συμβολή της προσωπικής αισθητικής.

Όσον αφορά τις *Παραλλαγές σε Θέμα του Corelli* ως δημιούργημα, θεωρώ πως είναι ένα από τα κορυφαία έργα του συνθέτη, καθώς κατά την πορεία του ξετυλίγεται ένα πλούσιο μουσικό ταξίδι. Θα μπορούσε να ειπωθεί για το έργο, πως είναι ένα αριστούργημα δύσκολο στην κατανόηση, γιατί σε αντίθεση με τις *Παραλλαγές σε Θέμα του Chopin Op.22* ή τη *Ραψωδία σε Θέμα του Paganini Op.43*, λειτουργεί σε ένα πολύ στενό συναισθηματικό χώρο. Με λίγα λόγια, κατά τη δική μου αντίληψη, με εξαίρεση ελάχιστες παραλλαγές, είναι ένα έργο που αντανακλά την άσχημη ψυχολογική κατάσταση του συνθέτη. Ίσως αυτή η άσχημη ψυχολογική κατάσταση, σε συνδυασμό με τις μεικτές κριτικές που δέχτηκε, να είναι και ο λόγος που Rachmaninoff δεν υπήρξε ποτέ απόλυτα ευχαριστημένος με τις παραλλαγές. Μέσα στο έργο συναντήθηκαν ασυνήθιστες αρμονίες ή αρμονικές ακολουθίες, απροσδόκητες αλλαγές στο μέτρο και πολλές φορές «μηχανιστικά» ρυθμικά σχήματα. Στις παραλλαγές Op.22 και Op.43 η μουσική σε γενικές γραμμές γίνεται εύθυμη, γεγονός που στο Op.42 λείπει ολοκληρωτικά.

---

<sup>97</sup> Carl Schachter, *The Art of Tonal Analysis: Twelve Lessons in Schenkerian Theory* (New York: Oxford University Press, 2016), 28.

Σήμερα, οι *Παραλλαγές σε Θέμα του Chopin* και ακόμη περισσότερο η *Ραψωδία σε Θέμα του Paganini* είναι από τα πιο δημοφιλή έργα του συνθέτη παγκοσμίως. Ίσως, με το πλήρωμα του χρόνου, οι *Παραλλαγές σε θέμα του Corelli* να έχουν αντίστοιχη αποδοχή, καθώς όπως φαίνεται, με τις αυξανόμενες συναυλίες και ηχογραφήσεις του έργου, αρχίζει να βγαίνει από τη λήθη που βρίσκεται από τον καιρό της δημιουργίας του.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Acri, Emily. “The Everlasting Folia: A Violinist’s Guide to Folias through Context, Catalog, Analysis, and Practic.” DMA diss., University of Washington, 2020.
- Bertensson, Sergei. *Sergei Rachmaninoff a lifetime in music*. Bloomington: Indiana University Press, 2002.
- Boldt, Kenwyn. “The Solo Piano Variations of Rachmaninoff.” DMA diss., Indiana University, 1960.
- Culshaw, John. *Rachmaninoff: The Man and His Music*. New York: Oxford University Press, 1950.
- Cunningham, Robert. *Sergei Rachmaninoff: A Bio-Bibliography*. Westport: Greenwood Publishing Group, 2001.
- Frey, Emily. *Tchaikovsky’s Echoes Chaliapin’s Sobs: Aleko, Rachmaninoff and the Contemporary*. Chicago: University of Chicago Press, 2022.
- Gerald, Abraham. *On Russian Music*. New York: Scribner and Sons, 1939.
- Glover, Angela. “An Annotated Catalogue of the Major Piano Works of Sergei Rachmaninoff.” DMA diss., The Florida State University, 2003.
- Gollerich, August. *The Piano Master Classes of Franz Liszt 1884 – 1886*. Bloomington: Indiana University Press, 1996
- Hall, Graham. “The Folia: Manuel Ponce and his Variations.” Master thesis, University of Western Australia, 1998.
- Harrison, Max. *Rachmaninoff: Life, Works, Recordings*. London: Bloomsbury Publishing, 2006.
- Howat, Roy. “What do we perform?”. Στο *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, επιμ. John Rink, 3-20. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Hyun, Kim. “A Study of Rachmaninoff’s Variations on a Theme by Chopin Op.22.” DMA diss., Indiana University, 2018.
- Johnston, Blair Allen. “Harmony and Climax in the Late Works of Sergei Rachmaninoff.” PhD diss., University of Michigan, 2009.
- Kang, Heejung. “Rachmaninoff’s Rhapsody in a Theme by Paganini Op.43: Analysis and Discourse.” DMA diss., University of North Texas, 2004.
- LaMagra, James. *A Source Book for the Study of Rachmaninoff’s Preludes*. New York: Columbia University, 1966.

- MacKenzie, Renee. “Rachmaninoff’s Piano Works and Diasporic Identity 1890-1945: Compositional Revision and Discourse.” DMA diss., University of Western Ontario, 2018.
- Martyn, Barrie. *Rachmaninoff: Composer, pianist, conductor*. New York: Routledge, 2016.
- Maxim, Bernard. “A Pianist’s Study of Rachmaninoff’s Variations on a Theme of Corelli, Op. 42.” DMA diss., Indiana University, 2013.
- McCoy, Tamara. “The Triumph and Comedy of Death: An Exploration into Liszt’s Totentanz” DMA diss., University of Kentucky, 2011.
- McLean, Florence. “Rachmaninov’s Corelli Variations: New Directions.” DMA diss., The University of British Columbia, 1990.
- Nelson, Lee. “Rachmaninoff’s Second Sonata Op.36: Towards the Creation of an Alternative Performance Version.” Master thesis, University of Pretoria, 2006.
- Norris, Geoffrey. *Rachmaninoff*. New York: Oxford University Press, 2000.
- Geoffrey Norris, “Rachmaninoff [Rachmaninov], Serge [Sergey] (Vasil’yevich)”, *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com>.
- O’ Connel, Charles. *The Victor Book of the Symphony*. New York: Simon and Schuster, 1941.
- Rachmaninoff, Dimitri. “Rachmaninoff: Variations on a Theme of Corelli Op.42.” *International Piano Magazine*, Vol. 19 No. 6: 60-66. URL: <https://dmitryrachmanov.com/pdf/PianistMay-June2007.pdf>
- Rachmaninoff, Sergei. “National and Radical Impressions in the Music of Today.” *Etude Magazine*, Vol. 28, No.10: 615-616. URL: <https://etudemagazine.com/etude/1919/10/national-and-radical-impressions-in-the-music-of-to-day-and-yesterday.html>
- \_\_\_\_\_, “New Lights on the Art of Piano.” *Etude Magazine*, Vol. 41, No.4: 223-224. URL: <https://digitalcommons.gardner-webb.edu/etude/700/>
- Richard, D. Sylvester. *Rachmaninoff’s complete Songs: A Companion With Texts and Translations*. Bloomington: Indiana University Press, 2014.
- Rice, John. “La Folia in Late Eighteen – and Early Nineteenth – Century Vienna”. Στο *Festschrift Otto Biba zum 60 Geburtstag*, επιμ. Ingrid Fuchs, 85-96. Vienna: H. Schneider, 2006.
- Roeder, Michael Thomas. *A History of the Concerto*. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1994.
- Rink, John. “Analysis and (or?) performance”. Στο *Musical Performance: A guide to understanding*, επιμ. John Rink, 35-58. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Ruttle, Mark. “Aspects of a Late Style in Sergei Rachmaninoff’s Variations on a Theme of Corelli Op.42.” DMA diss., University of North Texas, 1989.
- Scott, Michael. *Rachmaninoff: The Last of the Great Romantics*. Cheltenham: Sutton, 2008.

- Schachter, Carl. *The Art of Tonal Analysis: Twelve Lessons in Schenkerian Theory*. New York: Oxford University Press, 2016.
- Seroff, Victor. *Rachmaninoff: A Biography*. New York: Simon and Schuster, 1950.
- Sisman, Elaine. “Variations” *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com>.
- Vladimirovich, Asafiev. *Russian Music from the Beginning of the Nineteenth Century*. Michigan: J. W. Edwards, 1953.
- Walls, Peter. “Historical performance and the modern performer”. Στο *Musical Performance: A Guide to Understanding*, επιμ. John Rink, 17-34. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Walsh, Stephen. *Sergei Rachmaninoff 1873 – 1943*. Cambridge: Cambridge University Press, 1973.
- Watson, Lyle. *Rachmaninoff: A Biography*. New York: AMS Press, 1976.
- Wehrmeyer, Andreas. *Rakhmaninov*. London: Haus Publishers Ltd, 2005.
- Winters, Glenn. “An Analysis of S. Rachmaninoff’s Preludes Op.23 and 32 and Etudes Tableaux Op.33 and 39.” DMA diss., Northwestern University, 1986.
- Βούβαρης, Πέτρος. *Εισαγωγή στη Μορφολογική Ανάλυση της Τονικής Μουσικής*. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 2015.
- Μπεκύρος, Φίλιππος. *Ο Τσακόνικος Χορός*. Λεωνίδιον: Έκδοση Κοινότητας Βερβένων, 1996.

## **ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ**

# Variationen über ein Thema von Corelli

Fritz Kreisler gewidmet  
Komponiert 1931

Opus 42

**Thema 164**  
Andante

*p cantabile*

*cresc.*

**6**

*mf* *dim.* *p* *cresc.*

**12**

*mf* *dim.* *p* *dim.*

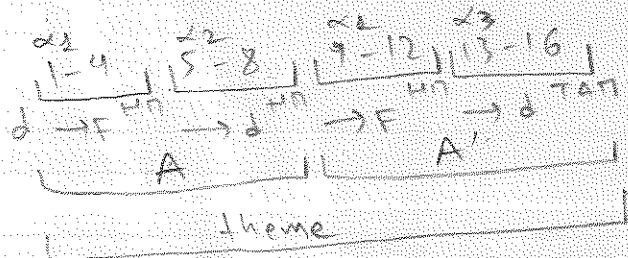
**Var. I 164**  
Poco più mosso

*p m.d.* *m.g.*

*il basso poco marcato*

Zum Titel siehe Vorwort. See Preface regarding the title. Concernant le titre, voir la Préface.

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.  
© 2014 by G. Henle Verlag, München





19 *m.g.* *cresc.*

(VI) V I (VI65)

22 *dim.* *p* *dim.*

VI VII V Vltz/I

25 *p* *m.g.* *cresc.*

28 *dim.* *cresc.* *mf* *dim.*

31 *p* *m.g.* *p* *dim.*

21 22 23 24 25-28 29-32

f → f → f → f → f

A I II III TAN

var.

Var. II 16r.  
L'istesso tempo

21

*p leggiero*

35

*poco cresc.*

38

*dim.* *p* *perdendo*

41

*pp sempre leggiero*

44

*poco cresc.*

F:V

21 22 21 23

133-36 | 37-40 | 41-44 | 45-48 |

d → F → d → f → d

A A A A

Var II

46

*dim.* *perdendo*

Var. III

Tempo di Menuetto

*p* *mf* *pp*

53

*mf* *p* *pp*

57

*mf* *p* *pp* *f* *dim.*

61

*f* *dim.* *p* *dim.* *pp*

\*) In der Erstaussage als Haltebogen zu  $\text{d}^1$ ; siehe Bemerkungen.

\*\*\*) *p* nach dem Autograph.

\*) The first edition has tie to  $\text{d}^1$ ; see the Comments.

\*\*\*) *p* as in the autograph.

\*) Dans la première édition, comme liaison de tenue aux  $\text{d}^1$ ; voir les Bemerkungen ou Comments.

\*\*\*) *p* d'après l'autographe.

Handwritten notes and diagrams:

21 22 23

149-52 | 53-56 | 57-60 | 61-64

$\text{d} \rightarrow \text{F} \rightarrow \text{d} \rightarrow \text{f} \rightarrow \text{d}$

$\text{I} \quad \text{II} \quad \text{III} \quad \text{IV}$

VAR III

Var. IV

Andante

Handwritten: **A**

65-67

mf p mf

Handwritten: *mf*, *p*, *mf*

68-71

mf

dim.

Handwritten: *mf*, *dim.*

72-74

pp

Handwritten: *pp*

75-77

poco cresc.

mf

Handwritten: *poco cresc.*, *mf*

78-81

dim.

pp

Handwritten: *dim.*, *pp*

Handwritten notes and diagrams:

(Vii4/5)

di: N

65-68 | 69-72 | 73-76 | 77-81

Handwritten diagrams with letters: H, A, F, J, A

Var. V 164.  
Allegro (ma non tanto)

Handwritten: 21

*f marcato*

84

87

*f sempre marcato*

90

95

*a potuno* *a krios* Codetta

\*) Kursiver Fingersatz stammt von Rachmaninow. \*) Fingering in italics is by Rachmaninoff. \*) Le doigté en italique est de Rachmaninow.

Handwritten summary table:

21	82	21	23	Codetta
81-84	85-87	88-89	90-94	95-96
d	4n	4n	4n	7An
1	A1	11	A2	

VAR V

Var. VI 164  
L'istesso tempo

Handwritten: **A1**

*p leggiero e staccato*

d: i VII - VI V I I II - N - V

100

*mf* *cresc.*

F: I I V I IV VI V

103

*dim.* *p* *m.g.* *p sempre staccato*

I V N I V V

107

*cresc.* *sf*

F: I d: I

110

*dim.* *p* *dim.*

TAN

\*) sf nach dem Autograph; siehe Bemerkungen. \*) sf as in the autograph; see the Comments. \*) sf d'après l'autographe; voir les Bemerkungen ou Comments.

Handwritten diagram:

81 82 81 81

197-100 | 101-104 | 105-108 | 109-112 |

d → F<sup>4#</sup> → d → F<sup>4#</sup> → d

A1 I A2 TAN

Var. VI

**A1** Var. VII *Vivace* 137

*ff*

116

*sf*

*A2*

119

*sf*

*m.d.*

122

125

*sf* *ff*

128

*sf*

*ff*

\*) In der Erstausgabe wohl irrtümlich zusätzliches *ff* statt *sf*.

\*) The first edition has additional *ff* instead of *sf*, probably in error.

\*) Dans la première édition, *ff* supplémentaire au lieu de *sf*; probablement par erreur.

21 22 21

113-116 | 117-120 | 121-126 | 127-130

A2 | A2 |

10-11

Var. VIII 154  
Adagio misterioso

Handwritten: A

Handwritten: 21

Handwritten: 5 3 5 3

Tempo: poco rit. - - a tempo

Dynamic: p

Handwritten: IV 79

Tempo: poco rit. - - a tempo

Dynamic: mf

Handwritten: F: V - 5+

Handwritten: A' I

Handwritten: 21'

Tempo: poco rit. - -

Dynamic: mf dim. pp

Handwritten: b: VII 4°

Tempo: a tempo rit. - - a tempo

Dynamic: poco cresc. p

Handwritten: 23

Handwritten: 21 22 21' 23

Handwritten: | 131-134 | 135-137 | 138-141 | 142-145 |

Handwritten: A | A'

Handwritten: var. VIII



Var. IX  
Un poco più mosso

Handwritten: 21

141-148

Handwritten: 22

149-151

Handwritten: 23

152-154

Handwritten: 24

155-157

Handwritten: 25

158-161

Handwritten: 26

162-164

21 22 23 24 25 26  
 146-149 | 150-155 | 156-159 | 160-164  
 A I A'  
 Var. IX

Var. X 254  
Allegro scherzando

Musical score for measures 165-170. The system consists of two staves. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 1, 2, 3). The left hand has a bass line with chords and slurs. Dynamics include *p*. A handwritten box labeled 'A' is at the top left. A handwritten 'V' is below the right staff.

Musical score for measures 168-173. The system consists of two staves. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (5, 1, 1, 3). The left hand has a bass line with chords and slurs. Dynamics include *p*, *cresc.*, *mf*, and *dim.*. A handwritten box labeled 'A' is above measure 171. A handwritten 'V' is below the right staff.

Musical score for measures 171-176. The system consists of two staves. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings. The left hand has a bass line with chords and slurs. Dynamics include *p*, *cresc.*, *mf*, and *dim.*. A handwritten box labeled 'A' is above measure 171. A handwritten 'V' is below the right staff.

Musical score for measures 174-179. The system consists of two staves. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 1). The left hand has a bass line with chords and slurs. Dynamics include *p*. A handwritten box labeled 'B' is above measure 176. A handwritten 'V' is below the right staff.

Musical score for measures 177-182. The system consists of two staves. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (3, 4, 1, 1, 3, 5). The left hand has a bass line with chords and slurs. Dynamics include *p*.

179

*p* *cresc.* *f*

181

*sf* *dim.*

183

*poco più mosso*

*p* *cresc.*

VI<sup>64</sup>

185

*dim.*

VI<sup>64</sup>

187

*codetta*

*m.g.* *p*

VI<sup>64</sup>

Handwritten analysis:

165-170 | 171-175 | 176-178 | 179-182 | 183-187 | 188-189

d → F<sup>64</sup> → d<sup>64</sup>

B

Vol. I

Var. XI\*) *Allegro vivace*

\*) Originalfußnote (Französisch): „Diese Variation kann ausgelassen werden.“ Siehe Vorwort.

\*) Original footnote (in French): „This variation can be left out.“ See Preface.

\*) Note de bas de page originale: « Cette variation peut être omise. » Voir la Préface.

190-195 | 196-197 | 198-203 | 204-205

A | I | A'

104 27

Var. XII <sup>23</sup>  
L'istesso tempo

*f molto marcato*

210

215

*f sempre marcato*

220

*f*

*m.d.*

*marcato*

224

*rit.*

*dim.*

*p*

\*) Originalfußnote (Französisch): „Diese Variation kann ausgelassen werden.“ Siehe Vorwort.

\*) Original footnote (in French): “This variation can be left out.” See Preface.

\*) Note de bas de page originale: « Cette variation peut être omise. » Voir la Préface.

21 22 23 b

206-210/211-215/216-222/223-228

A2 A2

Var. XII

Var. XIII  
Agitato

21

*p* *dim.*

231

*mf* *cresc.* *f*

234

*dim.* *p* *dim.*

237

*mf* *cresc.*

240

*f* *dim.*

243

*mf* *dim.* *p* *ff*

Handwritten annotations at the bottom of the page:

229-232 | 233-236 | 237-241 | 242-245

A [ ] A [ ]

var XIII

Intermezzo <sup>13p</sup>  
A tempo rubato

A1 *marcato*

Musical score for measures 246-251. The piece is in 3/4 time. The first system shows a piano introduction with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a marcato tempo. The second system continues with piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*) dynamics. Handwritten annotations include '13p' above the title and 'IV<sup>4</sup>/<sub>3</sub>' below the bass line in measures 246 and 248.

Musical score for measures 251-255. The piece is in 3/4 time. The first system starts with a forte (*f*) dynamic and a veloce tempo. The second system continues with a piano (*p*) dynamic. Handwritten annotations include '251' at the beginning and 'IV<sup>4</sup>/<sub>3</sub>' below the bass line in measure 251.

Musical score for measures 255-260. The piece is in 3/4 time. The first system starts with a decrescendo (*dim.*) dynamic. The second system features a forte (*f*) dynamic and a piano (*p*) dynamic, with a return to tempo (*a tempo*) indicated. Handwritten annotations include '(251)' at the beginning, 'rit.' above the first system, and 'A2' above the second system.

Musical score for measures 260-265. The piece is in 3/4 time. The first system features a piano (*p*) dynamic. The second system features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Handwritten annotations include '253' at the beginning.

Musical score for measures 265-272. The piece is in 3/4 time. The first system starts with a forte (*f*) dynamic and a veloce tempo. The second system continues with a piano (*p*) dynamic. Handwritten annotations include '257' at the beginning.

246-251 | 252-258  
A1 | A2





Var. XV 26

L'istesso tempo (♩ = ♩)

*dolcissimo*

275 *p* *poco cresc.*

279 *p* *cresc.*

283 *mf* *dim.* *rit.*

287 *p* *cresc.* *(a tempo)*

292 *dim.* *p*

296 *cresc.* *dim. e rit.* *p* *tr*

21 21 21 21  
 275-280 | 281-286 | 287-292 | 293-300  
 Db: A I A'  
 Var XV

Var. XVI

Allegro vivace

A1

291  
mf  
VI

303

303  
VI

305

305  
pp  
dim.  
f  
dim.

307

307  
cresc.  
m.g. 3

A2

309

309  
f  
m.g. 3

291 292 293 294

301-304	305-308	309-312	313-315
d → F	F → d	d → F	F → d
A1	A1	A2	

Var XVI

311

*mf* *m.g. 3*

313

*f* *dim.* *dim.* *p*

Var. XVII 234  
Meno mosso

315

*mf* *dim.* *p*

319

*mf* *p* *mf*

322

*p* *mf* *dim.*

325

*p* *p* *cresc.*

d. V

VII<sup>o</sup>  
9:

VII<sup>o</sup>

22

42

327

23

329

331

333

24

335

poco meno mosso

337

21 22 23 24  
 1316-321 | 322-326 | 327-332 | 333-338 |

41 | 42 |

Var. XVII

A1

Var. XVIII 16/8  
Allegro con brio

337-340

341

341-343

344

344-346

347

347-349

350

350-352

353

353-355

Handwritten annotations and a diagram at the bottom of the page:

337-340 | 343-346 | 347-350 | 351-354

→ = → b → F → d

A1 | A2

Var XVIII

Var. XIX\*) 24  
Più mosso. Agitato

A

21

Musical score for measures 21-36. The score is written for two systems of piano accompaniment. The first system consists of two staves (treble and bass clef). The second system is labeled "Ossia" and also consists of two staves. The music is in a minor key with a 9/8 time signature. Dynamics include piano (*p*) and diminuendo (*dim.*). There are various articulations such as slurs and accents throughout the piece.

Musical score for measures 37-48. This system continues the piano accompaniment from the previous system. It features two systems of two staves each. Dynamics include piano (*p*) and diminuendo (*dim.*). The notation includes slurs, accents, and various rhythmic patterns.

Musical score for measures 359-400. This system features a change in dynamics to mezzo-forte (*mf*). It consists of two systems of two staves each. The music continues with complex rhythmic patterns and includes slurs and accents. Dynamics include mezzo-forte (*mf*) and diminuendo (*dim.*).

\*) Originalfußnote (Französisch): „Diese Variation kann ausgelassen werden.“ Siehe Vorwort.

\*) Original footnote (in French): “This variation can be left out.” See Preface.

\*) Note de bas de page originale: «Cette variation nent être omise.» Voir la Préface.

361

*p* *dim.* *pp*

etc.

**B** 363

*mf*

365

*cresc.*

367

*f*

369

*ff* *marcato*

$a_1$  | 355-358 |  $a_2$  | 359-362 |  $b_1$  | 363-366 |  $b_2$  | 367-371 |  
 → F → A | | B |  
 mat XIX





384

386

389

392

395

<sup>a1</sup> 372-375 | <sup>a2</sup> 376-379 | <sup>a1'</sup> 380-383 | <sup>b</sup> 384-387 | <sup>c</sup> 388-391 | <sup>d</sup> 392-395 | 396-398 Codetta  
 d → F → d → F → d  
 A1 | | A2 | | B  
 Vat. Xr

