



ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Μουσική Ερμηνευτική Ι

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Ματθαίου Δέσποινα

M2016024

W.A. Mozart

Κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα σε Σολ μείζονα KV 216:

ζητήματα ερμηνείας

Επιβλέπων Καθηγητής

Νίκος Τσούγλος

ΚΕΡΚΥΡΑ 2021

Περιεχόμενα

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1 ^ο	4
Το έργο.....	4
Εισαγωγή	4
1.1. Το έργο: συνθήκες σύνθεσης, πρόσληψη	5
1.1.1. Η σύνθεση.....	5
1.1.2. Σημερινή θέση του κονσέρτου στο ρεπερτόριο του βιολιού	6
1.2. Περιγραφή του έργου: Γενική Μορφολογική παρουσίαση.....	7
i) Πρώτο Μέρος –Allegro	7
Πρώτη έκθεση.....	7
Δεύτερη έκθεση	8
Ανάπτυξη	9
Επανάθεση.....	11
ii) Δεύτερο μέρος –Adagio	12
Τμήμα Α.....	12
Τμήμα Β.....	13
Τμήμα Α'	14
iii) Τρίτο Μέρος –Allegro.....	15
1.3. Στόχος της εργασίας	20
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 ^ο	20
Ερμηνευτικές προσεγγίσεις	21
2.1. Τρεις σύγχρονες ερμηνείες του έργου από διακεκριμένους βιολιστές.....	21
2.1.1. Yehudi Menuhin	21
2.1.1.1. Λίγα λόγια για τον Yehudi Menuhin	21
2.1.1.2. Η εκτέλεση του έργου από τον Yehudi Menuhin	22
Allegro	23
Adagio.....	24
Rondeau	25
2.1.2. David Oistrakh.....	26
2.1.2.1. Λίγα λόγια για τον David Oistrakh.....	26
2.1.2.2. Η εκτέλεση του έργου από τον David Oistrakh.....	28
Allegro	28
Adagio.....	29
Rondeau	29
2.1.3. Hilary Hahn.....	31

2.1.3.1. Λίγα λόγια για την Hilary Hahn	31
2.1.3.2. Η εκτέλεση του έργου από τη Hilary Hahn	32
Allegro.....	32
Adagio.....	33
Rondeau	34
2.1.4 Συγκριτική αντιπαραβολή του tempo των τριών ηχογραφήσεων Adagio (Πίνακας-γράφημα)	36
2.2 Συνοπτική παρουσίαση των διαφορετικών πρακτικών βιολιστικής εκτέλεσης του κοντσέρτου από τους τρεις ερμηνευτές.....	38
2.3. Πρακτικές βιολιστικής εκτέλεσης σύμφωνα με τον Leopold Mozart.	55
2.3.1. Γενική θεώρηση	58
2.3.2. Ο Leopold Mozart και οι τρεις ερμηνευτές	59
3. Επίλογος.....	60
4. Βιβλιογραφία	61

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1^ο

Το έργο

Εισαγωγή

Ο 18ος αιώνας στην Ευρώπη χαρακτηρίζεται από διαρκείς αλλαγές. Στην οικονομία, στην πολιτική, στις τέχνες, στα γράμματα, υπάρχει μια πνοή αλλαγής και ανατροπής. Ο πληθυσμός της Ευρώπης αυξάνεται, η αστική τάξη ανέρχεται και διεκδικεί. Ο Διαφωτισμός, που εμφανίζεται ως ρεύμα σκέψης στο τέλος του 17ου αιώνα, αλλάζει τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζονται οι κοινωνίες, οι άνθρωποι και το σύμπαν. Οι αλλαγές που επιτελούνται στον τρόπο σκέψης και στις επιστήμες διοχετεύονται στις κοινωνίες, επηρεάζουν την οικονομία και πιέζουν το κατεστημένο. Οι αστοί μορφώνονται, αντιδρούν στα παλαιά προνόμια των ευγενών και, αρχίζουν να διεκδικούν μεγαλύτερη συμμετοχή στα κοινά. Μέσα σ' αυτό το κλίμα ετοιμάζονται οι μεγάλες επαναστάσεις.

Η Τέχνη παρασύρεται από το γενικότερο πνευματικό κλίμα της εποχής. Ειδικότερα η μουσική, η οποία «στον αιώνα του ορθολογισμού θεωρείται τόσο επιστήμη όσο και τέχνη, που υπόκειται σε κανόνες» (Mattheson, 1739, Marpurg, 1750, οπ. αναφ. στο Michels, 1995, σελ.369), χαρακτηρίζεται από κάλλος και αρμονία, «είναι η τέχνη του συνδυασμού των ήχων κατά τρόπο ευχάριστο στο αυτί» (Rousseau, 1768), «ευχάριστη στα αυτιά» (Mozart, 1782), και ενώ είναι γενικά αποδεκτό ότι αποσκοπεί στην έκφραση παθών και συναισθημάτων, γίνεται προσπάθεια να εξηγηθεί με τρόπο ορθολογικό ως προς την προέλευσή της (Michels, 1995, σελ.369).

Το πνεύμα της εποχής, που γίνεται αισθητό σε όλους τους τομείς, διοχετεύεται στη μουσική και, μέσα από έργα όπως *Η απαγωγή από το σεράι* του Μότσαρτ, καταδεικνύεται συμβολικά η απελευθέρωση του ανθρώπινου πνεύματος από τα στεγανά που είχε δημιουργήσει το παρελθόν. «*Η αντίδραση στη μουσική παράδοση καρποφόρησε μέσα από το ευγενές και το κομψό ύφος (galant) που αντικατόπτριζε μια απήχηση της αρχιτεκτονικής Ροκοκό και μέσα από μια νέα τάση ευαισθησίας*» (Αθανασιάδης, 1990, σ.86). Το κοινωνικό στίγμα της μουσικής δημιουργίας δίνεται μέσα από τη συλλογική απόλαυση. Η λόγια μουσική παύει να είναι τρόπος ζωής και ψυχαγωγίας των λίγων και εκλεκτών. Γίνεται κτήμα όλων μέσα από τις συναυλίες που δίνονται σε χώρους δημόσιους και όχι σε σαλόνια αριστοκρατών.

Στην παρούσα εργασία, η οποία επικεντρώνεται στη μελέτη του Κοντσέρτου για βιολί σε Σολ μείζονα KV 216 του Wolfgang Amadeus Mozart από ερμηνευτικής πλευράς, αφού γίνει μια αναφορά στις ιδιαίτερες συνθήκες σύνθεσης και πρόσληψης του έργου, θα γίνει μια εισαγωγική μορφολογική του παρουσίαση, που θα μας δώσει την ευκαιρία να επισημάνουμε τα σημεία στα οποία εν συνεχεία θα εστιάσουμε την προσοχή μας όσον αφορά την ερμηνεία του. Το κύριο μέρος της μελέτης περιστρέφεται γύρω από τη σύγκριση τριών διαφορετικών ηχογραφημένων ερμηνειών του έργου από τρεις εμβληματικούς ερμηνευτές του 20ου και 21ου αιώνα (Yehudi Menuhin, David Oistrakh και Hilary Hahn), οι οποίοι ανήκουν σε διαφορετικές εποχές και σχολές και εκπροσωπούν διαφορετικές αντιλήψεις για την απόδοση του κονσέρτου. Η παράλληλη μελέτη του διάσημου βιβλίου του Λέοπολντ Μότσαρτ, πατέρα του συνθέτη, της σημαντικότερης πηγής του 18ου αιώνα για τις πρακτικές εκτέλεσης της εποχής εκείνης, θα προσφέρει μια ιστορική 'αντίστιξη' στη μελέτη των σύγχρονων ερμηνειών.

Τέλος, η μελέτη αυτή θα διαμορφώσει την προσωπική τοποθέτηση της γράφουσας ως ερευνήτριας, αλλά και ως ερμηνεύτριας του συγκεκριμένου έργου.

1.1. Το έργο: συνθήκες σύνθεσης, πρόσληψη

1.1.1. Η σύνθεση

Το Κονσέρτο για Βιολί σε Σολ μείζονα K216, γνωστό και ως «το κονσέρτο για βιολί του Στρασβούργου», συντέθηκε το 1775 μέσα σε ελάχιστο χρονικό διάστημα (μέσα σε έξι μήνες, Ιούνιο έως Δεκέμβριο ο Μότσαρτ συνέθεσε τέσσερα κονσέρτα για βιολί) και ενώ ο συνθέτης ήταν στην υπηρεσία του Αρχιεπισκόπου του Σάλτσμπουργκ. Το κονσέρτο ολοκληρώθηκε στις 12 Σεπτεμβρίου 1775. Δεν ξέρουμε πότε παίχτηκε για πρώτη φορά, ούτε εάν στο βιολί ήταν ο ίδιος ο Μότσαρτ ή ο Ιταλός βιρτουόζος Αντόνιο Μπρουνέτι, ο οποίος βρισκόταν επίσης στην υπηρεσία του Αρχιεπισκόπου.

Η ονομασία του κονσέρτου ως "κοντσέρτου του Στρασβούργου" αποδίδεται στον ίδιο τον δημιουργό, παρά το ότι η σύνθεσή του ολοκληρώνεται στο Σάλτσμπουργκ, ενώ στο Στρασβούργο ο Μότσαρτ πηγαίνει δύο χρόνια αργότερα. Οι ερευνητές πιστεύουν ότι η ονομασία προέρχεται από ένα από τα θέματα στο τρίτο μέρος σε ύφος musette, που είχε ήδη αξιοποιηθεί σε μια συμφωνία του Carl Ditters

von Dittersdorf. Ο Μότσαρτ σε μια επιστολή προς τον πατέρα του στις 24 Οκτωβρίου του 1777 από το Άουγκσμπουργκ περιγράφει πώς, μια Κυριακή που βρισκόταν στο μοναστήρι του Αγίου Ούλριχ, το βράδυ μετά το φαγητό έπαιξε ο ίδιος το κονσέρτο για βιολί του Στρασβούργου, και σχολιάζει την αντίδραση όσων βρίσκονταν εκεί για *«τον όμορφο και καθαρό τόνο της εκτέλεσής του»* (Γράμματα του Β.Α. Μότσαρτ, χ.χ., σελ.82).

Είναι μια εποχή όπου, επιστρέφοντας από το Μόναχο στις αρχές του 1775, ο συνθέτης μένει για τα επόμενα δύο χρόνια στο Σάλτσμπουργκ, συνθέτοντας και παίζοντας μουσική. Πρόκειται για μια διετία φτώχης σε επιστολές από τις οποίες θα μπορούσε κανείς να αντλήσει κάποιες χρήσιμες πληροφορίες για τα έργα που γράφονται τότε και τον δημιουργό τους, ωστόσο γνωρίζουμε ότι το κλίμα μέσα στο οποίο ζει και εργάζεται δεν είναι ιδανικό, αντίθετα ο συνθέτης περιγράφει το περιβάλλον του Σάλτσμπουργκ ως αρκετά καταπιεστικό. Εντούτοις, ο Baker (1991) αναφέρει ότι *«δεν υπάρχει καμία ένδειξη που θα μας επέτρεπε να υποθέσουμε ότι, αυτά τα δύο χρόνια... δεν εκτιμήθηκε ανάλογα με την αξία του»* και συνεχίζει *«ανάμεσα στα πολλά έργα αυτής της περιόδου είναι και πέντε κονσέρτα για βιολί (τα τρία τελευταία των οποίων είναι κοσμογάπητα αριστουργήματα)»* (σελ.61). Μπορούμε έτσι να φανταστούμε ότι και το έργο αυτό γράφεται μέσα από *«μια διαδικασία εφεύρεσης και παραγωγής που είναι σα να γίνεται μέσα σ' ένα χαρούμενο και ζωντανό όνειρο»* (Γράμματα του Β.Α. Μότσαρτ, χ.χ, σελ.11), όπως κάποτε έγραψε ο ίδιος ο Μότσαρτ.

1.1.2. Σημερινή θέση του κονσέρτου στο ρεπερτόριο του βιολιού

Το έργο είναι αριστουργηματικό, πλούσιο σε μελωδίες και εναλλαγές, και τεχνικά απαιτητικό. Δίνει την ευκαιρία αξιοποίησης σύγχρονων τεχνικών παιξίματος (λ.χ. για το δοξάρι: staccato, spiccato, legato, martelé, détaché κ.λπ. αλλά και για το αριστερό χέρι: δεξιοτεχνικά περάσματα, τρίλιες και λοιπά διανθίσματα) που, από παιδαγωγική άποψη, προσφέρονται για να τεθούν σταθερά τεχνικά θεμέλια στο βιολί. Αυτός είναι και ο λόγος που σήμερα η μελέτη του αποτελεί συνήθως μέρος της βιολιστικής σπουδής ήδη από τις τελευταίες τάξεις της Μέσης Σχολής του οργάνου, ενώ το μουσικό του ενδιαφέρον είναι τέτοιο που το κατατάσσει ανάμεσα στα δημοφιλέστερα έργα για βιολί ολόκληρου του κλασικού ρεπερτορίου.

Ο White (2017) αναφέρει ότι, καθώς ο Μότσαρτ δεν έχει συνθέσει καντέντσες για κανένα από τα πέντε κοντσέρτα για βιολί, οι σύγχρονοι ερμηνευτές είναι αναγκασμένοι να ακολουθήσουν την πρακτική της εποχής του συνθέτη αυτοσχεδιάζοντας ή συνθέτοντας τις δικές τους, ένα επιπλέον στοιχείο ερμηνευτικής πρόκλησης.

Από πλευράς ύφους, το έργο βρίσκεται στο μεταίχμιο ανάμεσα στην παράδοση ενός ύφους μπαρόκ που δύει, ενώ ήδη ανθίζει ο κλασικισμός και αισθάνεται κανείς ότι ο ρομαντισμός δεν θα αργήσει (ιδίως στο δεύτερο, λυρικό μέρος). Στα διακόσια πενήντα χρόνια που μεσολάβησαν από τη σύνθεσή του μέχρι σήμερα, σημαντικοί ερμηνευτές επέλεξαν να αναδείξουν διαφορετικές πλευρές του, ανάλογα με την αισθητική της εποχής τους: άλλοτε δίνοντας έμφαση στον κλασικισμό της μορφής, άλλοτε τονίζοντας το λυρισμό του, κι άλλοτε επιστρέφοντας σε έναν ήχο περισσότερο μπαρόκ, με όργανα, δοξάρια και κούρδισμα εποχής και ολιγομελή ορχηστρικά σύνολα.

1.2. Περιγραφή του έργου: Γενική Μορφολογική παρουσίαση.

W.A. Mozart, Κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα σε Σολ μείζονα

Το έργο αποτελείται από τρία μέρη:

i) Πρώτο Μέρος –Allegro

Τονικότητα Σολ μείζων, μέτρο C

Το μέρος αυτό έχει τη μορφή Σονάτας με δύο εκθέσεις, όπως συνήθως συμβαίνει στα κοντσέρτα της εποχής:

Πρώτη έκθεση

Το πρώτο Tutti της ορχήστρας, που είναι και η πρώτη έκθεση, αναγγέλλει το πρώτο θέμα (εφεξής A1):



που ακολουθείται από ένα οκτάμετρο σχόλιο στα μέτρα 11 έως 17. Το σχόλιο αυτό οδηγεί σε ημίπτωση στη δεσπόζουσα (μέτρο 18).

Ακολουθεί θεματικό υλικό στην τονική, στα όμποε και κόρνα (μέτρα 19 - 22, εφεξής A2), με χαρακτήρα φανφάρας - χαρακτήρα που υπογραμμίζεται τόσο από την "πέμπτη του κόρνου" ρε - λα στον τρίτο χρόνο του μέτρου 19 όσο και από τον εμβατηριακό ρυθμό των μέτρων (21 - 22):



και, από το μέτρο 26, η coda της πρώτης έκθεσης, με δικό της νέο θεματικό υλικό (εφεξής A3), που επικυρώνει την τονική Σολ μείζονα:



Δεύτερη έκθεση

Στη συνέχεια του πρώτου μέρους, μετά την είσοδο του solo στο μέτρο 38, αρχίζει μια δεύτερη έκθεση, όπου παρουσιάζεται και πάλι το πρώτο θέμα A1, και ακολουθεί νέο θεματικό υλικό στην τονική με χαρακτήρα cantabile, από το σολίστα (μέτρα 50-51, εφεξής A4)



που αναπτύσσεται εισάγοντας μετατροπία στη δεσπόζουσα Ρε μείζονα, την άφιξη της οποίας σημειώνει το δεύτερο θέμα (μέτρα 64-66, εφεξής Α5):



Ακολουθεί στην δεσπόζουσα το θεματικό υλικό Α2 με 'εμβληματικό' χαρακτήρα (μέτρα 74-77) που είχαμε ήδη ακούσει στην πρώτη έκθεση στην τονική ενώ, μετά από δεξιοτεχνικές επεμβάσεις του solo με κλίμακες και αρπισμούς, εμφανίζεται από το μέτρο 81 το θεματικό υλικό Α3 από την coda της πρώτης έκθεσης, αυτή τη φορά στη δεσπόζουσα Ρε μείζονα:



Ακολουθεί πανηγυρικό Tutti (μέτρα 94 - 105) που επικυρώνει την δεσπόζουσα Ρε μείζονα, οδηγώντας στα τελευταία 4 μέτρα προς την ομώνυμη ρε ελάσσονα, τονικότητα της αρχής της Ανάπτυξης.

Ανάπτυξη

Το θεματικό υλικό με το οποίο ξεκινάει η ανάπτυξη στη ρε ελάσσονα (Α6) στο μέτρο 106 είναι καινούριο:



Το νέο αυτό θέμα συμπληρώνεται με πρόσθετο δεξιοτεχνικό θεματικό υλικό του σολίστα (A7, μέτρο 119):



ενώ ο συνδυασμός των A6 και A7 από τον σολίστα οδηγεί μια σειρά από μετατροπές:

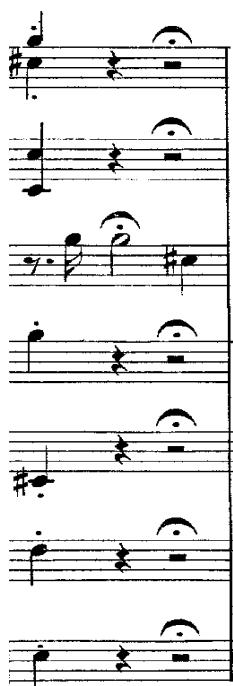
από την ρε ελάσσονα στην λα ελάσσονα (μέτρο 122), αμέσως μετά στην μι ελάσσονα (μέτρο 126), στη ρε ελάσσονα (μέτρα 129-130), στη Ντο μείζονα (μέτρα 135 - 136).

Ένα νέο λυρικό θέμα εμφανίζεται στη Ντο μείζονα από τον σολίστα (A8):



που επαναφέρει εν τέλει το κομμάτι στη Ρε μείζονα .

Πτωτικοί σχηματισμοί οδηγούν σε μια ελαττωμένη συγχορδία με λειτουργία δεσπόζουσας της Ρε μείζονος (μέτρο 151), όπου το σόλο βιολί κάνει μια σύντομη Cadenza.



Ακολουθεί σχόλιο της ορχήστρας που κορυφώνεται σε ένα ντο φυσικό (μέτρο 152), που "χρωματίζει" τη Ρε μείζονα ως δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης της τονικότητας Σολ, προαναγγέλλοντας την επιστροφή στην αρχική τονικότητα του μέρους και την έναρξη της Επανέκθεσης.

Επανέκθεση

Στο μέτρο 156 εισάγεται η επανέκθεση με το πρώτο θέμα Α1 στο σολίστα:



Η επανέκθεση παρουσιάζει το πρώτο θέμα και όλο το υλικό της Έκθεσης στην τονική και αποφεύγει την μετατροπία στην δεσπόζουσα. Το δεύτερο θέμα επανέρχεται στην τονική (μέτρο 182)



Επίσης, το δεύτερο θέμα (μέτρο 182) οδηγεί στο "εμβατηριακό" θέμα Α2 της φανφάρας (μέτρα 192-193)



Στο μέτρο 199 εμφανίζεται θεματικό υλικό A3 της Coda



Στο μέτρο 212 με ένα Tutti της ορχήστρας εισάγει την Cadenza πάνω σε μια δεύτερη αναστροφή της τονικής κατόπιν της οποίας το κομμάτι ολοκληρώνεται με ένα Tutti της ορχήστρας.

ii) Δεύτερο μέρος –Adagio

Τονικότητα Ρε μείζων, μέτρο C

Μεγάλη ασματική μορφή τύπου A-B-A'.

Τμήμα A (μέτρα 1 - 20)

Το πρώτο τμήμα (A) ξεκινά με ένα λυρικού χαρακτήρα κύριο θέμα που ξεδιπλώνεται μέσα από ένα μακροσκελή διάλογο σολίστα και ορχήστρας με συνοδεία τριήχων δεκάτων έκτων.

Το θέμα αυτό ξεκινά με μια λυρική πρόταση που χωρίζεται σε δυο φράσεις: η πρώτη, 'ανοιχτή', στα μέτρα 1-4 αποδίδεται από τα πρώτα βιολιά οδηγώντας σε μια ημίπτωση:



ενώ η δεύτερη, πανομοιότυπη με την πρώτη, αποδίδεται από το σολίστα οδηγώντας την όλη πρόταση πίσω στην τονική (μέτρο 8).

Η πρόταση των μέτρων 1 - 8 ακολουθείται από νέο θεματικό υλικό, μια λυρική φράση τεσσάρων μέτρων του σολίστα:



που συμπληρώνεται από ένα διάλογο μεταξύ ορχήστρας και σολίστα πάνω στο εξής μοτίβο της ορχήστρας (δευτερεύον θέμα) στη δεσπόζουσα Λα μείζονα:



το οποίο ο σολίστας επαναλαμβάνει με ποικίλματα:



Η Λα μείζων επιβεβαιώνεται ως νέα τονικότητα από την είσοδο tutti στο μέτρο 19.

Τμήμα Β (μέτρα 21 - 28)

Στο μέτρο 21 ο σολίστ εισάγει το τμήμα Β με θεματικό υλικό από το κύριο θέμα, ξεκινώντας την φράση στη δεσπόζουσα,



για να ακολουθήσει μια σειρά από μετατροπίες από τη Λα μείζονα στη σι ελάσσονα:



και κατόπιν στη Λα μείζονα, η οποία πλέον ακούγεται ως δεσπόζουσα της Ρε, αλλά με μια υπόνοια ελάσσονος τρόπου λόγω της εμφάνισης του φα φυσικού (μέτρο 26):



ενώ κατόπιν η ορχήστρα οδηγεί το κομμάτι σε μια τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα Ρε μείζονα.

Τμήμα Α' (μέτρα 28 - τέλος)

Ο σολίστ επανεκθέτει το κύριο θέμα στη Ρε μείζονα (μέτρο 28):



Στα μέτρα 36 και 37 επανεμφανίζεται το δευτερεύον θέμα, αυτή τη φορά εξελισσόμενο κανονικά αλλά στην τονική.



Το κομμάτι οδηγείται σε μια fermata στη τονική σε δεύτερη αναστροφή (μέτρο 44) και ακολουθεί η Candenza.

Το μέρος ολοκληρώνεται με μια σύντομη coda μοιρασμένη ανάμεσα στην ορχήστρα (μέτρα 45 - 46) και τον σολίστα (μέτρα 47 - 48).

iii) Τρίτο Μέρος –Allegro

Τονικότητα Σολ μείζων, μέτρο 3/8

Πρόκειται για ένα ανάλαφρο Rondeau. Το κύριο θέμα (refrain) ξεκινά με μια 16μετρη πρόταση του σολίστα που υποδιαιρείται σε δύο συμπληρωματικές οκτάμετρες φράσεις. Η πρώτη φράση, 'ανοιχτή', οδηγεί σε μια ημίπτωση:



ενώ η δεύτερη "κλείνει" την πρόταση στην τονική:



Το ρεφραίν ολοκληρώνεται με συμπληρωματικό θεματικό υλικό οργανωμένο πρώτα σε ένα οκτάμετρο και κατόπιν σε επαναλαμβανόμενους τετράμετρους σχηματισμούς, όπου ο σολίστ εναλλάσσεται με την ορχήστρα (μέτρα 25 - 40)



Στο μέτρο 41 παρουσιάζεται το πρώτο κουπλέ (B) από το σόλο. Μια πρώτη οκτάμετρη φράση:



συμπληρώνεται από μια δεύτερη, συμμετρική προς αυτήν που οδηγεί σε ημίπτωση:



ενώ ακολουθούν άλλα δεκαέξι μέτρα, συμμετρικά προς τα προηγούμενα, που όμως οδηγούν το κομμάτι σε τέλεια πτώση στη Ρε μείζονα (μέτρο 72 - 73):



Ακολουθούν δεξιοτεχνικοί σχηματισμοί του σολίστ στη Ρε μείζονα (λ.χ. μέτρα 73 κ. επ.),

ενώ ο διάλογος ορχήστρας και σολίστ μοιάζει να εξαντλείται σε ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο δύο μέτρων όπου εναλλάσσεται ο προσαγωγέας και η θεμέλιος:

(μέτρα 111 - 116)



Η εμφατική έλευση της νότας ντο φυσικό tutti μετατρέπει τη Ρε μείζονα σε δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης της αρχικής τονικότητας Σολ μείζονος, και, μετά από σύντομη coda, εισάγεται και πάλι το ρεφρέν σε Σολ μείζονα, πρώτα στην ορχήστρα:

(μέτρα 125 και επ.)

κι ύστερα από το σολίστα:



Το δεύτερο κουπλέ εισάγεται στο μέτρο 141 από το σολίστα μετά από μια αιφνίδια στροφή στη μι ελάσσονα, σχετική της αρχικής τονικότητας, με το θέμα του πρώτου κουπλέ στη νέα αυτή τονικότητα:



Δεξιοτεχνικοί σχηματισμοί του σολίστα 'οργώνουν' τη μι ελάσσονα, κατόπιν επανέρχεται το θέμα του κουπλέ στα μέτρα 175 και επόμενα. Το δεύτερο κουπλέ οδηγείται και πάλι μέσα από την "εξάντληση" του μοτίβου προσαγωγή - θεμελίου στη μι ελάσσονα:



ενώ ακολουθούν χρωματικές αρμονικές διαδοχές (μέτρα 202 - 212) που οδηγούν το κομμάτι σε μια φερμάτα στη Σι μείζονα, δεσπόζουσα της μι ελάσσονος.

(μέτρα 212 - 217)

Μια μικρή σε έκταση Candenza του σολίστα κάνει τη γέφυρα προς την αρχική τονικότητα Σολ μείζονα και την επάνοδο του θέματος του ρεφραίν από το σολίστα:

(μέτρα 218 κ.επ.)



Το ρεφραίν οδηγείται σε ένα θυελλώδες tutti που καταλήγει με ηχηρές συγχορδίες στη δεσπόζουσα Ρε μείζονα και μια μεγάλη φερμάτα, δημιουργώντας μια αίσθηση αναμονής:

Η έκπληξη έρχεται στο τρίτο κουπλέ, όπου έχουμε αιφνίδια αλλαγή του χρόνου από 3/8 σε ala breve, ξεκινώντας στην αρχή αργά, με Andante που στη συνέχεια επιταχύνεται σε Allegretto. Το Andante βρίσκεται στην ομώνυμη της αρχικής τονικότητας, τη σολ ελάσσονα (μ.252-263). Ο σολίστ εκθέτει ένα εντελώς νέο θέμα συνοδευόμενος από pizzicati στην ορχήστρα



Κατόπιν, το Allegretto που ακολουθεί επανέρχεται στην αρχική τονικότητα, δηλαδή στη Σολ μείζονα (μ.264-288) με νέο θεματικό υλικό που ο σολίστ παρουσιάζει, ενώ ύστερα συνοδεύει την επανάληψή του από την ορχήστρα:

(μέτρα 269 κ. επ.)

Το ασυνήθιστο αυτό επεισόδιο ολοκληρώνεται στην τονική Σολ μείζονα. Ακολουθεί μια φερμάτα και κατόπιν απότομα επανέρχονται τα 3/8 a tempo primo, και ο σολίστ μοιάζει να ξαναπιάνει τον χαμένο ειρμό του κομματιού στη μέση μιας φράσης

(μέτρα 299 κ. επ.)

και στη συνέχεια επανεμφανίζεται το θέμα του ρεφραίν, παραλλαγμένο αρμονικά (μυφωση):



που η ορχήστρα 'επαναφέρει στην τάξη'

(μέτρα 319 - 322)

Από δω και πέρα το ρεφραίν επανεκτίθεται κανονικά και κορυφώνεται σε μια φερμάτα δεσπόζουσας μεθ' εβδομής (μέτρο 377).

Μετά από μια σύντομη καντέντσα, ο σολίστας επαναφέρει το θέμα και συνδιαλέγεται με την ορχήστρα σε μια coda (μ.393-432) με την οποία ολοκληρώνεται το κομμάτι με εντελώς ασυνήθιστο τρόπο, σε δυναμική p, από τα πνευστά:



1.3. Στόχος της εργασίας

Η κατανόηση και ερμηνεία ενός έργου που συντέθηκε δύομισι αιώνες πριν, δεν είναι εύκολη υπόθεση. Την προσεγγίζω απευθυνόμενη παρακάτω σε τρεις μεγάλους βιολιστές που ανήκουν σε διαφορετικές σχολές και εποχές, αλλά και σε ένα σπουδαίο σύγγραμμα του 18ου αιώνα, εκείνο του Λέοπολντ Μότσαρτ, πατέρα και δάσκαλου του συνθέτη, και αναζητώντας μέσα από τα στοιχεία αυτά τη δική μου, προσωπική οπτική. Για την παρακάτω εργασία βασίζομαι στην έκδοση Breitkopf & Härtel (1877) σε επιμέλεια Ernst Rudorff (1840–1916).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2ο

Ερμηνευτικές προσεγγίσεις

2.1. Τρεις σύγχρονες ερμηνείες του έργου από διακεκριμένους βιολιστές

Η ερμηνευτική προσέγγιση του κονσέρτου από τους τρεις επιλεγμένους βιολονίστες, προϋποθέτει την παρουσίαση τους. Αφού γίνει η γνωριμία μαζί τους, θα είναι δυνατή η καλύτερη παρακολούθηση της απόδοσής τους στο εν λόγω έργο.

2.1.1. Yehudi Menuhin

2.1.1.1. Λίγα λόγια για τον Yehudi Menuhin

Είναι ένας από του κορυφαίους βιρτουόζους βιολονίστες του 20^{ου} αιώνα. Γεννημένος το 1916, από Ρώσο-Εβραίους γονείς στη Νέα Υόρκη, υπήρξε παιδί-θαύμα. Η πρώτη του δημόσια εμφάνιση ήταν στην ηλικία των επτά ετών με τη Συμφωνική του Σαν Φρανσίσκο, ενώ στα δώδεκά του έπαιξε με τη Φιλαρμονική του Βερολίνου υπό τον Bruno Walter. Ήταν *«ένα παιδί με κοντό παντελόνι, που έπαιζε σαν σπουδαίος ενήλικας»* (menuhin-foundation.com). *«Άρπαζε το βιολί και έπαιξε, σαν να έπινε νερό»* λέει ο Daniel Hope το 2016 στο αφιέρωμα για τον Menuhin (danielhope.com). Ο Albert Einstein ακούγοντάς τον να παίζει Bach, Beethoven και Brahms, αναφώνησε *«τώρα ξέρω ότι υπάρχει Θεός στον Παράδεισο»* (menuhin-foundation.com).

Μαθήτευσε κοντά στον Sigmund Anker και στη συνέχεια στον Louis Persinger, όμως αυτός που υπήρξε πραγματική έμπνευση και τον *«σήκωσε από τη γη»* σύμφωνα με τα λόγια του ίδιου, ήταν ο Georges Enesco (menuhin-foundation.com). Όταν το 1935 ο Enesco διηύθυνε τη Συμφωνική Ορχήστρα του Παρισιού (Orchestre Symphonique de Paris), ο Yehudi Menuhin εμφανίστηκε με το Κοντσέρτο για Βιολί του Μότσαρτ Νο. 3 σε Σολ μείζονα (stringsmagazine.com). Προηγουμένως, το 1932 είχε ηχογραφήσει με έναν από τους μεγαλύτερους συνθέτες της Βρετανίας, τον Sir Edward Elgar.

Δεν έμεινε όμως, στα στενά όρια της μουσικής στην οποία μαθήτευσε. Οι ανοιχτοί ορίζοντές του τον ώθησαν να εξερευνήσει διαφορετικούς μουσικούς πολιτισμούς. Έτσι, συνεργάστηκε με τον μεγάλο αστέρα του σιτάρ Ravi Shankar, ο οποίος συνέθεσε το σόλο κομμάτι *Prabhati* για αυτόν (britannica.com), αλλά και με τον θρύλο της τζαζ Stephane Grappelli.

Για τον Menuhin, το βιολί ήταν «ένα φως μέσα στη νύχτα, πυξίδα στη θύελλα, που μας δείχνει το δρόμο για ένα καταφύγιο ειλικρίνειας και σεβασμού» (menuhin.org). Ανήσυχο πνεύμα, δήλωνε το 1995 στις Βρυξέλλες πώς θεωρούσε ότι, αν έπαιζε «τη *Chaconne* του Bach αρκετά όμορφα - αλλά θα έπρεπε να είναι πολύ, πολύ όμορφα», θα μπορούσε να φέρει την ειρήνη στον κόσμο (menuhin-foundation.com). Το απέδειξε, άλλωστε, με τη στάση ζωής του, αφού ήταν εκείνος που το 1945 μαζί με τον Benjamin Britten πραγματοποίησαν συναυλίες στη Γερμανία, συμπεριλαμβανομένων και αυτών που δόθηκαν στο Bergen-Belsen για τους πρόσφατα απελευθερωμένους από τα στρατόπεδα συγκέντρωσης (britannica.com). Αν και το μικρό του όνομα σημαίνει «ο Εβραίος» (menuhinschool.co.uk), κατά τη διάρκεια του Β΄ Παγκόσμιου Πολέμου έδωσε συναυλίες για τα Γαλλικά στρατεύματα και ήταν ο πρώτος Εβραίος που έπαιξε μετά τον πόλεμο με τη Φιλαρμονική του Βερολίνου, σε μια ένδειξη συμφιλίωσης και συγχώρεσης.

Θεωρούσε τη μουσική ως ένα είδος προσευχής «Τίποτα στον κόσμο δεν είναι τόσο φυσικό, ή τόσο ευχάριστο. Τίποτα δεν είναι πιο απαραίτητο» (menuhin.org). Υπήρξε μεγάλος ερμηνευτής, σπουδαίος δάσκαλος και παρέμεινε αφοσιωμένος σε περιβαλλοντικά ζητήματα και υπερασπιστής των ανθρωπίνων δικαιωμάτων ως το τέλος της ζωής του, το 1999, ενώ έμεινε γνωστός για την ευγένεια της ψυχής του (medici.tv).

2.1.1.2. Η εκτέλεση του έργου από τον Yehudi Menuhin

Το 1935 έχουμε την πρώτη ηχογράφιση του συγκεκριμένου ερμηνευτή, στο συγκεκριμένο concerto με την συμφωνική ορχήστρα του Παρισιού, όπου ήταν ο σολίστας αλλά και ο μαέστρος της ορχήστρας.¹

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=VaAGFXuqA7g&t=1096s>

Allegro

Στο πρώτο μέρος του κονσέρτου, ξεκινάει δυναμικά με την έκθεση του πρώτου θέματος (A1) από το μέτρο 38, παίζοντας την πρώτη συγχορδία forte και 'σπασμένη' από κάτω προς τα πάνω. Ο Menuhin εφαρμόζει vibrato κυρίως στις νότες με μεγάλη χρονική διάρκεια, και κυρίως στα ολόκληρα. Το staccato στο μέρος αυτό είναι ποικίλο, άλλοτε πιο έντονο και άλλοτε όχι τόσο.

Γενικά παρατηρούμε μια 'ευγένεια' στην εκτέλεση του συγκεκριμένου μέρους, καθώς τίποτα δεν φτάνει στην υπερβολή από πλευράς δυναμικής, ενώ λίγες είναι οι φορές που ο Menuhin θα τονίσει με forte κάποια μέτρα και κάποια άλλα με piano. Όλες οι καταλήξεις είναι 'στρογγυλεμένες', σαν υπόκλιση. Τα τέταρτα παρεστιγμένα τονίζονται περισσότερο σε ένταση με μεγαλύτερο δοξάρι. Στο μέτρο 64 (δεύτερο θέμα, A5) οι νότες ξεχωρίζονται με έντονο staccato, ορίζοντας ένα διαφορετικό μουσικό κλίμα. Οι αποτζιατούρες αξίας δέκατου έκτου, όπως για παράδειγμα στο μέτρο 73, αποδίδονται ως σειρά δέκατων έκτων.



Αυτό το ακούμε από διάφορους ερμηνευτές διαφόρων εποχών. Σε πολλές περιπτώσεις στο έργο όπου αναγράφεται μία αποτζιατούρα σε συνδυασμό με legato συμβαίνει αυτό. Τα μέτρα 138 μέχρι 152

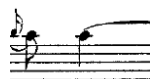


ο Menuhin τα αντιμετωπίζει με μια ιδιαίτερη εκφραστικότητα, καθώς φεύγει ελάχιστα από το tempo, υιοθετώντας εντονότερο vibrato απ' ό,τι πριν. Επίσης κάνει έντονο ritenuto σε όλο το μέτρο 143.

Όσον αφορά την cadenza, ο Menuhin ερμηνεύει μία δική του, το κείμενο της οποίας δεν έχουμε καταφέρει να ταυτοποιήσουμε. Όπως προαναφέραμε στην εισαγωγή, οι περισσότεροι ερμηνευτές υιοθετούν ένα δικό τους αυτοσχεδιαστικό μέρος, καθώς ο Mozart δεν είχε γράψει καμία cadenza στα 5 του κονσέρτα για βιολί.

Adagio

Ο Menuhin χρησιμοποιεί έντονο συνεχές vibrato σε αυτό το μέρος, που είναι πιο αργό και εκφραστικό. Το μέρος αυτό περιλαμβάνει αποτζιατούρες σε διάφορες αξίες, αλλά εξαιτίας του αργού tempo, και σε συνδυασμό με τον χαρακτήρα της ερμηνείας αποδίδονται με αξίες αισθητά διαφορετικές από τις γραμμένες. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι στο μέτρο 6.



Στις νότες που είναι τέταρτα, προηγείται αποτζιατούρα η οποία συνδέεται με legato. Στην περίπτωση αυτή ακούγεται μεγαλύτερη η αξία της αποτζιατούρας σε σχέση με αυτό που αναγράφεται.

Μέτρο 7



Στις νότες που προηγείται αποτζιατούρα σε αξία ογδού και αναγράφει staccato ο ερμηνευτής τους αποδίδει την καταγεγραμμένη τους αξία, παίζοντάς τις πριν από το χρόνο (32α).

Μέτρο 11



Έπειτα σε κάποια σημεία προσθέτει τρίλιες. Αυτό συμβαίνει για παράδειγμα στο μέτρο 24, όπου στις νότες ντο σι προσθέτει μια τρίλια.



Ο Menuhin κάποια σημεία τα ερμηνεύει σε διαφορετικές οκτάβες από αυτό που αναγράφεται στην παρτιτούρα. Αυτό το βλέπουμε στο μέτρο 34, όπου τις νότες που είναι πάνω από το πεντάγραμμο, τις παίζει μια οκτάβα κάτω.



Αντίστοιχα, αυτό συμβαίνει και στα μέτρα 38-39, όπου παίζει τις νότες μια οκτάβα πάνω από αυτό που αναγράφεται και επανέρχεται στις νότες της παρτιτούρας στο μέτρο 39 στην νότα ΛΑ.



Δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε αν οι διαφορές αυτές συμβαίνουν διότι ο Menuhin χρησιμοποιούσε διαφορετική έκδοση, αν συνέβη κάτι την ώρα της ηχογράφησης ή αν ο ερμηνευτής επεμβαίνει στο κείμενο ηθελημένα για εκφραστικούς ή άλλους λόγους.

Η Cadenza είναι και πάλι ένα αυτοσχεδιαστικό μέρος, και αποτελείται από φράσεις της ορχήστρας που αποδίδονται με πιο δεξιότεχνικό τρόπο, προσθέτοντας συγχορδίες και διάφορα ποικίλματα.

Rondeau

(Allegro)

Ο Menuhin μπαίνει στο solo του (πρώτο κουπλέ) δυναμικά. Σε αυτό το μέρος είναι πιο εκφραστικός όσον αφορά τη δυναμική. Ξεκινώντας το solo στο τέταρτο μέτρο (44), προσθέτει τρίλια της οποίας προηγείται μια αποτζιατούρα ΛΑ που δεν αναγράφεται στην παρτιτούρα.



Τις αποτζιατούρες τις ερμηνεύει στο Rondeau με την αξία που αναγράφονται. Επίσης, το legato του είναι ξεκάθαρο, αλλά και το staccato του. Επαναλήψεις φράσεων αποδίδονται με διαφοροποιημένο ύφος και τεχνική. Γενικά, θα λέγαμε στο μέρος αυτό είναι πιο πιστός στο κείμενο. Και εδώ η cadenza που ακολουθεί μετά το μέτρο 216 είναι ένα δικό του αυτοσχεδιαστικό μέρος. Έπειτα, στο Andante, όπου και

σε αυτό το σημείο ο Menuhin ακολουθεί πιστά την παρτιτούρα, το τέμπο γίνεται πιο γρήγορο, μιας και σημειώνεται ως *alla breve*. Στο *Allegretto* των μέτρων 264 και έπειτα, το *tempo* επιταχύνεται περισσότερο σε σχέση με το *Andante*. Επίσης για ακόμα μια φορά ποικίλει τις επαναλήψεις φράσεων από πλευράς δυναμικής και τεχνικής. Μια μικρή αυτοσχεδιαστική *Cadenza* προστίθεται στο μέτρο 376.

2.1.2. David Oistrakh

2.1.2.1. Λίγα λόγια για τον David Oistrakh

Ο Ουκρανός βιολονίστας, που - δείγμα της φήμης του - έδωσε το όνομά του σε έναν αστεροειδή (αστεροειδής 42516 Oistrakh), γεννήθηκε στην Οδησσό το 1908, σε μια εβραϊκή οικογένεια. Στην ηλικία των πέντε ετών ξεκίνησε μαθήματα στο βιολί και στη βιόλα με τον Pyotr Stolyarsky. Ο ίδιος περιγράφει τη στιγμή που, όταν ήταν τρεισήμισι χρονών, ο πατέρας τους του έφερε το πρώτο του βιολί (oistrakh.ru). Στην ηλικία των 6 χρόνων έκανε το ντεμπούτο του στην Οδησσό. Ως σολίστ εμφανίστηκε στην ηλικία των 16 χρόνων (thirteen.org). Καθώς σπουδάζει στο Κρατικό Ωδείο της Οδησσού κάνει μια σειρά από συναυλίες σε όλη της Σοβιετική Ένωση, μέσα στη δεκαετία του 1920, με αποκορύφωμα αυτές στο Λένινγκραντ και στη Μόσχα.

Κατά τη διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, παίζει για στρατιώτες πρώτης γραμμής και εργάτες, μερικές φορές κάτω από δύσκολες συνθήκες. Λέγεται ότι μια από τις πιο ηρωικές πράξεις στη ζωή του ήταν μια εκτέλεση του Κοντσέρτου για βιολί του Τσαϊκόφσκι, μέχρι το τέλος, στην κεντρική αίθουσα μουσικής κατά τη διάρκεια της Μάχης του Στάλινγκραντ το χειμώνα του 1942, ενώ το κεντρικό Στάλινγκραντ βομβαρδιζόταν μαζικά από τις γερμανικές δυνάμεις (en.wikipedia.org). Μετά το τέλος του πολέμου του επετράπη να ταξιδέψει εκτός της Σοβιετικής Ένωσης και η πρώτη του εμφάνιση ήταν στο φεστιβάλ «Άνοιξη της Πράγας», με μεγάλη επιτυχία. Το 1949 έδωσε την πρώτη του συναυλία στη Δύση - στο Ελσίνκι - και το 1955 του επετράπη να περιοδεύσει στις Ηνωμένες Πολιτείες (en.wikipedia.org).

Ο David Oistrakh θεωρείται ο πρώτος βιολιστής της Σοβιετικής Ένωσης στα μέσα του 20ου αιώνα (oistrakh.ru). Έφερε τον τίτλο του Λαϊκού Καλλιτέχνη της ΕΣΣΔ και τιμήθηκε με τα βραβεία Λένιν και Στάλιν, αλλά η επιτυχία του ξεπέρασε τα σύνορα της χώρας του (δεύτερη θέση στον Διαγωνισμό Βιολιού Henryk Wieniawski

στη Βαρσοβία, μεγάλο βραβείο στον Διαγωνισμό Queen Elisabeth το Βρυξέλλες) (en.wikipedia.org).

Τον έχουν αποκαλέσει «γίγαντα» ανάμεσα στους μουσικούς του αιώνα του (www.medici.tv). Με τον ζεστό, ισχυρό τόνο και την δεξιοτεχνία του, αντιπροσώπευε μια κορυφή της ρωσικής σχολής βιολιού και αποτέλεσε έμπνευση για πολλούς σύγχρονους σοβιετικούς συνθέτες, συμπεριλαμβανομένων του Prokofiev και του Khachaturian (www.medici.tv). Για πολλούς, ο Oistrakh παραμένει το βιολιστικό ιδανικό. Ο συνδυασμός του τονικού πλούτου, σαφούς ερμηνευτικής εστίασης, μουσικής ταπεινοφροσύνης και αβίαστης τεχνικής στάσης σε ένα ευρύ ρεπερτόριο παραμένει απαράμιλλος μέχρι σήμερα (thestrاد.com).

Λίγοι καλλιτέχνες έχουν κάνει την τέχνη του βιολιού να φαίνεται τόσο εύκολη. Η δημιουργική του σκέψη γέννησε νέες ερμηνείες κλασικών έργων, τα αρχεία των οποίων αρνούνταν να ακούσει, ώστε να παραμένει ελεύθερος να εξελίσσεται περαιτέρω (oistrakh.ru). Δεν μιμήθηκε ποτέ κανέναν, ούτε και όταν ήταν παιδί, παρά το γεγονός ότι συνέπεσε χρονικά με μια πλειάδα άλλων σπουδαίων ερμηνευτών: Fritz Kreisler, Jascha Heifitz, Yehudi Menuhin, Joseph Szigeti, George Enescu, Isaac Stern, Myron Polyakin κ.α. (oistrakh.ru).

Εκτός από μεγάλος βιολονίστας, υπήρξε ταλαντούχος δάσκαλος, σπουδαίος μαέστρος και υπέροχος εκτελεστής βιόλας. Επί εξήντα χρόνια δεν άφησε ποτέ από τα χέρια του το βιολί. Ταξίδεψε σε όλη την Ευρώπη, τη Βόρεια Αμερική, την Ιαπωνία, την Αυστραλία και τη Νέα Ζηλανδία, έπαιξε με κορυφαίες ορχήστρες στον κόσμο και με τους πιο επιφανείς συναδέλφους του. Ο Isaac Stern είχε γράψει κάποτε για τον Oistrakh και την εντύπωση που δίνει στη σκηνή: *«Στέκεται σταθερά στο έδαφος, κρατά περήφανα το βιολί, δημιουργεί μουσική, χύνεται σε μια ατελείωτη ροή ομορφιάς και κομψότητας»* (oistrakh.ru).

Πέθανε κατά την επίσκεψή του στο Άμστερνταμ ως φιλοξενούμενος μαέστρος για να διευθύνει την Concertgebouw Orchestra, στις 24 Οκτωβρίου 1974.

2.1.2.2. Η εκτέλεση του έργου από τον David Oistrakh

Η ηχογράφηση που αναλύεται ερμηνευτικά είναι από το έτος 1954 με την φιλαρμονική ορχήστρα της Πράγας υπό τη διεύθυνση του Karel Ancerl².

Allegro

Στο πρώτο μέρος, ο Oistrakh ξεκινάει σε ένα αρκετά γρήγορο tempo σε σχέση με τον Menuhin, αλλά και γενικότερα με πολλούς άλλους ερμηνευτές. Είναι εκφραστικός και έχει πολύ καθαρή άρθρωση. Ακολουθεί την παρτιτούρα πιστά ως προς τις νότες, με εξαίρεση την Cadenza, η οποία είναι δική του και ακούγεται σαν γνήσιος αυτοσχεδιασμός από φράσεις του κομματιού. Οι νότες staccato τονίζονται με κάποια υπερβολή παραμένοντας μάλλον *à la corde*, διακριτές μεν, αλλά και διακριτικές. Τις νότες legato τις χωρίζει στο τόξο σε ίσα μέρη σαν αξίες, και τις ερμηνεύει με μια εκφραστική ροή. Η δυναμική είναι ομαλή, χωρίς υπερβολές, παραμένοντας γενικά κοντά στο mezzo forte, με εξαίρεση κάποια σημεία που ξεκινούν με συγχορδία ή αποτελούν την αρχή μιας καινούργιας φράσης, ενώ οι καταλήξεις των φράσεων συνήθως ‘κλείνουν’ με piano. Οι αποτζιατούρες άλλοτε αποδίδονται στην αξία που αναγράφεται και άλλοτε με μικρότερη αξία και πριν από το χρόνο. Ο Oistrakh χρησιμοποιεί εντονότερο vibrato σε σχέση με τον Menuhin, με μεγαλύτερη εκφραστικότητα. Η τρίλια την οποία εφαρμόζει στο μέτρο 139 είναι ανιούσα.(PE MI PE MI) και την ερμηνεύει έτσι ακριβώς όπως την αναγράφει η παρτιτούρα, σε αντίθεση με τους άλλους δύο ερμηνευτές, οι οποίοι ερμηνεύουν την νότα PE με γκρουπέτο των νοτών (PE MI PE NTO PE MI) και όχι με τρίλια.

Μέτρο 139



² https://www.youtube.com/watch?v=1L_XhobYfGY

Από το μέτρο 138 έως και 152 ο Oistrakh δεν αποδίδει τον χαρακτήρα του περάσματος αυτού με την μείωση του tempo, όπως κάνουν οι άλλοι δύο ερμηνευτές, και το Vibrato του είναι διακριτικό. Ακολουθεί το tempo πιστά.

Adagio

Ο Oistrakh ξεκινάει το 2^ο μέρος με μεγάλη εκφραστικότητα, χρησιμοποιώντας αργό και εκφραστικό vibrato. Αποδίδει τις νότες του κύριου θέματος μία προς μία με έναν ξεχωριστό τρόπο, dolce, απαλές και αέρινες. Σε όλη τη διάρκεια του κομματιού έντονη είναι η αξιοποίηση της δυναμικής. Χαρακτηριστικός είναι και ο τρόπος απόδοσης των ποικιλιμάτων. Έτσι, στο μέτρο 6, στέκεται για λίγο στη νότα σολ του τρίτου χρόνου πριν συνεχίσει στην τρίλια. Στο μέτρο 10, στον τρίτο χρόνο, στέκεται στην αποτζιατούρα - όγδοο μι - την οποία κρατάει περισσότερο χρόνο από αυτό που αναγράφεται. Στο μέτρο 33 την τρίλια την ερμηνεύει κανονικά όπως αναγράφεται στην παρτιτούρα σε αντίθεση με τον Menuhin που ερμηνεύει ένα γκρουπέτο νοτών (ΦΑ ΛΑ ΣΟΛ) αμέσως μετά την τρίλια.

Στο μέτρο 21, η είσοδος του θέματος στη δεσπόζουσα (μέρος Β) αποδίδεται *piu espressivo*. Στο μέτρο 23 γίνεται έντονο crescendo που σταδιακά φτάνει στο forte στην τελευταία νότα λα στο μέτρο 27. Στο μέτρο 42 ο Oistrakh κάνει ένα εντυπωσιακό και σταδιακό poco allargando, που δίνει την εντύπωση ότι κατευθύνει τις νότες μία-μία προς την Cadenza που ακολουθεί. Η Cadenza είναι δική του: χρησιμοποιεί φράσεις από το κομμάτι, αλλά και κλίμακες με 3^{ες}, 6^{ες}, και 8βες σε έναν ελεύθερο αυτοσχεδιαστικό ρυθμό, κάτι που την κάνει να ακούγεται πιο δεξιοτεχνική και εντυπωσιακή. Η Cadenza ολοκληρώνεται σε δυναμική forte με μια τρίλια πάνω στη νότα μι που καταλήγει στο ρε. Το 2^ο μέρος ολοκληρώνεται με την τελευταία φράση σε δυναμική piano, με έντονο ritenuto στο προτελευταίο μέτρο.

Rondeau

(Allegro)

Μετά την δυναμική είσοδο της ορχήστρας, το solo (πρώτο κουπλέ) αποδίδεται forte. Και στο μέρος αυτό ο Oistrakh αξιοποιεί τη δυναμική με έντονα εκφραστικό

τρόπο, όπως λ.χ. στα μέτρα 49-50 ή 65-68 που αποδίδονται με έντονα ‘ψαλίδια’. Αντίστοιχα εκφραστική είναι η απόδοση της αποτζιατούρας, όπως λ.χ. στο μέτρο 57, όπου η αποτζιατούρα επιμηκύνεται σε αξία και τονίζεται επιπλέον από δυναμική (forte). Στα μέτρα 73-79 τονίζει την πρώτη νότα από τα δέκατα έκτα που ακολουθούν με forte. Έπειτα στα μέτρα 80 - 84 ερμηνεύει τα δέκατα έκτα με Detaché. Η τεχνική Detaché, ο κανόνας για τον 18^ο αιώνα, απαιτεί ξεχωριστά δοξάρια για κάθε νότα εναλλάσσοντας τα μεταξύ τους πάνω κάτω με στόχο την καθαρή άρθρωση. Η χρήση του staccato είναι συχνά πιο έντονη σε σχέση με τον Menuhin , όπως λ.χ. στα μέτρα 109 και 110. Τα μέτρα 121 και έπειτα αποδίδονται poco crescendo, μαζί με ένα μικρό ritenuto στα μέτρα 123-124. Στο μέτρο 125, η αποτζιατούρα τονίζεται σε ένταση παραπάνω από τη νότα που ακολουθεί, ενώ το ίδιο συμβαίνει και στα μέτρα 126-131 και αλλού. που περιλαμβάνουν αποτζιατούρες. Στα δέκατα έκτα που ξεκινούν στο μέτρο 159, ο Oistrakh τονίζει την πρώτη νότα κάθε μέτρου με staccato.



Στα μέτρα 185-188 και 195-198



κάνει έντονο portamento, αξιοποιώντας επίσης έντονες δυναμικές διαφοροποιήσεις για λόγους αυξημένης εκφραστικότητας. Το vibrato επιστρατεύεται επίσης για τον ίδιο σκοπό, όπως λ.χ. στο μέτρο 204, στην νότα φα όγδοο



όπως και στο μέτρο 206.



Η Cadenza που ακολουθεί μετά το μέτρο 216 είναι και πάλι ένας δικός του αυτοσχεδιασμός. Στο Andante, το staccato του Oistrakh είναι ιδιαίτερα έντονο. Το τελευταίο μέτρο του Andante αποδίδεται με poco allargando, που τονίζει ότι τελειώνει αυτό το μέρος και οδηγεί στο επόμενο. Αμέσως μετά, ακολουθεί το Allegretto, όπου ακολουθεί πιστά την παρτιτούρα και ως προς τη δυναμική, αλλά και ως προς τις τεχνικές του δοξαριού. Το Tempo I στο μέτρο 290, αποδίδεται με τον ίδιο ακριβώς τρόπο, όπως στην αρχή σε λίγο πιο γρήγορο ρυθμό. Στο μέτρο 375 γίνεται

έντονο *ritenuto* καταλήγοντας στην κορώνα, χωρίς να κάνει *Cadenza* όπως ο Menuhin.

2.1.3. Hilary Hahn

2.1.3.1. Λίγα λόγια για την Hilary Hahn

Η τρεις φορές βραβευμένη με Grammy Hilary Hahn, θεωρείται από τις καλύτερες σόλο βιολονίστριες της γενιάς της. Γεννημένη το 1979, ξεκίνησε να παρακολουθεί μαθήματα με τη μέθοδο Suzuki, στην ηλικία των 11 ετών. Εμφανίστηκε ως σολίστ με τη σημερινή Ορχήστρα Δωματίου της Φιλαδέλφειας (Chamber Orchestra of Philadelphia) και το 1991 έκανε την πρώτη της μεγάλη εμφάνιση με τη Συμφωνική Ορχήστρα της Βαλτιμόρης (Baltimore Symphony Orchestra) (britannica.com).

Ζώντας την εποχή της, προσπαθεί να κάνει την κλασική μουσική πιο προσιτή σε ένα νεότερο κοινό και, χρησιμοποιώντας το διαδίκτυο και τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, φέρνει κοντά στη μουσικής της ανθρώπους διαφορετικής προέλευσης. Χαρακτηριστικό ως προς αυτό, είναι το πρόγραμμα συναυλιών «Φέρτε το δικό σας μωρό», με το οποίο δίνει την ευκαιρία σε γονείς να μοιράζονται την απόλαυσή της ζωντανής κλασικής μουσικής με τα παιδιά τους σε ένα ευγενικό και φιλόξενο περιβάλλον (imgartists.com).

Η αγάπη της για τους κλασικούς συνθέτες (λατρεύει τον Bach και παίζει έργα του κάθε μέρα από τότε που ήταν οκτώ ετών), δεν την αποτρέπει από το να δείχνει εμπιστοσύνη σε νέους συνθέτες, σε αρκετούς από τους οποίους έχει αναθέσει να γράψουν κονσέρτα ή μικρότερα κομμάτια (Edgar Meyer, David Del Tredici, Jennifer Higdon, Du Yun κ.α.) (en.wikipedia.org). Η εναλλακτική ροκ μουσική βρίσκεται, επίσης, μέσα στα ενδιαφέροντά της.

2.1.3.2. Η εκτέλεση του έργου από τη Hilary Hahn

Η ηχογράφηση που αναλύεται είναι από το έτος 2007 με την συμφωνική ορχήστρα της Στουτγκάρδης υπό την διεύθυνση του Gustavo Dudamel³.

Allegro

Η Hahn, η οποία είναι μια πιο σύγχρονη ερμηνεύτρια, παρατηρούμε ότι ακολουθεί την παρτιτούρα πιο πιστά σε σχέση με τους άλλους δύο παλαιότερους ερμηνευτές. Ξεκινάει το μέρος δυναμικά με forte. Όσον αφορά την αποτζιατούρα που υπάρχει στο μέτρο 39,



την ερμηνεύει έτσι ώστε να προηγείται στον χρόνο, σε αντίθεση με τους άλλους δύο ερμηνευτές οι οποίοι ερμηνεύουν την αποτζιατούρα πάνω στον χρόνο. Έπειτα, στο μέτρο 44:



οι νότες που σημειώνονται με staccato παίζονται απλά detaché, ενώ οι άλλοι δύο ερμηνευτές ερμηνεύουν αυτό το σημείο με οξύτερο staccato. Στη συνέχεια στο μέτρο 51 (θέμα cantabile A4) χρησιμοποιεί έντονο vibrato. Στο μέτρο 64 (δεύτερο θέμα, A5) το staccato αποδίδεται πολύ διακριτικά, κάτι που χαρακτηρίζει γενικότερα την ερμηνεία της στο πρώτο μέρος. Όσον αφορά τη δυναμική, είναι περισσότερο ανάγλυφη σε σχέση με τους άλλους δύο, όπως για παράδειγμα στην μακριά tenuta των μέτρων 83-85 που έχει crescendo το εφαρμόζει με όλη της σημασία της λέξης, καθώς ξεκινάει ομαλά με mf στην πρώτη νότα ΛΑ και στις επόμενες νότες που ακολουθούν η ένταση αυξάνεται. Στα μέτρα 106-108 (ανάπτυξη, A6) καθώς επίσης και στα μέτρα 111-112,



³ <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=SSbZRpuW08k&t=5s>

ακολουθούν 2 φράσεις που περιλαμβάνουν τις ίδιες νότες. Η Hahn διακρίνει αυτές τις φράσεις παίζοντας τις με διαφορετικές δυναμικές, αλλά και διαφορετική τεχνική. Τα μέτρα 106-108 τα ερμηνεύει με δυναμική forte και αρκετά έντονο vibrato ενώ τα μέτρα 111-112 με δυναμική mezzo piano και ήπιο vibrato. Το μέτρο 118 αποδίδεται espressivo με ένα μικρό ritenuto. Αντίστοιχα εκφραστικά είναι και τα μέτρα 120 και 121.

Η Hahn στο μέτρο 143:



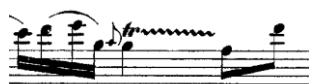
αποδίδει πλατιές τις νότες των τρήγων όπως και ο Menuhin, ίσως και με λίγο περισσότερη υπερβολή. Στην fermata του μέτρου 151 κάνει μια μικρή Cadenza. Η επανέκθεση αποδίδεται με ίδιο τρόπο όπως η έκθεση. Η τελική Cadenza είναι πιθανόν ένας αυτοσχεδιασμός δικός της. Ερμηνεύει μέρη από το κονσέρτο με περισσότερο δεξιότεχνικό τρόπο. Χρησιμοποιεί γέφυρες που αποτελούνται από συγχορδίες με 3^{ες} και 6^{ες}. Ερμηνεύει νότες άλλοτε σε αργό τέμπο άλλοτε σε πιο γρήγορο. Σε διάρκεια ο δικός της αυτοσχεδιασμός είναι μεγαλύτερος σε σχέση με τους άλλους δύο ερμηνευτές.

Adagio

Η Hahn και σε αυτό το μέρος ακολουθεί αρκετά πιστά την παρτιτούρα. Είναι εκφραστική και έχει κάποια κοινά σημεία με τον Oistrakh που παίζει με ανάλογο τρόπο. Αυτό συμβαίνει λ.χ. στην εισαγωγή του τμήματος Β (μέτρο 22). Η Hahn το ερμηνεύει piu espressivo όπως και ο Oistrakh.



Στο μέτρο 33



κάνει την τρίλια όπως και ο Oistrakh και στέκεται στην αποτζιατούρα η οποία προηγείται της τρίλιας, όπου είναι η νότα ΛΑ και την κρατάει παραπάνω από την αξία ογδού που αναγράφεται. Στη συνέχεια, στο μέτρο 41, κάνει ένα μικρό *ritenuto* κρατώντας το tempo λίγο πιο πίσω και στο επόμενο μέτρο, δηλαδή το μέτρο 42, εφαρμόζοντας το *Allargando* όπως και ο Oistrakh. Αμέσως μετά στο μέτρο 44 ακολουθεί η *Cadenza* η οποία είναι και πάλι ένας αυτοσχεδιασμός δικός της. Είναι και πάλι μεγαλύτερη σε έκταση σε σχέση με τους άλλους δυο ερμηνευτές. Το δεύτερο μέρος κλείνει με ένα έντονο *ritenuto*.

Rondeau

(Allegro)

Στο πρώτο κουπλέ μετά την ορχήστρα, η Hahn ατακάρει και αυτή δυναμικά το σόλο, και συνεχίζει με τον ίδιο τρόπο σε όλο το μέρος. Χρησιμοποιεί και αυτή, έντονα τα «ψαλίδια» *crescendo - diminuendo* όπως και ο Oistrakh. Στο μέτρο 57



η Hahn στέκεται στην νότα τέταρτο παρεστιγμένο και ερμηνεύει την αποτζιατούρα αποδίδοντάς την πάνω στον χρόνο, ενώ ο Oistrakh στέκεται στην αποτζιατούρα που προηγείται την οποία την αποδίδει πριν τον χρόνο.



στο δεξιότεχνικό πέρασμα δέκατων έκτων τονίζεται και εδώ η πρώτη νότα του κάθε μέτρου. Στο μέτρο 80 όπου κάποιες σύγχρονες εκδόσεις σημειώνουν *spiccato*, η Hahn χρησιμοποιεί την τεχνική του *martelé* και όχι *spiccato*, σε αντίθεση με τον Menuhin, στην ερμηνεία του οποίου είναι εμφανές το «χοροπήδημα» του δοξαριού στην μέση. Αργότερα, μπαίνει το ένα από τα θέματα του ρεφραίν (μέτρα 97-98)



Όπου η Hahn κάνει έντονο *staccato*, καθώς εφαρμόζει πιστά και τις δυναμικές. Στα μέτρα 121-122



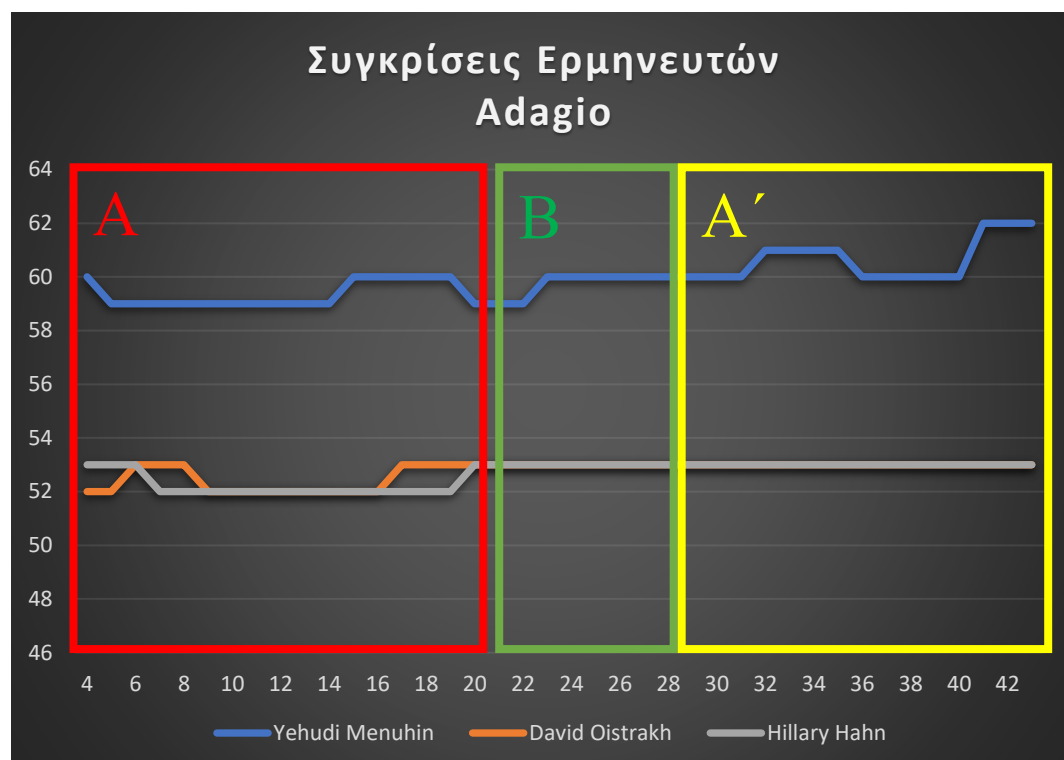
κάνει και αυτή έντονο *ritenuto*, όχι όμως τόσο έντονο όσο του Menuhin. Στη συνέχεια, στο μέτρο 141, όπου το θέμα του κουπλέ εμφανίζεται στη σχετική ελάσσονα, η απόδοση είναι ιδιαίτερα εκφραστική, περισσότερο ίσως τους άλλους δυο ερμηνευτές. Έπειτα, στα μέτρα 167-169



όπου υπάρχει αντίστοιχο δεξιοτεχνικό πέραςμα δέκατων έκτων, δεν τονίζει τόσο την πρώτη νότα του κάθε μέτρου, όπως έκανε προηγουμένως. Το μέτρο 193 αποδίδεται και εδώ *espressivo*, και η Hahn χρησιμοποιεί και αυτή *portamento* για τις νότες στα μέτρα 195-198, όπως έκανε και ο Oistrakh.

Μετά το τέλος της εκφραστικής φράσης από το μέτρο 216 και έπειτα ακολουθεί και πάλι ένας αυτοσχεδιασμός δικός της. Στο μέτρο 218 το ρεφραίν αποδίδεται *mezzo forte* και όχι *forte*. Το *Andante* αποδίδεται από την Hahn με πιο ήπιο τρόπο σε σχέση με τους άλλους δύο, δηλαδή χωρίς έντονο *staccato*. Στο τέλος του *Andante* κάνει και αυτή *allargando*. Στο *Allegretto*, το *staccato* είναι επίσης πιο μαλακό σε σχέση με την απόδοση των άλλων δύο ερμηνευτών. Ακολουθεί το *Tempo I*, όπου η ερμηνεύτρια δεν αλλάζει πολλά σε σχέση με την αρχή. Στο μέτρο 364, κάνει έντονο *crescendo* όπως και ο Oistrakh. Στο μέτρο 376 η Hahn κάνει μια μικρή *Cadenza* όπως και ο Menuhin. Έπειτα ακολουθούν τα 2 θέματα του ρεφραίν με τον ίδιο ακριβώς τρόπο όπως ξεκίνησαν και τελειώνει το τρίτο μέρος.

2.1.4 Συγκριτική αντιπαραβολή του tempo των τριών ηχογραφήσεων Adagio (Πίνακας-γράφημα)



Στον κάθετο άξονα (y) απεικονίζονται οι τιμές των tempo. Στον οριζόντιο άξονα (x) απεικονίζεται η αρίθμηση των μέτρων.

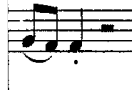
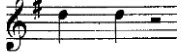
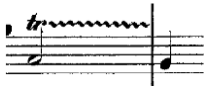
Η διαδικασία που ακολούθησα για την καταγραφή του tempo των τριών ερμηνευτών βασίστηκε στην αναλυτική καταμέτρηση του tempo με τη βοήθεια ηλεκτρονικού μετρονόμου που περιλαμβάνει τη λειτουργία tap. Σε αλληπαλλήλες ακροάσεις των ηχογραφήσεων παρακολουθούσα και κατέγραφα το tempo και τις αυξομειώσεις του χτυπώντας με το χέρι τις αξίες ογδών. Αυτή την διαδικασία την χρησιμοποίησα ξεχωριστά για τον καθένα από τους τρεις ερμηνευτές, και κατέληξα στο παραπάνω αποτέλεσμα που προκύπτει από τον μέσο όρο των αλληπαλλήλων ακροάσεων.

Το περίγραμμα με κόκκινο χρώμα περιλαμβάνει τα μέτρα 1-20 και αντικατοπτρίζει το τμήμα A της μορφολογικής ανάλυσης, όπου διακρίνουμε πώς ο Menuhin ξεκινάει σε ένα αισθητά πιο γρήγορο tempo σε σχέση με τους άλλους δύο. Ο Oistrakh και η Hahn ξεκινούν με διαφορετικά tempi, αλλά με ελάχιστη απόκλιση δηλαδή ο ένας 52 και η Hahn 53. Τα tempi τους συμπίπτουν στα μέτρα 9 έως και 15, στην συνέχεια διακρίνουμε στα μέτρα 16 έως 19 την ελάχιστη αύξηση του tempo(53) από τον Oistrakh. Στο μέτρο 20 η Hahn αυξάνει και εκείνη το tempo της και συμπίπτει με τον

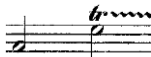
Oistrakh. Το περίγραμμα με πράσινο χρώμα περιλαμβάνει τα μέτρα 21-28 και αντικατοπτρίζει το τμήμα Β της μορφολογικής ανάλυσης. Ο Menuhin εξακολουθεί να βρίσκεται στο ίδιο περίπου tempo με ελάχιστες αποκλίσεις. Ο Oistrakh και η Hahn συνεχίζουν να συμπίπτουν σε όλο το τμήμα Β στο ίδιο Tempo (53). Το περίγραμμα με κίτρινο χρώμα περιλαμβάνει τα μέτρα 28-43 και περιλαμβάνει το τμήμα Α' της μορφολογικής ανάλυσης. Στον Menuhin παρατηρούμε μικρά σκαμπανεβάσματα καταλήγοντας με ένα *accelerando* στην ψηλότερη τιμή 62. Οι άλλοι δύο ερμηνευτές συνεχίζουν με το ίδιο σταθερό tempo όπως και στο τμήμα Β (53).

2.2 Συνοπτική παρουσίαση των διαφορετικών πρακτικών βιολιστικής εκτέλεσης του κοντσέρτου από τους τρεις ερμηνευτές

Allegro	Yehudi Menuhin	David Oistrakh	Hillary Hhan
Πρώτη συγχχορδία σόλο, μέτρο 38 	Σπάει σε δυο διαδοχικές έκτες, πρώτα ρε-σι και ύστερα σι-σολ σε δυναμική forte	Ως μια ενιαία συγχχορδία η οποία είναι forte	Ως μια ενιαία συγχχορδία, κρατώντας την μεσαία νότα σι λίγο παραπάνω σε mezzo forte. Ερμηνευτικά, πιο κοντά στη διδασκαλία του Leopold Mozart.
Vibrato	Διακριτικό. Στο νέο μοτίβο Α6 της ανάπτυξης είναι λίγο πιο έντονο, γρήγορο και μόλις αντιληπτό, λ.χ. 	Στις μεγαλύτερες αξίες σε όλο το πρώτο μέρος, έντονο και γρήγορο	Χρησιμοποιείται και στις μικρότερες αξίες αλλά με ευγένεια και στα πλαίσια της εποχής του Mozart χωρίς υπερβολή. Άλλοτε είναι πιο έντονο σε ένταση και άλλοτε όχι τόσο.
Staccato	Είναι διακριτικό και σχεδόν ανύπαρκτο. Υπάρχει σε λίγα σημεία στο κομμάτι. Είναι αισθητό στο μέτρο 44 	Είναι γενικά αρθρωτό, ομοιόμορφο και ξεχωριστό για την κάθε νότα.	Είναι διακριτικό αλλά και ταυτοχρόνως πιστό στα περισσότερα μέρη της παρτιτούρας, χωρίς υπερβολή.
Spiccato	Είναι έντονο και διακριτό κυρίως στο δεύτερο θέμα (Α5), λ.χ. μέτρα 65: και 66: 	Είναι σχεδόν ανύπαρκτο και αντικαθίσταται από staccato. Το δοξάρι αναπηδά λίγο περισσότερο από αλλού στο θέμα Α3: 	Είναι ανύπαρκτο. Αντ' αυτού επικρατεί το staccato.

	Το εφαρμόζει και σε μέρη staccato με λίγο πιο έντονη  αναπήδηση στο δοξάρι, λ.χ.: θέμα Α3:		
Legato	Ακολουθείται η παρτιτούρα. Σε κάποια σημεία τονίζεται με έμφαση η άρθρωση, όπως μέτρο 56:  Μέτρο 57  Μέτρο 60 κ.επ. 	Είναι έντονο και χαρακτηριστικό στα σημεία που προαναφέραμε και για τον Menuhin.	Το ίδιο ισχύει και εδώ.
Καταλήξεις φράσεων	Είναι αισθητές χωρίς να υπάρχει όμως γενικά η έννοια του 'σβησίματος'. Μερικά χαρακτηριστικά σημεία είναι λ.χ.: μέτρο 41  μέτρο 47 και 48  μέτρο 62 με 63 	Είναι αισθητές και εδώ στα σημεία που προαναφέραμε, βέβαια με την κατάληξη της τελευταίας νότας πιο τονισμένη με δυναμική crescendo - diminuendo. Ένα άλλο αισθητό σημείο είναι στο μέτρο 152 όπου εκεί σβήνει την τελευταία νότα, δηλαδή την δεύτερη νότα ΡΕ. 	Και εδώ η έννοια της κατάληξης ακούγεται και πάλι χωρίς έντονο σβήσιμο. Είναι εμφανείς στα μέτρα που ακολουθεί μετά παύση. Στο μέτρο 198 είναι λίγο πιο διακριτή. 

Αποτζιατούρες	Χαρακτηριστικές αποτζιατούρες: Μέτρο 39:  αποδίδεται ως δέκατο έκτο πάνω στον χρόνο. Μέτρο 47α  αποδίδεται ως δέκατο έκτο πάνω στον χρόνο. Μέτρο 47β:  αποδίδεται ως όγδοο πριν από το χρόνο Μέτρο 85  σύντομη αποτζιατούρα πάνω στον χρόνο. Μέτρο 137  αυτό και αντίστοιχα περάσματα αποδίδονται ως σειρές δεκάτων έκτων	Μέτρο 39: ίδια ερμηνευτικά με τον Menuhin. Μέτρο 47α: το μι με αξία ογδού πάνω στο χρόνο. Μέτρο 47β: η αποτζιατούρα πάνω στον χρόνο. Μέτρο 85: επίσης σύντομη αποτζιατούρα πάνω στον χρόνο. Μέτρο 137~όπως και ο Menuhin	Μέτρο 39: η αποτζιατούρα ως όγδοο πάνω στο χρόνο. Μέτρο 47α: μι με αξία ογδού, πάνω στον χρόνο. Μέτρο 47 πάλι σαν 2 αξίες ογδών, ακούγεται σαν να προηγείται του χρόνου. Μέτρο 85 τις παίζει έτσι ακριβώς όπως αναγράφεται στην παρτιτούρα. Μέτρο 137 κρατάει τις αποτζιατούρες λίγο παραπάνω χρόνο από δέκατο έκτο δηλαδή όγδοο και η αποτζιατούρες πέφτουν πάνω στον χρόνο και τις τονίζει με έντονη δυναμική <i>cerescendo-diminuendo</i>.
Rubato	Αισθητό σε σημεία όπως:  στο μέτρο 141 όπου κάνει ένα <i>ritenuto</i>, στο μέτρο 143 όπου πλατειάζει κάνοντας και πάλι <i>ritenuto</i>.  στο μέτρο 208, όπου αρχικά κάνει <i>rallentando</i> και επιταχύνει σιγά σιγά προς την κατάληξη. 	Λίγα είναι τα σημεία όπου γίνεται έντονα αισθητό, όπως στο μέτρο 208 όπου κάνει και αυτός <i>rallentando</i> και <i>accelerando</i>  ή στο μέτρο 151 όπου κρατάει την κορώνα περίπου 4 χρόνους και την ντο παραπάνω από 1. 	Αισθητό σε σημεία όπως: μέτρο 151 όπου μετά την μικρό αυτοσχεδιασμό που κάνει προσγειώνεται στην νότα ντο όπου την παίζει σχεδόν σε αξία τετάρτου παρεστιγμένου. Φεύγει ελάχιστα από το τεμπο. μέτρο 143 πλατειάζει τις νότες. μέτρο 138, <i>espressivo</i> ξεφεύγοντας από το <i>tempo</i>. 

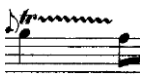
Τρίλιες	Τρίλιες ομοιόμορφης ταχύτητας, συνήθως ξεκινούν από την κάτω νότα. Στο μέτρο 40 η τρίλια γίνεται γκρουπέτο  στα μέτρα 62 και 63 προστίθεται τρίλια ανιούσα.  Στο μέτρο 139:  η τρίλια αποδίδεται ως γκρουπέτο.	Τρίλιες ομοιόμορφης ταχύτητας, συνήθως ξεκινούν από την κάτω νότα. Στο μέτρο 40 και πάλι γκρουπέτο αντί τρίλιας. Στο μέτρο 62 βάζει τρίλια στη νότα PE. Στο μέτρο 88  η τρίλια ξεκινά από την πάνω νότα. Στο μέτρο 139:  τρίλια από την κάτω νότα.	Τρίλιες ομοιόμορφης ταχύτητας που ξεκινούν από την πάνω νότα, εκτός από τις περιπτώσεις όπου η προηγούμενη νότα είναι κατά ένα τόνο ψηλότερη. Στο μέτρο 40 γκρουπέτο αντί τρίλιας . Στο μέτρο 62: τρίλια στην νότα PE. Στο μέτρο 80  τρίλια από την πάνω νότα. Στο μέτρο 88:  από την πάνω νότα. Στο μέτρο 139 γκρουπέτο αντί για τρίλια.
Δυναμική	Χωρίς έντονες διακυμάνσεις	Έντονος εκφραστικός ήχος, χρήση crescendo diminuendo .	Γενική δυναμική mezzo forte με εξαίρεση τα σημεία που αναγράφει forte και piano.
Tempo	Περίπου τέταρτο = 116 Υπάρχουν κάποιες μικρές διακυμάνσεις .	Περίπου τέταρτο = 126	Περίπου τέταρτο = 120.
Cadenza	Δεξιολογικά περάσματα με τρίτες και οκτάβες. Αξιοποιεί φράσεις από το μέρος που προηγήθηκε, παραλλάσσοντάς τις.	Ξεκινάει με το κύριο θέμα και στην συνέχεια το παραλλάσει. Χρησιμοποιεί φράσεις του κομματιού παραλλαγμένες και ως προς την υφή και ως προς τον τόνο. Χρησιμοποιεί 6 ^{ες} και 3 ^{ες} .	Ξεκινάει με το κύριο θέμα παραλλαγμένο. Εκτεταμένα αυτοσχεδιαστικά περάσματα που απομακρύνονται από το θεματικό περιεχόμενο του κομματιού. Έπειτα επανέρχεται με φράσεις του κομματιού καταλήγοντας με τρίλιες στην τονική.

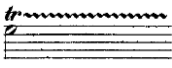
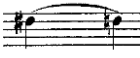
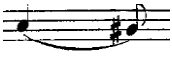
Adagio	Yehudi Menuhin	David Oistrakh	Hillary Hahn
Vibrato	Διαρκές σε όλο το 2 ^ο μέρος αλλά πιο έντονο από το πρώτο μέρος	Είναι αργό και αισθητό σε κάθε νότα σε όλο το κομμάτι.	Γρήγορο και διακριτικό σε όλες τις νότες.
Tempo	Περίπου όγδοο=58, με μικρές αποκλίσεις	Περίπου όγδοο=53	Περίπου όγδοο=53

Legato	Είναι έντονα εκφραστικό στο μέτρο 17  Υπάρχει συνεχής ροή στο δοξάρι. Μέτρο 41  Υπάρχει συνεχής ροή στο κομμάτι.	Είναι εμφανές στα μέτρα 17,41 αλλά και 21  espressivo με την βοήθεια του ίσου κατανεμημένου Legato.	Το ίδιο ισχύει και εδώ, λ.χ. στα μέτρα 17,41,21
Καταλήξεις	Γενικά σημειώνονται είτε με ένα μικρό diminuendo, είτε με το αντίθετο, όπως λ.χ.: στο μέτρο 8 σβήνοντας στη νότα ΡΕ.  Στο μέτρο 18 και 19  όπου κλείνει το ΛΑ με forte σαν να κάνει crescendo. Στο μέτρο 31	Καταλήξεις στα μέτρα 8, σβήνοντας στη νότα ΡΕ Μέτρα:18-19 πέφτει ομαλά από την νότα ΣΙ στην νότα ΛΑ και κάνει mezzo forte. Μέτρο 31:η φράση σβήνει όμως η τελευταία νότα παραμένει σε δυναμική mezzo forte. Μέτρο 43: κλείνει δυναμικά στην νότα ΡΕ με χαρακτήρα forte.	Ίδιες καταλήξεις στα μέτρα Μέτρο 8: κλείνει την φράση με έντονη δυναμική στην νότα ΡΕ. Μέτρο 18-19: κάνει ένα μικρό allargando στο τέλος της φράσης ,στις νότες ΛΑ και ΣΙ και προσγειώνεται στην νότα ΛΑ με forte. Μέτρο 31:καταλήγει στην νότα ΡΕ με δυναμική forte. Μέτρο 43: κλείνει στην νότα ΡΕ με έντονο vibrato και δυναμική forte.

	 όπου καταλήγει με σβήσιμο. Στο μέτρο 43 καταλήγει με forte 		
Αποτζιατούρες	Το μέτρο 5 αποδίδεται σαν να ακούγονται 4 δέκατα έκτα στην σειρά. Η αποτζιατούρα πέφτει πάνω στον χρόνο.  Μέτρο 6  αποδίδει τις νότες σαν να ακούγονται τέταρτο και όγδοο. Η αποτζιατούρα Πέφτει πάνω στον χρόνο Μέτρο 6 Το Ερμηνεύει σαν δύο τέταρτα.. Η αποτζιατούρα προηγείται στον χρόνο.  Μέτρο 7  Τις ερμηνεύει σαν να ακούγονται όγδοο και τέταρτο. Η αποτζιατούρα πέφτει πάνω στον χρόνο. Μέτρο 11  Τις ερμηνεύει σαν να παίζει 2 όγδοα. Πέφτουν πάνω στον χρόνο.	Μέτρο 5 : ερμηνεύει την αποτζιατούρα σαν όγδοο με την επόμενη νότα δέκατα έκτο. Πέφτει πάνω στον χρόνο. Μέτρο 6: ερμηνεύει την αποτζιατούρα ως αξία τετάρτου με την επόμενη νότα όγδοο .Πέφτει πάνω στον χρόνο Μέτρο 6 : την δεύτερη αποτζιατούρα του μέτρου, την νότα ΛΑ την ερμηνεύει με αξία τετάρτου. Η αποτζιατούρα προηγείται στον χρόνο. Μέτρο 7 : την αποτζιατούρα ντο την ερμηνεύει σχεδόν με αξία τετάρτου παρεστιγμένου. Μέτρο 10 :  γράφεται έτσι και την ερμηνεύει με την νότα ΜΙ να κρατάει αξία τετάρτου. Προηγείται στον χρόνο Μέτρο 11: το ερμηνεύει σαν να ακούγεται η αποτζιατούρα ΣΟΛ δέκατο έκτο με τη διπλανή αξία ΦΑ όγδοο. Πέφτουν πάνω στον χρόνο. Μέτρο 39 : το ερμηνεύει έτσι ακριβώς όπως γράφεται. Πέφτει πάνω στον χρόνο.	Μέτρο 5 : ερμηνεύει την αποτζιατούρα με την νότα ΜΙ σαν όγδοο και την επόμενη νότα ρε και αυτή σαν όγδοο. Πέφτει πάνω στον χρόνο. Μέτρο 6 :ερμηνεύει την αποτζιατούρα ως αξία τετάρτου. Προηγείται στον χρόνο Μέτρο 7: την αποδίδει σαν αξία ογδού. Πέφτει πάνω στον χρόνο. Μέτρο 10: κρατάει την αποτζιατούρα παραπάνω χρόνο από αυτό που γράφει ,σχεδόν με αξία όγδοου παρεστιγμένου. Προηγείται στον χρόνο. Μέτρο 11 : τα ερμηνεύει σαν 2 όγδοα στην σειρά. Πέφτει πάνω στον χρόνο. Μέτρο 39: Στην αποτζιατούρα με νότα την ΣΙ , να ακούγεται σχεδόν σε αξία ογδού. Πέφτει πάνω στον χρόνο.

	Μέτρο 39  γράφεται έτσι αλλά το ερμηνεύει μία οκτάβα πάνω .Πέρφτει πάνω στον χρόνο.		
Rubato	Μέτρο 5:  dolce φεύγοντας από τον ρυθμό ελάχιστα. Μέτρο 21:  πλαταίνει τις αξίες. Μέτρο 28: όπου ισχύει ό,τι και στο μέτρο 5. Μέτρο 41:  Μικρό κράτημα - οι αξίες ακούγονται μεγαλύτερες.	Μέτρο 5: Όλο το μέτρο dolce. Μέτρο 7:  κρατάει τον ρυθμό πίσω. Μέτρο 10:  ritenuto σε αυτές τις 4 νότες. Μέτρο 18:  espressivo και allargando. Μέτρο 21:  espressivo την κάθε νότα ξεχωριστά. Μέτρο 40:  espressivo. Μέτρο 41 : Όλο το μέτρο το κάνει ritenuto με μεγάλη άρθρωση. Μέτρο 42:  ritenuto και poco allargando για να καταλήξει στην τρίλια και να κλείσει.	Μέτρο 5: espressivo. Μέτρο 7: κρατάει τον ρυθμό πίσω. Μέτρο 21: όπου τις 4 πρώτες νότες τις κρατάει πίσω στον ρυθμό. Μέτρο 22:  αργά με τον ίδιο ρυθμό. Μέτρο 40: espressivo. Μέτρο 42: allargando.

Τρίλιες	Μέτρο 9: Ξεκινάει με την νότα ΣΟΛ ΦΑ ΣΟΛ ΦΑ κατιούσα τρίλια σταθερής ταχύτητας.  Μέτρο 18 κατιούσα τρίλια σταθερής ταχύτητας. Οι νότες είναι ΝΤΟ ΣΙ ΝΤΟ ΣΙ.  Μέτρο 24:  ερμηνεύει μια δική του τρίλια στην νότα ΝΤΟ και μάλιστα ξεκινάει με την νότα ΡΕ προς τα κάτω ΡΕ ΝΤΟ ΡΕ ΝΤΟ και καταλήγει στην νότα ΣΙ. Κάνει κατιούσα τρίλια σταθερής ταχύτητας. Μέτρο 25:  ανιούσα τρίλια και λίγο πριν την κατάληξη .Παίζει 2 μικρές αποτζιατούρες σε δέκατα έκτα, τις νότες ΣΙ και ΝΤΟ η ταχύτητα σχετικά αυξομειώνεται. Μέτρο 32:  κατιούσα τρίλια σταθερής ταχύτητας. νότες: ΝΤΟ ΣΙ ΝΤΟ ΣΙ. Μέτρο 40:  μια μικρή αποτζιατούρα προηγείται της τρίλιας και στην συνέχεια κάνει ανιούσα τρίλια. Σταθερής ταχύτητας.	Μέτρο 9: κατιούσα τρίλια σταθερής ταχύτητας . Μέτρο 18: ανιούσα τρίλια ΣΙ ΝΤΟ ΣΙ ΝΤΟ σταθερής ταχύτητας. Μέτρο 32:  κατιούσα τρίλια σταθερής ταχύτητας ,με τις νότες ΝΤΟ ΣΙ ΝΤΟ ΣΙ. Μέτρο 40: ανιούσα τρίλια με την νότα ΡΕ αποτζιατούρα να προηγείται της τρίλιας η ταχύτητα είναι σταθερή. Μέτρο 42: ανιούσα τρίλια όπου αυξομειώνεται, ΜΙ ΦΑ ΜΙ ΦΑ ΜΙ ακολουθεί στην κατάληξη της 2 αποτζιατούρες δεκάτων έκτων η ΡΕ και ΜΙ για να καταλήξει στην ΡΕ.	Μέτρο 9: κατιούσα τρίλια σταθερής ταχύτητας. Μέτρο 10:  ανιούσα τρίλια σταθερής ταχύτητας με τις νότες ΡΕ ΜΙ ΡΕ ΜΙ ΡΕ καταλήγει με 2 αποτζιατούρες δεκάτων έκτων ΝΤΟ και ΡΕ στην επόμενη νότα ΝΤΟ. Μέτρο 18: κάνει κατιούσα τρίλια σταθερής ταχύτητας με τις νότες ΝΤΟ ΣΙ ΝΤΟ ΣΙ, Μέτρο 25: κάνει ανιούσα τρίλια με αποτζιατούρες τις νότες ΣΙ και ΝΤΟ η ταχύτητα αυξομειώνεται. Μέτρο 32: κάνει κατιούσα τρίλια με σταθερή ταχύτητα με τις νότες ΝΤΟ ΣΙ ΝΤΟ ΣΙ. Μέτρο 33:  ανιούσα τρίλια σταθερής ταχύτητας με τις νότες ΦΑ και ΣΟΛ αποτζιατούρες δεκάτων έκτων να ακολουθούν για να καταλήξει στην νότα ΦΑ. Μέτρο 40: κάνει ανιούσα τρίλια σταθερής ταχύτητας με την νότα ΡΕ αποτζιατούρα να προηγείται της τρίλιας. Μέτρο 42: ανιούσα τρίλια όπου αυξομειώνεται με τις νότες ΜΙ ΦΑ ΜΙ ΦΑ αλλά προηγείται της τρίλιας μια αποτζιατούρα σε αξία δέκατου έκτου η νότα ΡΕ. Στην κατάληξη της τρίλιας παίζει τις νότες ως αποτζιατούρες ΡΕ και ΜΙ για να καταλήξει στην νότα ΡΕ.
----------------	---	---	---

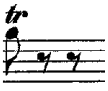
	Μέτρο 42:  ανιούσα τρίλια η ταχύτητα αυξομειώνεται και λίγο πριν καταλήξει στην νότα ρε παίζει μια μικρή αποτζιατούρα τις νότες ΡΕ και ΜΙ.		
Δυναμική	Μέτρο 4-8: η φράση mezzo forte. Μέτρο 9-11: συνεχίζει το mezzo forte αλλά στις νότες  στο μέτρο 11 κάνει ένα crescendo κλείνοντας το στο μέτρο 12στις νότες  Στο μέτρο 17 στις νότες  κάνει crescendo. Στα τελευταία μέτρα 41 και 42 κάνει crescendo και καταλήγει στην τρίλια και έπειτα στην νότα ΡΕ στο μέτρο 43. Γενικά σε όλο το κομμάτι κινείται σε mezzo forte.	Κινείται σε mezzo forte και σε κάποια σημεία που αναγράφει η παρτιτούρα ψαλίδια ανάλογα με το τι δείχνουν crescendo η diminuendo παίζει είτε forte είτε piano χωρίς υπερβολή όμως.	Κινείται γενικά mezzo forte και ανάλογα με τις δυναμικές και τα ψαλίδια που αναγράφει η παρτιτούρα του βιολιού αντιδρά. Δεν κάνει υπερβολές καθώς θέλει να μας δείξει στους ακροατές την ηρεμία που προκαλεί αυτό το μέρος.
Cadenza	Εκφραστικά αυτοσχεδιαστικός, με περισσότερο vibrato από ότι στο κομμάτι. Φράσεις στο ύφος και στον ρυθμό του κομματιού, χρήση συγχορδιών, κρατημένες χαμηλές νότες.	Ξεκινάει την Cadenza με το θέμα της αρχής, με χρήση συγχορδιών με τρίτες, έκτες ή οκτάβες, και κρατημένες χαμηλές νότες. Έπειτα αυτοσχεδιαστικές φράσεις που οδηγούν σε έντονο ritenuto.	Αξιοποιούνται διάσπαρτες φράσεις του κομματιού με τρίτες και έκτες. Ακολουθούν ελεύθεροι αυτοσχεδιασμοί πάνω σε κρατημένο χαμηλό Ρε. Καταλήγει κάνοντας έντονο ritenuto.

Rondeau	Yehudi Menuhin	David Oistrakh	Hilary Hahn
Vibrato	Μέτρο 141-158 Είναι ένα εκφραστικό σημείο dolce όπου χρησιμοποιεί σε όλη αυτή την φράση vibrato, όχι έντονο  έως  Μέτρο 175  κάνει στο τέταρτο παρεστιγμένο. Μέτρο 179  ακριβώς το ίδιο. Μέτρο 213  Κάνει vibrato ομοιόμορφης ταχύτητας. Αυτά είναι τα κυριότερα σημεία χωρίς να το ερμηνεύει με υπερβολή.	Μέτρο 141-158 κάνει έντονο vibrato μιας και είναι espressivo. Μέτρο 155-158  Κάνει Vibrato στην νότα ΛΑ ψηλή και στο μέτρο 157 κάνει έντονο στην χαμηλή νότα ΛΑ με σταθερή ταχύτητα. Γενικά κάνει vibrato στα σημεία όπου έχει espressivo και ritenuto .	Μέτρο 141-152. Κάνει vibrato στις νότες που είναι τέταρτα παρεστιγμένα και είναι όλα σταθερής ταχύτητας. 111-116  έως  κάνει vibrato με έντονη δυναμική στο τέταρτο παρεστιγμένο. Μέτρο 189-192:έντονο vibrato σταθερής ταχύτητας στο PE#. 
Tempo	Allegro: Περίπου τέταρτο παρεστιγμένο = 75 σταθερά. Andante: Περίπου ήμισυ = 55 Allegretto: Περίπου ήμισυ = 86 σταθερά Tempo I: Περίπου Τέταρτο	Allegro: Περίπου Τέταρτο παρεστιγμένο=79 Andante: Περίπου ήμισυ = 65 Allegretto: Περίπου ήμισυ=90 Tempo I: Περίπου τέταρτο παρεστιγμένο= 85	Allegro: Περίπου Τέταρτο παρεστιγμένο= 87 Andante: Περίπου ήμισυ= 60 Allegretto: Περίπου ήμισυ=90 Tempo I: Περίπου τέταρτο παρεστιγμένο=89

	παρεστιγμένο = tempo 84.		
Legato	Μέτρο 121 -124  Κάνει legato ενώνοντας όλες τις νότες και χρησιμοποιεί όλο το τόξο . Μέτρο 209-212  έως  όπου κάνει legato στη μέση του τόξου. Μέτρο 232  κάνει ένα legato όπου οδηγεί στην νότα PE στο μέτρο 233 όπου δεν υπάρχει στην παρτιτούρα.	Μέτρο 209-213 Όπου κάνει έντονο legato. Μέτρο 49-50  Μέτρο 209-212  Κάνει legato στη μέση του τόξου. Μέτρο 232: το legato οδηγεί στην νότα PE στο μέτρο 233 όπου δεν υπάρχει στην παρτιτούρα. 	Μέτρο 69-71  Κάνει συνεχόμενο legato ενώνοντας όλες τις νότες μεταξύ τους. Μέτρο 49-50 κάνει legato στη μέση του τόξου.  Μέτρο 232 κάνει γρήγορο legato και συνεχόμενο το οποίο οδηγεί στην νότα ΝΤΟ των δέκατων έκτων.

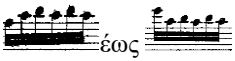
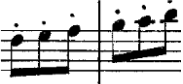
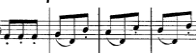
Καταλήξεις	Οι καταλήξεις βρίσκονται σε σημεία ανάμεσα από παύσεις ,οι οποίες είναι πιο λίγες αλλά βρίσκονται και στις εναλλαγές των ρυθμών. Μέτρο 232 όπου προαναφέρθηκε κλείνει την φράση στο επόμενο μέτρο 233 με την νότα PE σε piano. Μέτρο 262-263  κάνει ένα μικρό ritenuto και έπειτα ακολουθεί η κατάληξη στην νότα PE στο μέτρο 263  είναι το levare για την αρχή του επόμενου ρυθμού του Allegretto. Μέτρο 297-298  κάνει ritenuto και καταλήγει δυναμικά στην νότα ΣΟΛ ως λεβάρε του αρχικού Tempo.	Οι καταλήξεις δεν είναι ξεκάθαρες σε όλα τα σημεία. Είναι πιο ξεκάθαρες από τις εναλλαγές των ρυθμών. Μέτρο 232: κλείνει την νότα PE με δυναμική forte. Μέτρο 262-263: Στο κλείσιμο του allegro κάνει ritenuto και ακολουθεί η κατάληξη στην νότα PE όπου είναι levare για την αρχή του επόμενου ρυθμού. Μέτρο 297-298: επανέρχεται σε αυτά τα 2 μέτρα ουσιαστικά στο αρχικό tempo με accelerando.	Οι καταλήξεις είναι διακριτές σε λίγα σημεία καθώς το ερμηνεύει σε γρήγορο tempo και δεν είναι ξεκάθαρες. Στο μέτρο 232 που προαναφέρθηκε οδηγεί στο μέτρο 233 στην νότα PE γρήγορα και απότομα. Μέτρο 262-263: στο κλείσιμο του Allegro όπου ακολουθεί η νότα PE και είναι levare για το επόμενο μέτρο.
Αποτζιατούρες	Μέτρο 57: αποτζιατούρα όπου προηγείται στον χρόνο  Μέτρο 125-126-127-128  οι αποτζιατούρες ερμηνεύονται πάνω στον χρόνο παίζονται έτσι ακριβώς όπως γράφονται.	Μέτρο 57  στέκεται παραπάνω στην αποτζιατούρα και την κρατάει σε αξία τετάρτου. Μέτρο 125-126-127-128  τις ερμηνεύει πάνω στον χρόνο με έντονη δυναμική. Μέτρο 200:	Μέτρο 57:  Προηγείται στον χρόνο και η αποτζιατούρα κρατάει λίγο παραπάνω από την αξία που αναγράφεται. Μέτρο 125-126-127-128  Παίζονται πάνω στον χρόνο

	Μέτρο 200:  πάνω στον χρόνο. Μέτρο 314:  πάνω στον χρόνο.	 πάνω στον χρόνο με χαρακτήρα mezzo forte Μέτρο 200:  πάνω στον χρόνο με χαρακτήρα εμβατηριακό και forte.	με δυναμική mezzo forte. Μέτρο 200:  πάνω στον χρόνο με χαρακτήρα mezzo piano. Μέτρο 314:  πάνω στον χρόνο με δυναμική forte.
Rubato	Μέτρο 121-124: όπου κάνει ένα συνεχές ritenuto. Μέτρο 263: στο Andante κάνει allargando. Μέτρο 297-298: κάνει και πάλι ritenuto για να μπει δυναμικά στον αρχικό ρυθμό, Μέτρο 294-296  Κάνει ένα accelerando για να οδηγήσει στο μέτρο 297 στο ritenuto.	Μέτρο 121-124:Κάνει έντονο ritenuto . Μέτρο 263:Κάνει allargando. Μέτρο 294-297:Κάνει accelerando σε όλες τις νότες και καταλήγει δυναμικά στο μέτρο 298 στην νότα ΣΟΛ.	Μέτρο 121-124. Κάνει ένα μικρό ritenuto, Μέτρο 263:κάνει Allargando για να μπει στον επόμενο ρυθμό. Μέτρο 290-293.  Μπαίνει απευθείας στο αρχικό tempo, Μέτρο 294-297:Κάνει Accelerando και στο μέτρο 298, καταλήγει σε λίγο πιο γρήγορο ρυθμό.

Τρίλιες	Μέτρο 44  ανιούσα τρίλια σταθερής ταχύτητας ΣΟΛ ΛΑ ΣΟΛ ΛΑ και στην κατάληξή της ερμηνεύει 2 αποτζιατούρες ΦΑ και ΣΟΛ. Μέτρο 48  κατιούσα τρίλια σταθερής ταχύτητας με τις νότες ΜΙ ΡΕ ΜΙ ΡΕ και στην κατάληξη ερμηνεύει 2 αποτζιατούρες με τις νότες ΝΤΟ και ΡΕ. Μέτρο 64  ανιούσα τρίλια σταθερής ταχύτητας με τις νότες ΡΕ ΜΙ ΡΕ ΜΙ ΡΕ και στην κατάληξή της ερμηνεύει τις νότες ΝΤΟ και ΡΕ. Μέτρο 144  ανιούσα τρίλια σταθερής ταχύτητας ΣΟΛ ΛΑ ΣΟΛ ΛΑ ΣΟΛ με κατάληξη αποτζιατούρας νότες ΜΙ και ΦΑ. Μέτρο 148  ανιούσα τρίλια σταθερής ταχύτητας με τις νότες ΣΟΛ ΛΑ ΣΟΛ ΛΑ ΣΟΛ και κατάληξη αποτζιατούρας οι νότες ΦΑ και ΣΟΛ.	Μέτρο 44 κατιούσα τρίλια σταθερής ταχύτητας με τις νότες ΛΑ ΣΟΛ ΛΑ ΣΟΛ ΛΑ ΣΟΛ. Μέτρο 48 :κατιούσα τρίλια σταθερής ταχύτητας με τις νότες ΜΙ ΡΕ ΜΙ ΡΕ ΜΙ ΡΕ Μέτρο 64 :ανιούσα συνεχόμενη σταθερή γρήγορη τρίλια. Οι υπόλοιπες τρίλιες που υπάρχουν στο κομμάτι είναι ανιούσες γρήγορες συνεχόμενες και σταθερής ταχύτητας,.	Μέτρο 44 Κατιούσα σταθερής ταχύτητας και μικρή σε διάρκεια τρίλια με τις νότες ΛΑ ΣΟΛ και τις νότες ΦΑ και ΣΟΛ αποτζιατούρες ως κατάληξη της τρίλιας. Μέτρο 48: κατιούσα, σταθερής ταχύτητας και μικρή σε διάρκεια με τις νότες ΜΙ ΡΕ και αποτζιατούρες στην κατάληξη ΝΤΟ και ΡΕ. Τις τρίλιες τις ερμηνεύει ως κατιούσες (επί το πλείστον) με μικρή χρονική διάρκεια σταθερής ταχύτητας και με κατάληξη αποτζιατουρών στο τέλος.
----------------	--	---	--

Δυναμική	Έντονα ψαλίδια, λ.χ. στα μέτρα 49 και 50. Με φορά προς το diminuendo.  Μέτρο 121-124: έντονο crescendo παράλληλα με το Legato και το ritenuto. Μέτρο 374-375-376  έντονο Crescendo παράλληλα με το ritenuto και καταλήγει με forte στην νότα ΝΤΟ στο μέτρο 376.	Μέτρο 49-50: έντονα ψαλίδια, κλείνουν προς τη δυναμική piano. Μέτρο 121-124:Κάνει έντονο crescendo και καταλήγει σε forte στην νότα ΝΤΟ. Μέτρο 233  crescendo που καταλήγει στο μέτρο 234, νότα PE forte	Μέτρο 49-50:Κάνει έντονα ψαλίδια με diminuendo στην δεύτερη νότα. Μέτρο 363  κάνει έντονο Crescendo για να καταλήξει στη νότα ΝΤΟ# στο μέτρο 364.
Spiccato	Συχνή χρήση του spiccato, λ.χ.: Μέτρο 80-84  Έως  Μέτρο 89-92 	Το spiccato μοιάζει να μην αξιοποιείται, χρησιμοποιείται μόνο staccato στη χορδή.	Το spiccato μοιάζει να μην αξιοποιείται, χρησιμοποιείται μόνο staccato στη χορδή.

Portamento	Αρκετά συχνή χρήση, λ.χ.: Μέτρο 155-156 γρήγορο portamentoI.  Μέτρο 185-186  αργό portamento Μέτρο 195-196  ακόμα πιο αργό portamento	Αρκετά συχνή χρήση, λ.χ.: Μέτρο 151-152  γρήγορο portamento. Μέτρο 155-156:portamento Μέτρο 185-186: αργό portamento. Μέτρο 195-196: γρήγορο portamento, ενώ στο μέτρο 197-198 πολύ αργό portamento.	Μέτρο 185-186:  εκφραστικό portamento. Μέτρο 195-196:  γρήγορο εκφραστικό Portamento. Μέτρο 197-198:  αργό και εκφραστικό portamento.
Cadenza	Μέτρο 376  μικρή Ccadenza, που εισάγεται στα 374 και 375 με ritenuto και crescendo. Στο μέτρο 216 εισάγει σύντομη αυτοσχεδιαστική cadenza.	Μέτρο 216: αυτοσχεδιαστική cadenza	Αυτοσχεδιαστική cadenza μετά το μέτρο 216. Μικρή αυτοσχεδιαστική cadenza στο μέτρο 376 όπου παίζει μια σειρά νοτών αξίας ογδών και κινείται πάνω στην κλίμακα του κομματιού.

Staccato	Κατά κανόνα staccato με χωριστά δοξάρια στη μέση του τόξου, λ.χ.: Μέτρο 77,78,79  Μέτρο 97-98  Μέτρο 101-102  λιγότερο έντονο staccato σε δυναμική piano Μέτρο 167-172  χωριστά στη μέση του τόξου με δυναμική piano. Μέτρο 251  με staccato στις νότες που σημειώνονται με τελεία. Μέτρο 264  όπως παραπάνω	Μέτρο 56  staccato στις νότες ΣΙ και ΝΤΟ. Μέτρο 97-98  έντονο με μικρό δοξάρι. Μέτρο 109-110  έντονο staccato με crescendo. Μέτρο 129-131  έντονο staccato στην τελευταία νότα από τα όγδοα . Μέτρο 251: γρήγορο staccato στις νότες που σημειώνονται με τελεία.	Μέτρο 97-98: το εφαρμόζει σε όλες τις νότες. Μέτρο 101-102  Κάνει κοφτό staccato σε δυναμική piano. Μέτρο 109-110: κοφτό staccato με crescendo. Μέτρο 128-131  Κάνει staccato όπου έχει τελίτσες. Μέτρο 251: κοφτό staccato στις νότες που σημειώνονται με τελεία. Μέτρο 80-84  εώς  κάνει κοφτό staccato με δυναμική mezzo forte.
-----------------	--	--	--

Martelé Χρήση martelé σε σημεία όπως: Μέτρο 268-271 	Μέτρο 69-71  Χρήση martele αρθρώνοντας την κάθε νότα ξεχωριστά. Μέτρο 268: χρήση Martele. Μέτρο 73-86  Χρήση Martele με καθαρή άρθρωση και δυναμική mezzo forte.	Μέτρο 73-79  εώς  Τις ξεχωρίζει με επιθετικό τρόπο επάνω στη χορδή και έπειτα τις απελευθερώνει. Μέτρο 268-271  Εώς  τις ερμηνεύει martele. Έντονα και επιθετικά πάνω στη χορδή.
--	---	--

2.3. Πρακτικές βιολιστικής εκτέλεσης σύμφωνα με τον Leopold Mozart.

Πρώτη συγχορδία του σόλο, μέτρο 38 	Συγχορδίες σαν και αυτή παίζονται: «στον ρυθμό πάνω η μετά από μια σύντομη παύση, (...) είναι συνηθισμένο να τις αποδίδει ο ερμηνευτής χτυπώντας το δοξάρι από κάτω προς τα πάνω συνδέοντας μουσικά την πρώτη νότα με τις υπόλοιπες νότες της συγχορδίας. Οι υπόλοιποι μουσικοί της ορχήστρας πρέπει να κοιτάζονται μεταξύ τους και να μην ξεκινούν πολύ νωρίς [δηλ. η συγχορδία ατακάρεται πριν από το χρόνο]». (Mozart, 1756, 1985, p.224) .
Vibrato	Ο Leopold Mozart για αυτό που σήμερα ονομάζεται vibrato χρησιμοποιεί τον όρο tremolo, όπως δηλώνει σε υποσημείωση του κειμένου του. Περί του tremolo σημειώνει τα εξής: «Θα ήταν λάθος αν κάθε νότα παιζόταν με tremolo. Το tremolo πρέπει να χρησιμοποιείται μόνο σε μέρη όπου η ίδια η φύση το παράγει». Με άλλα λόγια, LM δεν συμφωνεί με τη συνεχή χρήση του vibrato όπως αυτή γίνεται από τους τρεις ερμηνευτές που μελετάμε. Η άποψή του για ένα συνεχές vibrato είναι ότι όσοι το χρησιμοποιούν συμπεριφέρονται «σαν να έχουν τεταρταίο

	πυρετό» (Mozart,1756,1985, p.203)
Staccato	Staccato ή Staccato – «<i>χτυπημένο (...). Σημαίνει ότι οι νότες πρέπει να διαχωρίζονται η μια από την άλλη με σύντομες δοξαριές, και χωρίς να σύρεται το δοξάρι</i>». Ως προς τις διάφορες τεχνικές που πηγάζουν από το staccato, σημειώνω ότι ο όρος martelé λείπει από το εν λόγω εγχειρίδιο, καθώς η συγκεκριμένη τεχνική του δοξαριού που απαιτούσε αρκετή πίεση, δεν μπορούσε να γίνει πριν τα τέλη του 18^{ου} αι. λόγω κατασκευής του δοξαριού της εποχής εκείνης. Οι αλλαγές που έγιναν στο δοξάρι από τον François Tourte το 1785 έως το 1790, επέτρεψαν για πρώτη φορά στο δοξάρι να υποστηρίξει τέτοιου είδους τεχνικές. Ο όρος spiccato που είναι δηλωτικός μιας αναπήδησης που κάνει το δοξάρι, είναι και αυτός άγνωστος στον LM, και εμφανίζεται μόνο στο τέλος του 18^{ου} αι. Ήταν μια σημαντική τεχνική για βιολονίστες του 19ου αιώνα, που η χρήση της αυξήθηκε σημαντικά τον 20ο αιώνα. Μετά τις τεχνικές παρεμβάσεις του François Tourte, με μια καμπύλη που δημιουργήσε στο δοξάρι, επετράπη στους βιολονίστες να ερμηνεύουν χρησιμοποιώντας και αυτή την τεχνική. (Mozart,1756,1985, p.51)
Legato	«<i>Στην ομοιομορφία και την καθαρότητα του ήχου συμβάλλει πολύ αν ξέρει κανείς πώς να χωράει περισσότερες νότες μέσα σε μια μοναδική δοξαριά. Είναι αντίθετο με τη φύση αν κανείς διαρκώς διακόπτει και αλλάζει [το δοξάρι]. Ένας τραγουδιστής που σταματά σε κάθε σύντομη φράση για να πάρει ανάσα και τονίζει έτσι τότε τη μια και τότε την άλλη νότα, θα γινόταν κωμικός. Η ανθρώπινη φωνή γλιστράει εύκολα από τη μια νότα στην άλλη, κι ένας ικανός τραγουδιστής ποτέ δεν θα διακόψει τον ήχο αν δεν υπάρχει κάποιος ιδιαίτερος εκφραστικός λόγος ή αν η ίδια η φράση ή οι παύσεις της δεν το ζητούν. Και ποιος δεν το γνωρίζει ότι το τραγούδι είναι πάντοτε ο στόχος κάθε οργανοπαίκτη, διότι οφείλει κανείς να πλησιάζει όσο το δυνατόν περισσότερο προς τη Φύση (...)</i> ». Η παρατήρηση αυτή μοιάζει να ακολουθείται και από τους τρεις ερμηνευτές που μελετάμε εδώ. (Mozart,1756,1985, p.101).
Αποτζιατούρες	«<i>Απαραίτητες από τη ίδια τη Φύση ώστε να συμπληρωθεί η μελωδία. Είναι άλλοτε διάφωνες και άλλοτε συνίστανται σε επανάληψη της προηγούμενης νότας (...)</i> Υπάρχουν επίσης περιπτώσεις όπου 'ενώνουν' [βηματικά] κατά την απόδοση δυο νότες που βρίσκονται σε απόσταση μεταξύ τους (...). Δεν διαχωρίζονται ποτέ από την κυρίως νότα, αλλά παίζονται πάντοτε μέσα στην ίδια δοξαριά με αυτήν (...) Οι κατιούσες αποτζιατούρες διακρίνονται σε μακρές και σύντομες. Οι μακρές παίρνουν τη μισή αξία (ή τα δύο τρίτα της αξίας) από τη νότα που ακολουθεί (...). Στις σύντομες αποτζιατούρες η έμφαση δεν πέφτει στην αποτζιατούρα αλλά στην κύρια νότα που ακολουθεί. Παίζεται όσο το δυνατόν πιο γρήγορα, και ατακάζεται μαλακά (...) Οι διαβατικές αποτζιατούρες δεν ανήκουν στο χρόνο της κύριας νότας , αλλά πρέπει να παιχτούν στο χρόνο της προηγούμενης».

	(Mozart 1756,1985, p.166- 184)
Rubato	Η αντίληψη περί rubato του LM προκύπτει από τις εξής διατυπώσεις περί συνοδείας: «Όταν όμως κανείς έχει να συνοδεύσει έναν αληθινό βιρτουόζο, τότε δεν θα πρέπει να επιτρέπει στον εαυτό του να αφήνεται να παρασυρθεί από την καθυστέρηση ή την επιτάχυνση που ο βιρτουόζος αυτός θα ξέρει να υιοθετεί στο παίξιμό του με επιδεξιότητα και εκφραστικότητα, αλλά θα πρέπει να συνεχίζει να παίζει με τον ίδιο [ρυθμικά] σταθερό τρόπο.» (Mozart 1756,1985,p.224). Ο LM δεν επιτρέπει στον συνοδό να παρασύρεται από τον σολίστα. Ο σολίστας, από την άλλη, φαίνεται να έχει την ελευθερία να ξεφεύγει από το αυστηρό tempo. Από τους τρεις ερμηνευτές που μελετάμε, ο Menuhin είναι εκείνος που αξιοποιεί περισσότερο την τεχνική του rubato.
Τρίλιες	«Η αρχή και το τέλος μιας τρίλιας μπορεί να γίνει με διάφορους τρόπους. Μπορεί να ξεκινήσει αμέσως από την άνω νότα προς τα κάτω. Μπορεί, επίσης, να προετοιμαστεί από μια κατιούσα αποτζιατούρα που έχει κρατηθεί για αρκετό χρόνο, ή από μια ανιούσα αποτζιατούρα με ένα πρόσθετο ποίκιλα την άνω νότας ή μια επανάληψη της νότας, που ονομάζεται Ribattuta και που είναι συνηθισμένο να χρησιμοποιείται στο κλείσιμο μιας cadenza, όπου δεν μπορεί ποτέ να δεσμεύεται στον αυστηρό χρόνο» (LM 1756,1985,p.p.187-188). «(...) Όλες οι τρίλιες παίζονται γρήγορα και με ένα γύρισμα (gruppetto) σε ταχύτητα αργή, μεσαία, γρήγορη ή επιταχυνόμενη. Η αργή συνιστάται σε αργά και λυπημένα κομμάτια. Η μεσαία σε κομμάτια που έχουν ζωντανό αλλά ταυτόχρονα μέτριο και απαλό ρυθμό. Η γρήγορη σε κομμάτια γεμάτα ζωντάνια, πνεύμα και κίνηση και η επιταχυνόμενη χρησιμοποιείται κυρίως σε καντέντσες και ποικίλλεται με piano και forte. Η τρίλια δεν πρέπει να παίζεται υπερβολικά γρήγορα, γιατί γίνεται ακατανόητη. Ωστόσο, μπορεί κανείς να παίζει πιο γρήγορα στις λεπτότερες και ψηλότερα κουρδισμένες χορδές από ό, τι στις χοντρές και χαμηλές, αφού οι τελευταίες πάλλονται αργά, ενώ οι πρώτες γρήγορα. Ο σολίστας, πάντως, πρέπει να δίνει ιδιαίτερη προσοχή στον τρόπο που πρόκειται να εκτελέσει τα κομμάτια, καθώς το μέγεθος του χώρου, ο αριθμός των ακροατών και η διακόσμηση (κουρτίνες, μοκέτα, ταπετσαρία) επιδρούν στο αποτέλεσμα του ακούσματος της τρίλιας. Έτσι, γρήγορη τρίλια συνιστάται σε μικρές αίθουσες, επενδυμένες με υφάσματα, ενώ σε μεγάλες αίθουσες είναι προτιμότερη η αργή τρίλια (Mozart 1756,1985,p.p.188-189) Και οι τρεις σύγχρονοι ερμηνευτές που μελετάμε φαίνονται να αγνοούν τις παραπάνω οδηγίες του LM, αποδίδοντας τις τρίλιες με ομοιόμορφο τρόπο και μεγάλη ταχύτητα.
Cadenza	«Δεν υπάρχει τίποτα χειρότερο από μια cadenza, όπου κάποιος δεν είναι δεσμευμένος με αυστηρό χρόνο (...) Επομένως, πρέπει να επιλεγεί ο μεσαίος δρόμος» (LM 1756,1985,p.189) Η συμβουλή του LM δεν ακολουθείται από τους τρεις σύγχρονους βιολιστές, οι οποίοι προσφέρουν πολύ εκτεταμένες

	δεξιότητες καντέντσες.
Tempo	«Στην αρχή κάθε κομματιού γράφονται λέξεις που έχουν σχεδιαστεί για να το χαρακτηρίσουν, όπως «Allegro», «Adagio» και ούτω καθεξής. Αλλά τόσο το γρήγορο όσο και το αργό tempo έχουν τους βαθμούς τους και, ακόμη κι αν ο συνθέτης προσπαθεί να εξηγήσει με μεγαλύτερη σαφήνεια την ταχύτητα που απαιτείται χρησιμοποιώντας ακόμη περισσότερα επίθετα και άλλες λέξεις, παραμένει αδύνατο να περιγράψει με ακριβή τρόπο την ταχύτητα που επιθυμεί στην εκτέλεση του κομματιού. Άρα, την ταχύτητα αυτή πρέπει να την συμπεράνουμε από το ίδιο το κομμάτι, και αυτό είναι κάτι με το οποίο μπορεί να αναγνωριστεί η πραγματική αξία ενός μουσικού. Κάθε μελωδικό κομμάτι έχει τουλάχιστον μία φράση από την οποία μπορεί κανείς να αναγνωρίσει σίγουρα τι ταχύτητα απαιτεί το κομμάτι. Συχνά, εάν παρατηρηθούν και άλλα σημεία, η φράση εξαναγκάζεται στη φυσική της ταχύτητα». (LM 1756,1985,p.33). Τα παραπάνω που αναφέρονται στη ρυθμική αγωγή και το tempo (Tempus, Mensura, Tactus στα Λατινικά), εξηγούν σύμφωνα με τον LM ότι ο ρυθμός υποβάλλεται από το ίδιο το κομμάτι, ανεξάρτητα από τις προσπάθειες που κάνει ο συνθέτης να υπαγορεύσει το tempo.

2.3.1. Γενική θεώρηση

Το βιβλίο του Leopold Mozart αποτελεί ένα σημαντικό τεκμήριο σχετικά με τις αντιλήψεις περί βιολιστικού παιξίματος την εποχή που γράφτηκε το έργο που μελετάμε. Οι απόψεις του για τον ρυθμό, την αντιμετώπιση του κομματιού και τη χρήση στολιδιών είναι αποκαλυπτική για τις αντιλήψεις της εποχής του. Είναι αρκετά σύγχρονος για την εποχή του συστήνοντας προσοχή στο κομμάτι και σεβασμό στον συνθέτη. Δεν προτείνει αυτοσχεδιασμούς, ούτε εντάσεις στα στολίδια που δίνει. Ό,τι προσδίδει στο κομμάτι κάτι διαφορετικό, θεωρεί ότι δεν θα πρέπει να είναι αυθαίρετο και ότι θα πρέπει να «επιβάλλεται» από την ίδια τη φύση του κομματιού. Όλα συμβαίνουν για τρεις λόγους: αναγκαιότητα, άνεση, κομψότητα.

Η εξάσκηση με το δοξάρι είναι σημαντική, λέει, γιατί έτσι μόνο θα μπορέσει κάποιος να διατηρήσει μια μακρά νότα στο Adagio καθαρά και απαλά, προς μεγαλύτερη ευχαρίστηση του ακροατή. Η παρομοίωση του βιολιστή με τον τραγουδιστή είναι κεντρικής σημασίας ως προς την παραγωγή και την ποιότητα του ήχου: ακριβώς όπως είναι πολύ συγκινητικό όταν ο τραγουδιστής διατηρεί όμορφα μια μεγάλη νότα διαφορετικής δύναμης και απαλότητας χωρίς μια νέα ανάσα. Όλοι όσοι καταλαβαίνουν ακόμη και λίγη τέχνη του τραγουδιού, ξέρουν ότι ο ομοιόμορφος

τόνος είναι απαραίτητος. Ποιον θα χαροποιούσε, λέει ο Leopold Mozart, αν ένας τραγουδιστής όταν τραγουδώντας χαμηλά ή ψηλά, από το λαιμό, από τη μύτη ή μέσα από τα δόντια και ούτω καθεξής, ή ακόμα και μερικές φορές τραγουδούσε ψεύτικα. Ομοίως, μια ομοιόμορφη ποιότητα τόνου πρέπει να διατηρείται στο βιολί σε δύναμη και αδυναμία όχι μόνο σε μία χορδή, αλλά σε όλες τις χορδές με απόλυτο έλεγχο. Ο σολίστας θα πρέπει να αποφεύγει τις ανοιχτές χορδές που κινδυνεύουν να καταστρέψουν την ομοιομορφία, όταν αυτό είναι εφικτό.

Πριν από το 1850, δεν ήταν πάντοτε σαφές κατά πόσον οι τελείες, οι παύλες και οι σφήνες υποδείκνυαν διαφορετικούς τρόπους παιξίματος, παρόλο που ορισμένοι θεωρητικοί από το 1750 διέκριναν διαφορετικούς βαθμούς staccato μέσω της χρήσης κουκκίδων και παυλών, με την παύλα να δείχνει μικρότερη, πιο έντονη νότα και η κουκκίδα είναι μεγαλύτερη, ελαφρύτερη. Στο βιβλίο του Leopold Mozart δίνεται ερμηνεία μόνο για τον όρο Staccato.

2.3.2. Ο Leopold Mozart και οι τρεις ερμηνευτές

Η σύγκριση των τριών ερμηνευτών με το βιβλίο αυτό και τις τεχνικές που προτείνει έχει μεγάλο ενδιαφέρον. Οι τρεις ερμηνευτές αντιπροσωπεύουν τρεις εποχές και τρεις διαφορετικές οπτικές. Η σχέση τους με το κομμάτι του Mozart είναι η άποψη και το «βλέμμα» του καθενός όπως έχει διαμορφωθεί μέσα από τα προσωπικά βιώματα, τους δασκάλους, τα ακούσματα και την αισθητική της εποχής τους όπως αυτή εκφράζεται μουσικά. Από τις ηχογραφήσεις που επιλέξαμε, μπορούμε να παρακολουθήσουμε τη μεταξύ τους σχέση, όσο και τη σχέση τους με τις αντιλήψεις του 18^{ου} αιώνα. Έτσι, διαπιστώνουμε ότι αυτοί που βρίσκονται σχετικά πιο κοντά στις τεχνικές και τις απόψεις του Leopold Mozart είναι ο Oistrakh και η Hahn, ενώ ο πιο απομακρυσμένος είναι ο Menuhin. Οι δύο πρώτοι, ακόμη κι όταν ξεφεύγουν σε εντάσεις και αυτοσχεδιασμούς, επανέρχονται στην παρτιτούρα, ειδικά στο τελείωμα, σα να θέλουν να δείξουν ότι σέβονται τον συνθέτη. Ο Menuhin ερμηνεύει με πολύ πιο ελεύθερο τρόπο. Δίνει εντάσεις και καταλήγει δυναμικά, και κάνει αυτοσχεδιασμούς, χωρίς βέβαια να δείχνει ασέβεια στον συνθέτη. Άλλωστε, ο ίδιος ο Mozart θα το επέτρεπε, και ο πατέρας του επίσης, εφόσον τέτοιες αυθαιρεσίες ως προς την παρτιτούρα γίνονται όχι για λόγους μόδας και εντυπωσιασμού αλλά μόνον όταν το κομμάτι το επιτρέπει.

Έτσι, για παράδειγμα, το Spiccato που δεν υπάρχει στον Oistrakh και τη Hahn, είναι έντονο στον Menuhin, ενώ το vibrato, η Hahn το παίζει αποδίδοντας πιστά την εποχή του έργου και στην Cadenza είναι η μόνη από τους τρεις που καταλήγει σε φράσεις του έργου. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι εκείνη, παρ' όλες τις διαφορές που προαναφέραμε, είναι που βρίσκεται πιο κοντά σε όσα προτείνει ο Leopold Mozart. Οι λόγοι μιας τέτοιας ερμηνείας είναι πολλοί. Αυτό που ίσως να προκύπτει ως γενικότερο συμπέρασμα είναι πως η εποχή μας, που είναι η πιο απομακρυσμένη από την εποχή των Mozart πατέρα και γιού, δεν είναι απαραίτητα η πιο επαναστατική.

3. Επίλογος

Το συγκεκριμένο κονσέρτο το μελέτησα αρχικά στη Μέση σχολή του βιολιού. Τότε το αντιμετώπισα περισσότερο σαν άσκηση. Με βοήθησε σε αρκετά τεχνικά θέματα που αφορούσαν την στάση τόσο του σώματός όσο και των χεριών. Είναι ένα κονσέρτο απαιτητικό τεχνικά και προσφέρει τη δυνατότητα στον μουσικό να αποκτήσει τεχνικές δεξιότητες, ειδικά σε ό,τι αφορά την κίνηση των χεριών. Ξεκίνησα την μελέτη του κονσέρτου αυτού σύμφωνα με τις υποδείξεις του δασκάλου μου. Έλαβα ως οδηγό τις συμβουλές του και φτάνοντας στις διπλωματικές μου εξετάσεις, αισθάνθηκα την ανάγκη να εκφράσω την δική μου άποψη ως μουσικός για διάφορα ερμηνευτικά ζητήματα (Tempo, ποικίλματα, αρθρώσεις, κ.α). Αποτέλεσμα αυτής της εκφραστικής αναζήτησης ήταν η στροφή μου, σε τρεις μεγάλους ερμηνευτές διαφορετικών εποχών. Για τη συλλογή στοιχείων που θα βοηθούσαν την έρευνά μου στράφηκα, επίσης, στο βιβλίο του Leopold Mozart, στο οποίο δίνονται πληροφορίες για πολλές έννοιες που αφορούν την τεχνική του βιολιού. Έτσι για παράδειγμα, οι επιλογές που δίνει καθώς προτείνει διαφορετικά στυλ αποτζιατούρας που μπορούν να χρησιμοποιηθούν στην ερμηνεία των κονσέρτων ή εμφανίζει διαφορετικά είδη τρίλιας που προσαρμόζονται στα γκρουπέτα και βοηθούν το κομμάτι να γίνει περισσότερο δεξιοτεχνικό, με βοήθησαν στην κατανόηση και την απόδοση του κονσέρτου.

Από τις συγκρίσεις των ερμηνευτών, προέκυψαν στοιχεία που με βοήθησαν να αποκτήσω ευρεία άποψη στην τεχνική του βιολιού και την ερμηνεία των έργων. Έτσι πλέον αντιμετωπίζω το συγκεκριμένο κονσέρτο με κριτική σκέψη και περισσότερη ωριμότητα. Όλες αυτές οι διαφορετικές ερμηνευτικές προσεγγίσεις κατάφεραν να γονιμοποιήσουν την φαντασία μου. Και από τους τρεις ερμηνευτές πήρα κάτι διαφορετικό και το χρησιμοποίησα στα 3 μέρη ξεχωριστά. Η Hillary Hahn σαν πιο νέα ερμηνεύτρια είναι αυτή, η οποία με επηρέασε ερμηνευτικά περισσότερο από όλους, κυρίως στο πρώτο μέρος Allegro. Βρίσκεται αρκετά κοντά στις ερμηνευτικές μεθόδους του Leopold Mozart και παίζει απλά και δεξιοτεχνικά ταυτοχρόνως. Στο δεύτερο μέρος επέδρασε ερμηνευτικά ο Menuhin, καθώς χρησιμοποιεί αυτή την συνεχή αργή τρίλια και κάνει αρκετά Rubati τα οποία με ευαισθητοποίησαν περισσότερο. Ο Oistrakh είναι αυτός ο οποίος με επηρέασε ερμηνευτικά στο τρίτο μέρος ως προς τις δυναμικές του αλλά και στην τεχνική του δοξαριού. Και οι τρεις έχουν τεχνικά στοιχεία που εντοπίζονται στο βιβλίο του Leopold Mozart και ο καθένας τα αξιοποιεί με τον δικό του μοναδικό τρόπο.

4. Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

Αθανασιάδης, Δ. (1990). *Σύντομη Ιστορία της Μουσικής. Γ' έκδοση*. Θεσσαλονίκη: Έκδοση Μακεδονικού Ωδείου

Baker, R. (1991). *Μότσαρτ. Εικονογραφημένη Βιογραφία*. Μεταφρ. Μαριάννα Παπουτσοπούλου. Αθήνα: Libro, σ. 61

Γράμματα του Β. Α. Μότσαρτ. (χ.χ.) Μεταφρ. από την αγγλική έκδοση Αλέξανδρος Πανούσης. Αθήνα: Έκδοση Μεγάλου Μουσικής Αθηνών, σσ.11, 82.

Michels, U. (1995). *Ατλας της Μουσικής. Τόμος II. Ιστορικό Μέρος. Από το Μπαρόκ έως σήμερα*. Μετάφραση και μουσικολογική επιμέλεια Ι.Ε.Μ.Α. Αθήνα: Μουσικός Οίκος ΦΙΛΙΠΠΟΣ ΝΑΚΑΣ, σ.369.

Σταντάλ, (1991). *Μότσαρτ*. Μεταφρ. Ζ. Ευαγγέλου. Αθήνα : γράμματα.

Χατζηνίκος, Γ. (2007). *Το Ρετσιτατίβο στις Όπερες του Μότσαρτ. Πυξίδα για την αναγέννηση της μουσικής αντίληψης*. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.

Ξενόγλωσση

Brown, B. (2002). *Classical and Romantic Performing Practice 1750–1900*. New York: Oxford University Press.

Freemanovd, M. & Mikanovd, E. (2003). “My honourable Lord and Father ...”: 18th-century English musical life through Bohemian eyes. *Early Music*, pp.211-231.

Heartz, D. (1969). Approaching a History of 18th-century Music. *Current Musicology*, journals.library.columbia.edu.

Mozart, L. (1756, 1985). *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*. Translated by Editha Knocker second edition. New York: Oxford University Press

Keefe, P. S. (2005). *The Cambridge Companion to the Concerto*. U.K.: Cambridge University Press

Philip, R. (2004). *Early recordings and musical style. Changing tastes in instrumental performance, 1900-1950*. U.K.: Cambridge University Press

Ηλεκτρονικές Πηγές

David Oistrakh September 30, 1908 Odessa (Ukraine) - October 24, 1974.
Ανακτημένο από: <https://www.medici.tv/en/artists/david-oistrakh/>

Βιογραφία David Oistrakh http://oistrakh.ru/en/david_oistrakh/biography/

David Oistrakh Russian violinist <https://www.britannica.com/biography/David-Oistrakh>

Remembering the great violinist David Oistrakh
<https://www.thestrad.com/artists/remembering-the-great-violinist-david-oistrakh/4547.article>

Legendary Violonists, David Oistrakh,

<https://www.thirteen.org/publicarts/violin/oistrakh.html>

https://en.wikipedia.org/wiki/David_Oistrakh

White, Alexander (2017). A performer's analysis of Franko's Cadenza to Mozart's Violin concerto No.3 in G major, K.216, with specific reference to the classic ideals detailed in Türk's treatise. Ανακτημένο από:

https://bridges.monash.edu/articles/thesis/A_performer_s_analysis_of_Franko_s_Cadenza_to_Mozart_s_Violin_concerto_No_3_in_G_major_K_216_with_specific_reference_to_the_classic_ideals_detailed_in_T_r_k_s_treatise/4719655/1

Hilary Hahn Biography, <https://imgartists.com/roster/hilary-hahn/>

Hilary Hahn, https://en.wikipedia.org/wiki/Hilary_Hahn

Hilary Hahn, American musician, <https://www.britannica.com/biography/Hilary-Hahn>

Hilary Hahn performer, <https://www.laphil.com/musicdb/artists/2236/hilary-hahn>

Yehudi Menuhin (1916-1999). Ανακτημένο από:

<http://www.unesco.org/new/en/goodwill-ambassadors/former-goodwill-ambassadors/yehudi-menuhin/>

Yehudi Menuhin (April 22, 1916 - March 12, 1999) BIOGRAPHY. Ανακτημένο από:

<https://www.medic.tv/en/artists/yehudi-menuhin/>

THE MUSICIAN CHILD, Ανακτημένο από: <http://www.menuhin-foundation.com/yehudimenuhin/>

Yehudi Menuhin, Lord Menuhin of Stoke d'Abernon American violinist and conductor. Ανακτημένο από: <https://www.britannica.com/biography/Yehudi-Menuhin>

Yehudi Menuhin , His life support system. Ανακτημένο από:

<https://www.menuhin.org/the-music>

Yehudi Menuhin His brilliance as a performer and conductor was matched by his concern for humanity and, most impressively, his work as an educator.

Ανακτημένο από:

<https://www.menuhinschool.co.uk/school/information/yehudi-menuhin>

https://en.wikipedia.org/wiki/Yehudi_Menuhin

https://en.wikipedia.org/wiki/George_Enescu

<https://www.danielhope.com/listento/my-tribute-to-yehudi-menuhin/>

Τα link των τριών ερμηνειών που μελετήθηκαν:

Yehudi Menuhin

<https://www.youtube.com/watch?v=VaAGFXuqA7g&t=1096s>

David Oistrakh

https://www.youtube.com/watch?v=1L_XhobYfGY

Hillary Hahn

<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=SSbZRpuW08k&t=5s>