



Τμήμα Μουσικών Σπουδών
Ιόνιο Πανεπιστήμιο

Ντμίτρι και Μαξίμ Σοστακόβιτς: Μία δημιουργική συνεργασία

Διπλωματική Εργασία

Ονοματεπώνυμο: Κατερίνα Λουκίδη

ΑΜ: M2015048

Επιβλέπων καθηγητής: Νίκος Τσούχλος

Κέρκυρα, Ιούνιος 2024

Διπλωματική Εργασία υποβληθείσα στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου ως μέρος των απαιτήσεων για την ολοκλήρωση του προπτυχιακού κύκλου σπουδών με Κατεύθυνση Μουσικές Επιστήμες και Υποκατεύθυνση Μουσική Ερμηνευτική

Πίνακας περιεχομένων

<i>Πρόλογος</i>	3
<i>1. Εισαγωγή</i>	4
1.1. Ντμίτρι Σοστακόβιτς: στοιχεία μιας βιογραφίας	4
Το οικογενειακό περιβάλλον του Ντμίτρι Σοστακόβιτς: η πρώτη επαφή με τη μουσική	4
Η εισαγωγή στο Ωδείο της Αγίας Πετρούπολης και τα πρώτα χρόνια ως επαγγελματίας	4
Ο Σοστακόβιτς και η μουσική πρωτοπορία: σχέσεις με το σοβιετικό καθεστώς και αισθητικά διλήμματα.....	5
1953-1975: Η μετασταλινική περίοδος	6
1958-1975: Η ασθένεια του Σοστακόβιτς και οι επιπτώσεις της μέχρι το τέλος της ζωής του.....	7
1.2. Μαζίμ Σοστακόβιτς: στοιχεία μιας βιογραφίας	8
<i>2. Οι Σοστακόβιτς και το πιάνο</i>	9
2.1. Η πιανιστική παραγωγή του Ντμίτρι Σοστακόβιτς	9
α. Νεανικά χρόνια, ως το 1928	9
β. Έργα ωριμότητας: μετά το 1928	10
2.2. Συνεργασία Ντμίτρι και Μαζίμ Σοστακόβιτς γύρω από το πιάνο	11
Εκτελέσεις με τη συμμετοχή του Μαζίμ	12
<i>3. Το Δεύτερο Κοντσέρτο για πιάνο του Ντμίτρι Σοστακόβιτς</i>	13
3.1. Συνθέσεις του Σοστακόβιτς της εποχής του Δεύτερου Κοντσέρτου για πιάνο	13
3.2. Συνοπτική περιγραφή του έργου	14
1ο μέρος: Allegro (τέταρτο = 140)	14
2ο μέρος: Andante (τέταρτο = 76).....	28
3ο μέρος: Allegro (τέταρτο = 176)	33
3.3. Δύο ‘αυθεντικές’ ηχογραφημένες ερμηνείες από τρεις γενιές μουσικών	46
3.4. Γενική αποτίμηση	54
<i>ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Α: Ο αρχιμουσικός Μαζίμ Σοστακόβιτς ως ερμηνευτής των έργων του Ντμίτρι Σοστακόβιτς – ηχογραφημένα τεκμήρια</i>	56
<i>ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Β: Αριθμητικά δεδομένα των μετρήσεων tempo</i>	59
<i>Βιβλιογραφία</i>	66

Πρόλογος

Η παρούσα εργασία πραγματεύεται την σχέση-συνεργασία μεταξύ των Ντμίτρι και Μαξίμ Σοστακόβιτς. Συγκεκριμένα, στο πρώτο μέρος της καταγράφεται το ιστορικό υπόβαθρο του συνθέτη ως παιδί (πρώιμη ενασχόληση με τη μουσική – τα πρώτα βήματα ως μαθητευόμενος πιάνου και σύνθεσης) και τα πρώτα επαγγελματικά του βήματα ως καλλιτέχνης, καθώς και οι σχέσεις του με το σοβιετικό καθεστώς πριν, κατά την διάρκεια της θητείας του Στάλιν, αλλά και στην μετασταλινική περίοδο. Επιπλέον, περιγράφεται η πορεία της υγείας του Συνθέτη, αλλά και πως εκείνη επηρέασε την καλλιτεχνική του πορεία τόσο ως ερμηνευτής, όσο και ως συνθέτης. Ακόμη, παρουσιάζονται πληροφορίες σχετικά με τη ζωή του Μαξίμ Σοστακόβιτς ως μαθητευόμενος και ως επαγγελματίας μουσικός. Στο δεύτερο μέρος της εργασίας παρατίθενται οι πιανιστικές συνθέσεις του πατρός Σοστακόβιτς, οι οποίες χωρίζονται σε δύο κατηγορίες: πριν και μετά το 1928 (νεανικά έργα – έργα ωριμότητας), αλλά και η συμμετοχή του Μαξίμ σε αυτά α) ως σολίστ και β) ως μαέστρος. Το τρίτο μέρος αφορά αποκλειστικά το Δεύτερο Κονσέρτο για πιάνο, Op.102. Αρχικά καταγράφονται τα έργα τα οποία συνέθεσε ο συνθέτης γύρω από την ημερομηνία δημιουργίας του Κονσέρτου. Στη συνέχεια, ακολουθεί μορφολογική ανάλυση του έργου με σύντομα παραδείγματα από την παρτιτούρα και γίνεται σχολιασμός πάνω στο tempo (του οποίου η καταγραφή έχει γίνει βασιζόμενη πάνω στη μεθοδολογία του Nicholas Cook (Rink, 1995), ελαφρώς παραλλαγμένη), μεταξύ των ηχογραφήσεων του έργου με την πρώτη ως σολίστ τον ίδιο τον Σοστακόβιτς και την δεύτερη με μαέστρο τον Μαξίμ και ερμηνευτή τον εγγονό, Ντμίτρι. Στο τέλος της εργασίας παρατίθενται δύο παραρτήματα, με το πρώτο να καταγράφονται τα έργα του συνθέτη στα οποία ερμηνευτής τους ήταν ο Μαξίμ και στο δεύτερο να παραβάλλονται τα αριθμητικά δεδομένα της καταγραφής tempo και των τριών μερών του Δεύτερου Κονσέρτου. Τέλος, καταγράφεται η βιβλιογραφία η οποία χρησιμοποιήθηκε για την διεξαγωγή αυτής της εργασίας.

1. Εισαγωγή

1.1. Ντμίτρι Σοστακόβιτς: στοιχεία μιας βιογραφίας

Το οικογενειακό περιβάλλον του Ντμίτρι Σοστακόβιτς: η πρώτη επαφή με τη μουσική

Ο Ντμίτρι Σοστακόβιτς γεννήθηκε στις 25 Σεπτεμβρίου 1906 στην Αγία Πετρούπολη. Καταγόταν από μια οικογένεια που είχε ερασιτεχνική σχέση με τη μουσική (Fay, E., L. και Fanning, D., 2001). Ο πατέρας του Ντμίτρι Μπολεσλάβοβιτς Σοστακόβιτς, που ήταν τενόρος, ευχαρίστως τραγουδούσε λαϊκές τσιγγάνικες ρομάντζες και άριες όπερας υπό την συνοδεία στο πιάνο της συζύγου του, η οποία σε νεαρή ηλικία είχε μελετήσει πιάνο στο Ωδείο της Αγίας Πετρούπολης, υπό την επίβλεψη της καθηγήτριας Αλεξάνδρα Ροζάνοβα, ενώ είχε εγκαταλείψει νωρίς τις μουσικές σπουδές της για να αφιερώσει την ζωή της στην δημιουργία οικογένειας.

Αν και ο νεαρός Ντμίτρι Σοστακόβιτς είχε μουσικά ερεθίσματα από την πρώιμη ηλικία και απολάμβανε τη μουσική, μαθήματα πιάνου ξεκίνησε μόλις την άνοιξη του 1915 με τη μητέρα του, η οποία γρήγορα διαπίστωσε ότι ήταν παιδί με εξαιρετικές μουσικές ικανότητες. Ενθουσιασμένη, τον Αύγουστο της ίδιας χρονιάς οδήγησε τον γιό της για ακρόαση στην ιδιωτική μουσική σχολή του Ιγνάτιου Γκλάιζερ, όπου ο Ντμίτρι αρχικά ξεκίνησε στο πιάνο με την σύζυγό του Γκλάιζερ, Όλγα Φεντέροβνα, και μέσα στην ίδια χρονιά με τον ίδιο τον Γκλάιζερ, υπό την καθοδήγηση του οποίου ήρθε σε επαφή μεταξύ άλλων με τα πρελούδια και φούγκες του Μπαχ (Fay, E., L., 2000).

Η εισαγωγή στο Ωδείο της Αγίας Πετρούπολης και τα πρώτα χρόνια ως επαγγελματίας

Η επιθυμία του Σοστακόβιτς να συνθέσει μουσική εμφανίστηκε ήδη με την έναρξη μαθημάτων πιάνου, αλλά ο δάσκαλός του τον αποθάρρυνε (Fay, E., L., 2000), γεγονός που οδήγησε την μητέρα του να τον ανακατευθύνει στην προετοιμασία των εισαγωγικών εξετάσεων του Ωδείου της Αγίας Πετρούπολης, όπου και τελικά εισήχθη το φθινόπωρο του 1919, και όπου σπούδασε αρμονία, ενορχήστρωση, φούγκα, μορφολογία, σύνθεση και πιάνο (Fay, E., L. και Fanning, D., 2001). Χαρακτηριστικό των ικανοτήτων που επέδειξε ο νεαρός μουσικός από την αρχή της επαφής του με το Ωδείο ήταν το γεγονός ότι, μετά την ακρόαση, κατά την οποία είχε επιλέξει να παίξει δικές του συνθέσεις, ο Αλεξάντρ Γκλαζουνόφ, τότε Διευθυντής του Ωδείου της Αγίας Πετρούπολης, τον δέχτηκε στα μαθήματα της σύνθεσης, παρακάμπτοντας όλα τα μαθήματα προπαρασκευαστικής θεωρίας. Εντούτοις αργότερα, το 1924, η αίτηση του Σοστακόβιτς να εισαχθεί στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα του Ωδείου της Αγίας Πετρούπολης απορρίφθηκε, λόγω ‘ανεπαρκούς ωριμότητας’, αν και πιστεύεται πως πίσω από αυτό το συμβάν, κρύβονταν πολιτικοί λόγοι. Η αγάπη του Ντμίτρι για το πιάνο και την σύνθεση τον βοήθησε να συνεχίσει τις σπουδές του στο Ωδείο της Μόσχας, όπου και έγινε δεκτός μετά από ακρόαση στις 8 Απριλίου 1924. Ωστόσο, τον Οκτώβριο της ίδιας χρονιάς, επέστρεψε στο Λένινγκραντ με σκοπό την σύνθεση μίας συμφωνίας, ως τελικής εργασίας για την αποφοίτησή του (Fay, E., L., 2000).

Την ίδια περίοδο, άρχισε να χτίζεται μια ιδιαίτερη σχέση του Σοστακόβιτς με τον κινηματογράφο, που αργότερα, μέσω των έργων του, θα δώσει έναυσμα και κίνητρο σε άλλους συνθέτες για την εξέλιξη αυτού του ιδιαίτερου μουσικού είδους. Πράγματι, τον Οκτώβριο του 1924 άρχισε να εργάζεται ως πιανίστας-συνοδός στο βωβό κινηματογράφο, κάτι που βέβαια προσπαθούσε γενικά να αποφεύγει, καθώς αισθανόταν ότι έτσι εξαντλούσε πολύ μεγάλο μέρος της ενέργειάς του (Fay, E., L. και Fanning, D., 2001). Ωστόσο, η ενασχόληση αυτή τον συνόδευσε καθ’

όλη την διάρκεια της ζωής του, καθώς ήταν ένας σίγουρος τρόπος να συντηρείται οικονομικά, ειδικά σε δύσκολες εποχές όπως το 1948, όταν η Κεντρική Επιτροπή του ΚΚΣΕ εκφράστηκε αρνητικά για αυτόν, κάτι που είχε ως αποτέλεσμα τον αποκλεισμό της μουσικής του από όλες τις συμφωνικές ορχήστρες της χώρας (Σοστακόβιτς, Μ. και Σοστακόβιτς, Γ.).

Ο Σοστακόβιτς και η μουσική πρωτοπορία: σχέσεις με το σοβιετικό καθεστώς και αισθητικά διλήμματα

Η περίοδος 1925-1927 στην ΕΣΣΔ θεωρείται 'φιλελεύθερη' σε σχέση με τα χρόνια που θα ακολουθούσαν, καθώς τότε ακόμα οι όποιοι περιορισμοί επέβαλε η επίσημη κρατική γραμμή στους καλλιτέχνες δεν ήταν ιδιαίτερα αυστηροί. Για τον Σοστακόβιτς, είναι η εποχή σημαντικών καλλιτεχνικών επιτυχιών, για παράδειγμα της 1^{ης} Συμφωνίας op. 10, που άρχισε να συνθέτει από το Σεπτέμβριο του 1924, και την οποία ολοκλήρωσε τον Ιούλιο του 1925. Η πρώτη πιανιστική εκτέλεση του έργου πραγματοποιήθηκε στις 7 Φεβρουαρίου 1926 στο Ωδείο της Μόσχας από τον ίδιο τον συνθέτη σε συνεδρίαση του Κρατικού Επιστημονικού Συμβουλίου της Λαϊκής Επιτροπής Παιδείας (Hulme, C., D.), ενώ η πρεμιέρα έγινε στις 12 Μαΐου της ίδιας χρονιάς στη Μεγάλη Αίθουσα Φιλαρμονικής του Λένινγκραντ με την φιλαρμονική ορχήστρα του Λένινγκραντ, υπό τον μαέστρο Νικολάι Μάλκο (Fay, E., L., 2000), και το έργο διαδόθηκε γρήγορα και εκτός ΕΣΣΔ, όπου παρουσιάστηκε σε συναυλίες στη Γερμανία (6/2/1928), στις ΗΠΑ (2/11/1928), στη Μεγάλη Βρετανία (1931-1932), στην αίθουσα Ελεύθερου Εμπορίου του Μάντσεστερ, με τον μαέστρο Χάμιλτον Χάρτι και στην Αυστραλία (14/6/1946) από την φιλαρμονική ορχήστρα της Μελβούρνης και μαέστρο τον Ουόλτερ Σούσκιντ. Την ίδια περίπου εποχή (αρχές Σεπτεμβρίου με 20 Οκτωβρίου 1926) συνέθεσε την 1η Σονάτα για πιάνο op.12, της οποίας η πρώτη εκτέλεση δόθηκε στις 12 Δεκεμβρίου 1926 στην Αίθουσα Μέιλι του Λένινγκραντ (Hulme, C., D.), με σολίστα τον ίδιο το συνθέτη (Fay, E., L., 2000). Επίσης, από τον Απρίλιο ως τον Ιούνιο της επόμενης χρονιάς, συνέθεσε την 2η Συμφωνία, op.14 (την επονομαζόμενη *Οκτώβρης*) με την πρώτη εκτέλεση να δίνεται στις 5 και 6 Νοεμβρίου 1927 στη φιλαρμονική αίθουσα Μπολσόι του Λένινγκραντ. Η ίδια συμφωνία παρουσιάστηκε ξανά στη Μόσχα (4/12/1927) στο *Σοβιετικό Σπίτι* υπό την διεύθυνση του Κονσταντίν Σαραντζιέφ, στη Μεγάλη Βρετανία (22/10/1969) στην Αίθουσα Φεστιβάλ του Λονδίνου, από την Συμφωνική Ορχήστρα του BBC, μαέστρο τον Κόλιν Ντέιβις και στο Μάντσεστερ (2/2/2006) στην αίθουσα Bridgewater, υπό τον Μαρκ Έλντερ (Hulme, C., D.).

Κατά τα πρώτα μετα-επαναστατικά στη Σοβιετική Ένωση ανθούσαν διάφορα νεωτερικά κινήματα στις τέχνες, ως συνέχεια των όσων συνέβαιναν αμέσως πριν από την Επανάσταση του 1917. Έτσι, το 1926 ιδρύθηκε ο *Σύνδεσμος Σύγχρονης Μουσικής του Λένινγκραντ*, (Fay, E., L., 2000), ο οποίος απαρτιζόταν από μια ομάδα καταρτισμένων μουσικών, και του οποίου ο Σοστακόβιτς εκλέχθηκε ως μέλος της στη δωδέκατη θέση. Πολλά από τα έργα του νεαρού συνθέτη παρουσιάστηκαν υπό την αιγίδα του *Συνδέσμου* (Konvatskaya, L.). Ωστόσο, ήδη από το 1928 άρχισε να διαγράφεται η αισθητική κατεύθυνση που, από το 1932 θα λάμβανε την ονομασία 'σοσιαλιστικός ρεαλισμός' και θα κυριαρχούσε στην ΕΣΣΔ ως η επίσημη και υποχρεωτική οδός για όλες τις τέχνες. Έτσι, από το 1928 ο Σοστακόβιτς ήρθε αντιμέτωπος με ένα σοβαρό και διαρκές δίλημμα που θα επηρέαζε όλη την μετέπειτα εξέλιξή του: να συνεχίσει να πειραματίζεται στην μουσική πρωτοπορία ενάντια στο κρατικό δόγμα, ή να προσαρμοστεί στην επίσημη αισθητική ιδεολογία, κάτι που θα του εξασφάλιζε παραγγελίες και εκτελέσεις, έτσι ώστε να βγάζει τα προς το ζην; Το δίλημμα αυτό συνέχισε να υπάρχει σε όλη του την καλλιτεχνική πορεία. Έτσι, χωρίς ποτέ να πάψει να ακολουθεί τον δικό του αισθητικό δρόμο, για αρκετά χρόνια τον βρίσκουμε να γράφει

μουσική απόλυτα εναρμονισμένη με τις επιταγές της επίσημης κρατικής γραμμής, ενώ κάποια από τα έργα του ήταν κατόπιν παραγγελίας του ίδιου του Στάλιν, τον οποίο εξυμνούσαν ως στρατιωτική ιδιοφυΐα και ηγέτη. Έτσι, το 1948 δέχτηκε ένα προσωπικό τηλεφώνημα από τον ίδιο το Στάλιν, ο οποίος του πρότεινε να λάβει μέρος τον Μάρτιο της ίδιας χρονιάς σε μια Διάσκεψη Ειρήνης στη Νέα Υόρκη, εκφράζοντας την συμπαράταξή του με το Σοβιετικό καθεστώς (το διεθνές κύρος του Σοστακόβιτς ήταν ήδη σημαντικό), με αντάλλαγμα η μουσική του να υποστηριχθεί ενεργά. Ο συνθέτης δέχτηκε, και το ίδιο επαναλήφθηκε το 1952 και 1953, χωρίς όμως ποτέ ο Στάλιν να τηρήσει το δικό του μέρος της συμφωνίας. Γεγονός είναι ότι πολλά από τα έργα του Σοστακόβιτς για μεγάλο διάστημα παρέμειναν απαγορευμένα στην ΕΣΣΔ, κάτι που δεν ανατράπηκε παρά μετά το θάνατο του Στάλιν στις 5 Μαρτίου 1953, οπότε το σοβιετικό καθεστώς άρχισε και πάλι να χαλαρώνει τον έλεγχο του πάνω στις τέχνες. Είναι η χρονιά που ο Σοστακόβιτς βραβεύεται με το Βραβείο Λένιν και το χρυσό μετάλλιο με τίτλο *Σφυρί και Δρεπάνι* και ξεκινά η συζήτηση να γίνει μια συλλογική έκδοση για το βίο του, πράγμα σπάνιο για κάποιον συνθέτη εν ζωή. Από τότε, πολλά από τα απαγορευμένα έργα του συνθέτη, όπως το τέταρτο και πέμπτο κουαρτέτο εγχόρδων, το κονσέρτο για βιολί, η τέταρτη συμφωνία, μετά τον θάνατο του Στάλιν άρχισαν να ακούγονται δημόσια, μέχρι τουλάχιστον το 1963 (Fay, E., L. και Fanning, D., 2001). Στις 8 Ιανουαρίου του 1963 πραγματοποιήθηκε η πρώτη εκτέλεση της όπερας *Κατερίνα Ιζμαΐλοβα* (η μετέπειτα *Λαίδη Μάκβεθ του Μτσενσκ*), έργο που για πολλούς μουσικούς ενσάρκωνε την άρση των περιορισμών του Στάλιν από τις τέχνες.

1953-1975: Η μετασταλινική περίοδος

Ο θάνατος του Στάλιν δεν εμπόδισε τους οπαδούς του σταλινικού καθεστώτος να αντιδράσουν κατά της ‘φιλελευθεροποίησης’. Ωστόσο, από την εποχή αυτή ο Σοστακόβιτς δεν έπαψε να ταξιδεύει εκτενώς, τόσο στην Σοβιετική Ένωση όσο και στο εξωτερικό, για τις πολυάριθμες πρεμιέρες της προαναφερθείσας όπερας *Λαίδη Μάκβεθ του Μτσενσκ*, που απέφερε στο συνθέτη επαίνους και τιμητικές διακρίσεις (Fay, E., L. και Fanning, D., 2001). Έτσι, το Φεβρουάριο του 1964 ήταν ένας από τους τιμώμενους συνθέτες στο *Δεύτερο Φεστιβάλ Σύγχρονης Μουσικής* στο Γκόρκι, όπου παίχτηκαν πολλά έργα του, κάποια από τα οποία διηύθυνε ο γιος του Μαζίμ, που ήταν προσκεκλημένος μαέστρος. Το 1965 συμμετείχε στην ηχογράφηση του soundtrack για την κινηματογραφική εκδοχή του έργου αυτού, σε σκηνοθεσία Μιχαήλ Σαπίρο και πρωταγωνίστρια τη διάσημη σοπράνο Γκαλίνα Βισνέβσκαγια, συμμετέχοντας στην επεξεργασία του σεναρίου, στα γυρίσματα και στο μοντάζ της ταινίας. Παράλληλα, ξεκίνησε να γράφει μουσική για μία άλλη ταινία με θέμα τη ζωή του Καρλ Μαρξ, βασισμένη σε ένα μυθιστόρημα της Γκαλίνα Σερεμπριάκοβα, που όμως δεν γνώρισε επιτυχία.

Στις 3 Φεβρουαρίου του 1967, ενώ βρισκόταν στο νοσοκομείο μετά από την πρώτη καρδιακή προσβολή που υπέστη, σε ένα γράμμα του προς τον Γκλίκμαν, ο Σοστακόβιτς ομολογούσε πως ένιωθε απογοητευμένος από τον εαυτό του ως συνθέτη (Fay, E., L., 2000). Το έτος 1968, ενώ τις σκέψεις απασχολούσε ολοένα και περισσότερο η ιδέα του θανάτου, άρχισε να ενδιαφέρεται για τη δωδεκάφθογγο τεχνική. Εμπνευσμένος από την όπερα του Μπρίτεν *Το Σπρίνγκ της Βίδας*, την οποία παρακολούθησε στο Εδιμβούργο το 1962, άρχισε να χτίζει ένα Κουαρτέτο αξιοποιώντας τεχνικές του δωδεκαφθογγισμού. Τέτοιες τεχνικές εμφανίζονται επίσης στη Σονάτα για βιολί, το 13ο Κουαρτέτο, την 14η και 15η Συμφωνία (Fay, E., L. και Fanning, D., 2001). Τον Ιανουάριο του 1969, καθώς νοσηλευόταν για άλλη μία φορά στο νοσοκομείο, άρχισε να συνθέτει ένα ορατόριο για σοπράνο, μπάσο και ορχήστρα δωματίου. Έναν μήνα αργότερα, έχοντας

ολοκληρώσει την πιανιστική εκδοχή του έργου, προβληματίστηκε σχετικά με το πώς θα έπρεπε να ονομάσει το έργο. Εν τέλει, μετά την ολοκλήρωση των 11 μερών του στις 2 Μαρτίου του ίδιου έτους, όρισε τον τίτλο του ως 14η Συμφωνία, op.135.

Την εποχή αυτή οι διακρίσεις και βραβεύσεις πολλαπλασιάζονται. Έτσι, λ.χ. στις 25 Σεπτεμβρίου 1966, ο συνθέτης λαμβάνει τον τίτλο *Ηρώας της Σοσιαλιστικής Εργασίας*, με τον οποίο τιμάται η συμβολή του στην εξέλιξη της σοβιετικής μουσικής κουλτούρας. Στις 10 Νοεμβρίου 1970 βραβεύεται για το έργο *Εμβατήριο της Σοβιετικής Πολιτοφυλακής* op.139, από το Υπουργείο Εσωτερικών και την *Ένωση Σοβιετικών Συγγραφέων*, ενώ τέτοιες τιμητικές διακρίσεις συνεχίστηκαν μέχρι και τον θάνατό του. Το 1972, σε ένα ταξίδι του στο Δουβλίνο ανακηρύχθηκε επίτιμος διδάκτορας μουσικής από το *Trinity College*. Διετέλεσε επίσης Πρόεδρος των επιτροπών για τον εορτασμό των ιωβηλαίων του Σκριάμπιν το 1972 και του Ραχμάνινοφ το 1973. Μία ακόμη τιμητική διάκριση του απονεμήθηκε τον Οκτώβριο του 1972 στο Μπακού με τίτλο *Λαϊκός Καλλιτέχνης του Αζερμπαϊτζάν*, σε μια γιορτή της ρωσικής λογοτεχνίας και τέχνης. Το 1974 τιμήθηκε με το βραβείο Γκλίνκα (Κρατικό Βραβείο της Ρωσικής Ομοσπονδίας) για το 14ο Κουαρτέτο εγχόρδων, op.142.

1958-1975: Η ασθένεια του Σοστακόβιτς και οι επιπτώσεις της μέχρι το τέλος της ζωής του

Το 1958, άρχισαν να εμφανίζονται συμπτώματα παράλυσης στα χέρια του Σοστακόβιτς, ο οποίος αργότερα διαγνώστηκε με πολιομυελίτιδα. Αυτή η ασθένεια τον περιόρισε στις δημόσιες εμφανίσεις του ως πιανίστα, μέχρι που υποχρεωτικά σταμάτησαν το 1966 (Fay, E. L. και Fanning, D., 2001). Στην δεύτερη ηχογράφιση του 2ου κονσέρτου του για πιάνο με σολίστ τον ίδιο (7/2/1958), που θα μας απασχολήσει παρακάτω, ορισμένα σημεία του πιανιστικού μέρους ακούγονται ασαφή και βεβιασμένα, πιθανώς λόγω πόνων στο χέρι του. Ξέρουμε ότι ο ίδιος σκεφτόταν αρχικά να ακυρώσει την ηχογράφιση, αλλά μπήκε σε δεύτερες σκέψεις καθώς δεν ήθελε να αντιμετωπίσει τις συνέπειες. Το 1960, καθώς η ασθένεια προχωρούσε και ο συνθέτης ήταν πια σωματικά και ψυχικά πολύ εξασθενημένος, υπέκυψε εν τέλει στις άνωθεν πιέσεις να ενταχθεί στο Κουμμουνιστικό Κόμμα ως μέλος, χωρίς να αισθάνεται ιδιαίτερα υπερήφανος γι' αυτό. Αυτό το γεγονός τον ώθησε να συνθέσει το όγδοο κουαρτέτο εγχόρδων, το οποίο περιελάμβανε διάφορα αποσπάσματα από παλαιότερα έργα του, το οποίο δήλωσε ότι ήθελε να εκτελεστεί στην κηδεία του.

Τα τελευταία χρόνια, η σταδιακή επιδείνωση της υγείας του Σοστακόβιτς απομείωνε σταδιακά τις δυνάμεις που μπορούσε να αφιερώνει τόσο στη σύνθεση όσο σε δημόσιες εμφανίσεις ως ερμηνευτής. Από πλευράς σύνθεσης, το 1971 ολοκλήρωσε την 15η και τελευταία του Συμφωνία, op.141, ένα έργο με τέσσερα μέρη, της οποίας τη διδασκαλία για την πρώτη εκτέλεση ανέλαβε ο γιος του Μαζίμ τον Ιανουάριο του 1972. Ο πρόεδρος της Ένωσης Συνθετών χαρακτήρισε το έργο ως «ένα από τα πιο βαθυστόχαστα έργα του Σοστακόβιτς» (Fay, E., L., 2000). Το 1974 κατάφερε επίσης να ολοκληρώσει το 15ο Κουαρτέτο και την Σουίτα *Μιχαήλ Άγγελος*. Τον ίδιο χρόνο, παίχτηκε ξανά η όπερα *Η Μύτη*, το τελευταίο από τα απαγορευμένα έργα του Σοστακόβιτς από την περίοδο του Στάλιν. Το τελευταίο έργο του, η Σονάτα για βιόλα, καταγράφεται το 1975, με διορθώσεις ως και λίγες μέρες πριν από τον θάνατό του.

Η τελευταία δημόσια εμφάνιση του Σοστακόβιτς ως σολίστ έγινε στις 28 Μαΐου 1966, καθώς το πρόβλημα στο χέρι είχε επιδεινωθεί ραγδαία. Το ίδιο βράδυ υπέστη καρδιακή προσβολή (Fay, E., L. και Fanning, D., 2001). Έκτοτε, υποβλήθηκε σε αρκετές θεραπείες και ένα μικρό χειρουργείο στο χέρι για την αντιμετώπιση της πολιομυελίτιδας και σε συνδυασμό με σωματική άσκηση, κατάφερε να ξαναπαίξει πιάνο και συνεπώς να αρχίσει πάλι την σύνθεση. Ωστόσο, τον

Σεπτέμβριο του 1971 υπέστη νέα καρδιακή προσβολή, που τον οδήγησε για δύο μήνες στο νοσοκομείο και στην συνέχεια για άλλον ένα μήνα σε σανατόριο. Αν και μέχρι τον Δεκέμβριο η καρδιά του είχε καλυτερέψει, τα άκρα του είχαν εξασθενήσει αρκετά. Το 1972, εισήχθη στο νοσοκομείο για άλλη μια φορά, παραπονούμενος για πόνο στα νεφρά. Μετά από εξετάσεις ρουτίνας, διαγνώστηκε με καρκίνο στους πνεύμονες και σε ένα γράμμα του προς τον Γκλίκμαν, τον Ιανουάριο του 1973, παραδέχτηκε πως σχεδόν αδυνατεί πλέον να συνθέσει, λόγω της κακής κατάστασης της υγείας του. Η τελευταία του δημόσια εμφάνιση πραγματοποιείται στις 10 Μαΐου του 1975 στη Μικρή Αίθουσα συναυλιών του Ωδείου Μόσχας. Στις 4 Αυγούστου του 1975, μετά από μία ακόμη καρδιακή προσβολή, μεταφέρεται για τελευταία φορά στο νοσοκομείο, όπου διαπιστώνεται μετάσταση στο συκώτι και τα νεφρά. Δύο μέρες αργότερα, πεθαίνει (Fay, E., L., 2000) και στις 9 Αυγούστου 1975 κηδεύεται στο νεκροταφείο Νοβοντέβιτσι της Μόσχας (Fay, E., L. και Fanning, D., 2001).

1.2. Μαζίμ Σοστακόβιτς: στοιχεία μιας βιογραφίας

Ο Μαζίμ Σοστακόβιτς, γιος του Ντμίτρι Σοστακόβιτς, γεννημένος στις 10 Μαΐου 1938 , είναι Ρώσος μαέστρος και πιανίστας (Goodwin, N.). Ξεκίνησε μαθήματα μουσικής από νεαρή ηλικία, όπως και ο πατέρας του, και εισήχθη στο Ωδείο της Μόσχας ως μαθητής πιάνου με δάσκαλό του τον Γιάκοφ Φλίερ. Η εισαγωγή του στο Ωδείο έγινε με το δεύτερο κονσέρτο για πιάνο του Ντμίτρι Σοστακόβιτς, το οποίο του αφιέρωσε ο πατέρας του, και το οποίο αποτελεί αντικείμενο της παρούσας εργασίας. Στα χρόνια του στο Ωδείο της Μόσχας ως μαθητής, ο Μαζίμ άρχισε να γοητεύεται από την διεύθυνση ορχήστρας και ξεκίνησε μαθήματα αρχικά με τους Νίκολαϊ Ρεμπίνοβιτς, Αλεξάντρ Γκακ και αργότερα με τους Γκενάντι Ροζντεστβένσκι και Ίγκορ Μαρκέβιτς. Το 1963, διορίστηκε βοηθός μαέστρου στην Κεντρική Ορχήστρα της Μόσχας και το 1966 στη συμφωνική ορχήστρα της ΕΣΣΔ. Αν και το 1981 εγκαταστάθηκε στις ΗΠΑ ως πολιτικός πρόσφυγας μαζί με τον γιο του Ντμίτρι Τζούνιορ (Goodwin, N.), την ίδια χρονιά γύρισε στο Λονδίνο για την 75η επέτειο του πατέρα του, για να διευθύνει την 5η Συμφωνία και το Δεύτερο Κονσέρτο για Πιάνο (Shostakovitch, M.). Τα έτη 1983-1985, διατέλεσε αρχιμουσικός στη φιλαρμονική ορχήστρα των ΗΠΑ και του Χονγκ Κονγκ και την περίοδο 1986-1991, υπήρξε καλλιτεχνικός διευθυντής της Συμφωνικής Ορχήστρας της Νέας Ορλεάνης (Goodwin, N.). Σημαντικό μέρος της σταδιοδρομίας του ως εκτελεστής αφιερώνεται στην ερμηνεία και διάδοση των έργων του πατέρα του.

2. Οι Σοστακόβιτς και το πιάνο

Το όργανο και των δυο Σοστακόβιτς, πατέρα και γιού, υπήρξε το πιάνο. Αυτό το όργανο χρησίμευσε και για τους δυο ως δίοδος εισόδου στον κόσμο της μουσικής, ενώ και οι δυο το αξιοποίησαν επαγγελματικά σε υψηλό επίπεδο. Παρακάτω θα αναφερθούμε πρώτα στο σύνολο της πιανιστικής παραγωγής του Ντμίτρι, και κατόπιν θα επικεντρώσουμε την προσοχή μας στα έργα που ο πατέρας συνέθεσε για τον γιο του, Μαξίμ.

2.1. Η πιανιστική παραγωγή του Ντμίτρι Σοστακόβιτς

Η πιανιστική παραγωγή του Ντμίτρι Σοστακόβιτς καλύπτει ολόκληρη τη μακρά συνθετική του σταδιοδρομία. Σημαντικό της μέρος σχετίζεται με τον γιό του Μαξίμ, εξ ου και στα έργα αυτά θα αφιερώσουμε ένα χωριστό μέρος. Την παραγωγή αυτή παρουσιάζουμε παρακάτω χωρισμένη σε περιόδους (όπου δεν αναφέρεται πιανίστας για την πρώτη εκτέλεση, το έργο πρωτόπαιξε ο ίδιος ο συνθέτης):

α. Νεανικά χρόνια, ως το 1928

- Πέντε πρελούδια – σόλο πιάνο (Φθινόπωρο 1919 - Άνοιξη 1920): Η αφορμή αυτής της πιανιστικής συλλογής ήταν η συμμετοχή του Σοστακόβιτς σε ένα σχέδιο σύνθεσης 24 πρελουδίων για πιάνο σε όλες τις μείζονες και ελάσσονες κλίμακες, μαζί με τους δύο του φίλους, Πάβελ Φελτ και Χόρχι Κλέμεντς. Στην πορεία αυτής της προσπάθειας, οι δύο του φίλοι υπαναχώρησαν, και ο Σοστακόβιτς υπέβαλε τα δικά του κομμάτια (Mochevich, S., 2004). Αν και αρχικά η συλλογή περιελάμβανε 8 πρελούδια, τελικά δημοσιεύτηκαν μόνο 5, και το καθένα από αυτά ήταν αφιερωμένο σε κάποιον φίλο ή συγγενή.
- Τρεις Φανταστικοί Χοροί, Op.5 - σόλο πιάνο (1920-1922), πρώτη εκτέλεση: 20 Μαρτίου 1925, Μόσχα (Mochevich, S., 2015), 1η ηχογράφιση: 26 Μαΐου 1947, Πράγα (Mochevich, S., 2004), 1η δημοσίευση: Φεβρουάριος 1926 – Το πρώτο έργο του Σοστακόβιτς που δημοσιεύτηκε. Το έργο αυτό, το οποίο το είχε αφιερώσει στον συμμαθητή και φίλο του Ιωσήφ Ζαχάροβιτς Σβαρτς, παρουσίασε ο ίδιος αρκετές φορές στην Αγία Πετρούπολη (Mochevich, S., 2015). Υπάρχει μια ακόμη ηχογράφιση από τον ίδιο τον Σοστακόβιτς στις 30 Μαΐου 1958 στο Παρίσι, στην οποία υπήρχαν αρκετές αλλοιώσεις του έργου, καθώς είχε εμφανιστεί ήδη η ασθένεια στα χέρια του
- Σονάτα για δύο πιάνο, Op.6 (Μάρτιος 1922), πρώτη εκτέλεση: 30 Μαρτίου 1925, Αίθουσα Μέιλι Ωδείου Μόσχας – Ντμίτρι Σοστακόβιτς (πιάνο 1) και Λεβ Όμποριν (πιάνο 2), πρώτη ηχογράφιση: ο ίδιος ο Σοστακόβιτς δεν κατάφερε να ηχογραφήσει το έργο του και έτσι η πρώτη ηχογράφιση πραγματοποιήθηκε το 1983 από τους Βικτόρια Ποστνίκοβα και Νικολάι Πετρόβ (Hulme, C., D.). Ο Σοστακόβιτς αφιέρωσε αυτό το έργο στη μνήμη του πατέρα του, ο οποίος πέθανε στις 24 Φεβρουαρίου 1922. Εμφανίζει επιρροές από τις πιανιστικές σουίτες συνθετών όπως οι Αρένσκι, Ραχμάνινοφ, Νικολάρεβ, Γκλαζούνοφ και Τσαϊκόφσκι. Το έργο ήταν αρκετά δημοφιλές στη Ρωσία την δεκαετία του 1920 (Mochevich, S., 2004).
- Σονάτα για πιάνο αρ.1, Op. 12, ημερομηνία σύνθεσης: 20 Οκτωβρίου 1926. Πρώτη εκτέλεση: 12 Δεκεμβρίου 1926, Αίθουσα Μέιλι Φιλαρμονικής Αγίας Πετρούπολης (Mochevich, S., 2015), 1η Δημοσίευση: 1927 (Hulme, C., D.). Μέχρι εκείνη την περίοδο, ο

Σοστακόβιτς ήταν περισσότερο γνωστός ως πιανίστας, παρά ως συνθέτης. Με την σύνθεση όμως αυτού του έργου, που επηρεάζεται από συνθέτες όπως οι Χίντεμιτ, Κρένεκ και Στραβίνσκι, σημείωσε έντονα την παρουσία του ως πρωτοποριακός καλλιτέχνης που αντιτίθεται στον ακαδημαϊσμό και την τυποποιημένη μουσική.

- Αφορισμοί, Op. 13 για σόλο πιάνο, χρονολογία σύνθεσης: 5 Φεβρουαρίου 1927- 7 Απριλίου 1927. Πρώτη εκτέλεση: Φθινόπωρο 1927 (Hulme, C., D.). Ο Σοστακόβιτς συνέθεσε αυτό το έργο λίγο καιρό μετά την συμμετοχή του στον 1ο Διεθνή Διαγωνισμό Πιάνου Σοπέν στη Βαρσοβία, χωρίς επιτυχία. Αμέσως μετά, έφυγε για τη Ρωσία, με ενδιαμέση στάση στο Βερολίνο. Κατά τη διάρκεια παραμονής του εκεί, γεννήθηκε η ιδέα του έργου (σκεπτόμενος έναν συγκεκριμένο νόμο της φύσης, τον οποίο δεν εκμυστηρεύτηκε και αποκάλυψε ποτέ). Ο τίτλος προτάθηκε από τον φίλο του Γιαβόρσκι (στον οποίο αφιερώθηκε και το έργο), με τον οποίο αλληλογραφούσαν εκείνη την περίοδο σχετικά. Εμφανίζει επιρροές από τους Σαίνπεργκ, Μάρτοκ, Χίντεμιτ και Κρένεκ. (Mochevich, S., 2015)

β. Έργα ωριμότητας: μετά το 1928

- Πόλκα, Op. 22a, από το μπαλέτο *Η Χρυσή Εποχή*, για σόλο πιάνο. Χρονολογία σύνθεσης: 1929-1930 (Mochevich, S., 2015). Πρώτη Ηχογράφιση: 1947 (Mochevich, S., 2004), πρώτη Δημοσίευση: 1935. Μέχρι τότε ο Σοστακόβιτς είχε γίνει ήδη περιζήτητος συνθέτης στην Ρωσία, όχι μόνο για τα πιανιστικά του έργα, αλλά και για τις συμφωνίες, μία όπερα, τα φωνητικά έργα, τη μουσική για την ταινία *Νέα Βαβυλώνα* και τη μουσική στο θέατρο. Αυτό το έργο ήταν το πρώτο μεταξύ των τριών μπαλέτων που συνέθεσε το 1929-1935, και η ιστορία του αφορά μία ομάδα ποδοσφαίρου που ήρθε αντιμέτωπη με μία μεγάλη καπιταλιστική πόλη για να επισκεφτεί μία βιομηχανική έκθεση με τίτλο *Η Χρυσή Εποχή*. Το Op. 22a είναι μία σουίτα τεσσάρων μερών, όπου η Πόλκα αποτελεί το τρίτο μέρος. Αν και το μπαλέτο εξαφανίστηκε από την σκηνή, η Πόλκα συνέχισε να παίζεται σε συναυλίες και να θεωρείται αγαπημένο κομμάτι.
- 24 Πρελούδια, Op. 34 για σόλο πιάνο. Χρονολογία σύνθεσης: 30 Δεκεμβρίου 1932 – 2 Μαρτίου 1933. Πρώτη εκτέλεση - πραγματοποιήθηκαν δύο: η πρώτη μόνο με 8 πρελούδια στη Μεγάλη Αίθουσα συναυλιών του Λένινγκραντ και η δεύτερη με ολόκληρο το έργο στην Αίθουσα Μέιλι του Ωδείου της Μόσχας. Από την σύνθεση των *Αφορισμών* μέχρι και το 1930, ο Σοστακόβιτς δεν είχε πραγματοποιήσει καμία δημόσια εμφάνιση. Ο γάμος του με την Νίνα Βάρζαρ το 1932, και συγκεκριμένα η ανάγκη για ένα πρόσθετο εισόδημα, τον έκανε να ξανααγυρίσει στον συναυλιακό χώρο και ως επί των πλείστον στην σύνθεση νέων πιανιστικών έργων. Πολλά πρελούδια αποτελούν σπουδές πάνω στο στυλ άλλων, προγενέστερων ή σύγχρονων συνθετών, όπως του Μπαχ (αρ.1 και 4), του Σοπέν (αρ.7), του Χίντεμιθ (αρ.6) και του Προκόφιεφ (αρ.24). Επιπλέον, ο Σοστακόβιτς τα έχει εμπλουτίσει με στοιχεία λαϊκής μουσικής και τονισμούς ρωσικών τραγουδιών.
- Σονάτα για πιάνο αρ. 2, Op.61. Χρονολογία σύνθεσης: Ιανουάριος 1943 – Αύγουστος 1943 (Mochevich, 2015). Πρώτη εκτέλεση: 6 Ιουνίου 1943, Αίθουσα Μέιλι Ωδείου της Μόσχας (Hulme, C., D.). Ο Σοστακόβιτς αφιέρωσε τη σονάτα αυτή σε έναν από τους δασκάλους του στο πιάνο, τον Λεονίντ, ο οποίος έχασε την ζωή του το 1942. Ο Λεονίντ ήταν ένας από τους δασκάλους που ενέπνευσε τον Σοστακόβιτς από νεαρή ηλικία να ακολουθήσει την καριέρα του συνθέτη (Mochevich, S. 2004).
- 24 Πρελούδια και Φούγκες, Op. 61, για σόλο πιάνο. Χρονολογία σύνθεσης: 16 Οκτωβρίου 1950 – 25 Φεβρουαρίου 1951 (Mochevich, 2015). Πρώτη εκτέλεση: 18 Νοεμβρίου 1952,

Αίθουσα Γκλίνκα – Λένινγκραντ (Mochevich, 2004). Πρώτη δημοσίευση: 1952. Η περίοδος 1946-1953 ήταν δύσκολη για τον συνθέτη. Ο Σοστακόβιτς μαζί με άλλους συνθέτες καταδικάστηκε το 1948 με ένα διάταγμα του ΚΚΣΕ και χαρακτηρίστηκε συνθέτης κατά του φεταλισμού, με αποτέλεσμα να χάσει την δουλειά του ως δάσκαλος και πολλά από τα έργα του να απαγορευτούν. Ο Σοστακόβιτς αυτά τα χρόνια να γράφει μουσική “για το συρτάρι”. Τον Ιούλιο του 1950, κλήθηκε ως κριτής στον διαγωνισμό πιάνου για τα 200 χρόνια από το θάνατο του Μπαχ στη Λειψία, και η νικήτρια του διαγωνισμού Τατιάνα Νικολάγιεβα αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για αυτό το έργο (Mochevich, S., 2015).

2.2. Συνεργασία Ντμίτρι και Μαξίμ Σοστακόβιτς γύρω από το πιάνο

Το 1949, ο Ντμίτρι Σοστακόβιτς συνέθεσε ένα σύντομο έργο για δύο πιάνο, τη *Χαρούμενη Πομπή*, για τον εντεκάχρονο τότε Μαξίμ, το οποίο προοιωνίζει τα μεταγενέστερα έργα του *Κοντσερτίνο για πιάνο* και *Δεύτερο Κονσέρτο για πιάνο* (Mochevich, S., 2004). Το 1953, ακολούθησε το *Κονσερτίνο για δυο πιάνο*, για τον Μαξίμ ο οποίος τότε προετοιμαζόταν για το πτυχίο του. Πρόκειται για ένα έργο σε ένα μέρος, το οποίο έχει μορφή σονάτας ροντό. Εκτελέστηκε για πρώτη φορά από τον Μαξίμ Σοστακόβιτς (πρώτο πιάνο) και την Άλλα Μαλολέτκοβα (δεύτερο πιάνο), στις 8 Νοεμβρίου 1954, στην αίθουσα Μέιλι του Ωδείου Μόσχας. Μέχρι τον θάνατο του συνθέτη πραγματοποιήθηκε μία μόνο ηχογράφηση του έργου με τον ίδιο και τον Μαξίμ, στις 2 Φεβρουαρίου 1956. Το *Δεύτερο Κονσέρτο για πιάνο* ήταν η τελευταία πιανιστική σύνθεση του Σοστακόβιτς, που έγραψε το 1957 σε συνέχεια του *Κονσερτίνου για δυο πιάνο*. Είναι επίσης αφιερωμένο στον Μαξίμ, ο οποίος εκείνη την περίοδο προετοιμαζόταν για τις διπλωματικές του εξετάσεις στο πιάνο. Ο συνθέτης Αντρέ Μπαλαντσιβάντζε ισχυριζόταν πως αυτό το έργο δεν ήταν αυθεντικό, και ότι ο Ντμίτρι Σοστακόβιτς είχε αντιγράψει στοιχεία από το δικό του *Κοντσερτό για πιάνο αρ.3*, μια προγενέστερη σύνθεση. Τον Απρίλιο του 1957, ο Σοστακόβιτς με τον Μαξίμ έπαιξαν μια εκδοχή του έργου για δύο πιάνο στο Υπουργείο Πολιτισμού της ΕΣΣΔ, για να εγκριθεί (Fay, E., L. και Fanning, D., 2001). Η επίσημη πρώτη εκτέλεση του έργου πραγματοποιήθηκε στις 10 Μαΐου 1957 στη Μεγάλη Αίθουσα του Ωδείου Μόσχας με σολίστα τον Μαξίμ, τη Συμφωνική Ορχήστρα της ΕΣΣΔ και μαέστρο τον Νικολάι Ανόσοφ. Το κοντσερτό άρεσε στους κριτικούς, που το χαρακτήρισαν λυρικό, με γοητευτική απλότητα και ανέμελο πνεύμα (Fay, E., L., 2000). Κατά την διάρκεια των ετών 1957-1958, ο Ντμίτρι παρουσίασε το έργο σε πολλές συναυλίες και ηχογραφήσεις, στις οποίες εμφανίστηκε ο ίδιος ως σολίστας. Η πρώτη ηχογράφηση, της οποίας η ημερομηνία δεν είναι γνωστή, έγινε στη Βουλγαρία με την Φιλαρμονική Ορχήστρα της Σόφιας υπό την διεύθυνση του Κονσταντίν Ιλιέφ, η οποία δεν κυκλοφόρησε ποτέ. Η δεύτερη έγινε στις 7 Φεβρουαρίου 1958, στη Μόσχα, με την Συμφωνική Ορχήστρα της Ραδιοφωνίας της Μόσχας, υπό την διεύθυνση του Αλεξάντερ Γκάουτ και η τρίτη έγινε στις 26 Μαΐου 1958, στη Γαλλία, με την Εθνική Ορχήστρα της RTF, υπό την διεύθυνση του Αντρέ Κλίτενς (Mochevich, S., 2004).

Παρακάτω καταγράφονται κατ’ αρχήν με χρονολογική σειρά τα έργα αυτά, ενώ στη συνέχεια καταγράφονται οι πρώτες εκτελέσεις τους, στις οποίες συνέβαλε ο Μαξίμ, οι οποίες τεκμηριώνουν τη στενή καλλιτεχνική σύνδεση μεταξύ πατέρα και γιου. Έργα τα οποία πρωτοπαίχτηκαν την ίδια ημερομηνία καταγράφονται με βάση την ημερομηνία σύνθεσης (παλαιότερο → σύγχρονο). Τα έργα που βρέθηκαν μόνο με την ετήσια χρονολογία (π.χ. 1972) σημειώνονται στο τέλος του ίδιου έτους.

Εκτελέσεις με τη συμμετοχή του Μαζίμ

- 8/11/1954 : Κοντσερτίνο για δύο πιάνο, op.94. Συντελεστές πρώτη εκτέλεσης: Μαζίμ Σοστακόβιτς (1ο πιάνο) και Άλλα Μαλολέτκοβα (2ο πιάνο). Τόπος: Ωδείο Μόσχας. Αίθουσα Μέιλι (Hulme, C., D.).
- 15/1/1955: Από την εβραϊκή παραδοσιακή ποίηση, op.79. Συντελεστές πρώτη εκτέλεσης: Νίνα Ντόρλιακ (σοπράνο), Σάρα Ντολουκχάνοβα (μέτζο σοπράνο), Αλεξέι Μασλένικοφ (τενόρος) και Μαζίμ Σοστακόβιτς (πιάνο). Τόπος: Λένινγκραντ, Αίθουσα Συναυλιών Γκλίνκα.
- 11/1955: Κοντσερτίνο για δύο πιάνο, op.94 (συναυλία). Εκτελεστές: Μαζίμ Σοστακόβιτς (1ο πιάνο) και Ντμίτρι Σοστακόβιτς (2ο πιάνο).
- 16/1/1956: Κοντσερτίνο για δύο πιάνο, op.94 (ηχογράφηση). Συντελεστές: Μαζίμ Σοστακόβιτς (1ο πιάνο) και Ντμίτρι Σοστακόβιτς (2ο πιάνο) (Mosheovich, S., 2004).
- 2/2/1956: Κοντσερτίνο για δύο πιάνο, op.94 (ηχογράφηση) LP και CD-USSR: MK D3036-7. Συντελεστές: Μαζίμ Σοστακόβιτς (1ο πιάνο) και Ντμίτρι Σοστακόβιτς (2ο πιάνο)
- 4/1957: Δεύτερο Κονσέρτο για πιάνο, op.102 (πρώτη εκτέλεση εκδοχής για 2 πιάνο). Συντελεστές: Μαζίμ Σοστακόβιτς (1ο πιάνο) και Ντμίτρι Σοστακόβιτς (2ο πιάνο). Τόπος: Υπουργείο Πολιτισμού ΕΣΣΔ.
- 10/5/1957: Δεύτερο Κονσέρτο για πιάνο, op.102 (πρώτη εκτέλεση). Συντελεστές: Συμφωνική Ορχήστρα Σοβιετικής Ένωσης, Μαζίμ Σοστακόβιτς (πιάνο), και Νίκολαϊ Άντισον (μαέστρος). Τόπος: Ωδείο Μόσχας, Αίθουσα Μπολσόι.
- 1975: Δεύτερο Κονσέρτο για πιάνο, op.102 (ηχογράφηση: Melodiya C10 06763-4). Συντελεστές: All Union Radio and Television Symphony Orchestra και Μαζίμ Σοστακόβιτς (μαέστρος) (Mosheovich, S., 2004)

(Θάνατος του Ντμίτρι Σοστακόβιτς στις 9/8/1975)

- 2/9/1985: Δεύτερο Κονσέρτο για πιάνο, op.102 (ηχογράφηση: CD-BBC Radio Classics 15656 9170-2). Συντελεστές: Συμφωνική Ορχήστρα BBC, Πίτερ Ντόνοχο (πιάνο) και Μαζίμ Σοστακόβιτς (μαέστρος). Τόπος: Εδιμβούργο, Αίθουσα Ούσερ (Hulme, C., D.)

Η καλλιτεχνική συνεργασία πατέρα και γιού δεν περιορίζεται στα πιανιστικά έργα. Πράγματι, ο Μαζίμ αφιέρωσε μεγάλο μέρος της διεθνούς δραστηριότητάς του ως αρχιμουσικός στην ερμηνεία του ρεπερτορίου του πατέρα του. Στο παράρτημα Α αυτής της εργασίας παραθέτουμε ενδεικτικά μερικές από τις πιο σημαντικές στιγμές της όλης αυτής δραστηριότητας.

3. Το Δεύτερο Κοντσέρτο για πιάνο του Ντμίτρι Σοστακόβιτς

3.1. Συνθέσεις του Σοστακόβιτς της εποχής του Δεύτερου Κοντσέρτου για πιάνο

Την εποχή κατά την οποία ο Σοστακόβιτς συνέθεσε το Δεύτερο Κοντσέρτο για πιάνο είναι μια ιδιαίτερα δημιουργική περίοδος, που ακολουθεί το θάνατο του Στάλιν και τη χαλάρωση του ελέγχου που το Σοβιετικό καθεστώς ασκούσε στην καλλιτεχνική ζωή της ΕΣΣΔ. Την εποχή εκείνη ο Σοστακόβιτς συνέθεσε τα εξής έργα (παρακάτω καταγράφονται πληροφορίες για την ημερομηνία και τόπο της πρώτης εκτέλεσης και ηχογράφησης, καθώς και τους συντελεστές).

- *Το πρώτο κλιμάκιο*, κινηματογραφική μουσική, για μεγάλη συμφωνική ορχήστρα, για την ομώνυμη ταινία του Μικαίλ Καλάτοζοβ. Χρονολογία σύνθεσης: 1955-1956. Πρώτη προβολή της ταινίας: 29 Απριλίου 1956 (Hulme, C., D).
- *Κουαρτέτο εγχόρδων*, No.6, Op. 101, σε Σολ, Χρονολογία σύνθεσης: 1956. Ημερομηνία & τόπος 1ης εκτέλεσης: 7 Οκτωβρίου 1956 (Fay, E., L. and Fanning, D., 2001) – Αίθουσα Συναυλιών Γκλίνκα, Λένινγκραντ. Συντελεστές 1ης εκτέλεσης: Κουαρτέτο Μπετόβεν: Ντμίτρι Τσιγκάνοφ (βιολί Ι), Βασίλι Σιρίνσκι (βιολί ΙΙ), Βαντίμ Μπορισόφσκι (βιόλα), Σεργκέι Σιρίστινγκ (βιολοντσέλο), χρονολογία 1ης ηχογράφησης: 1965, συντελεστές 1ης ηχογράφησης ίδιοι με εκείνους της πρώτης εκτέλεσης (Hulme, C., D).
- *Συμφωνία No.11*, op. 103, σε σολ, με τίτλο *Το έτος 1905*, για μεγάλη συμφωνική ορχήστρα. Χρονολογία σύνθεσης: 1956-1957 (Fay, E., L. και Fanning, D). Ημερομηνία & τόπος πρώτης εκτέλεσης: 17 Σεπτεμβρίου 1957 – Σπίτι των Συνθετών, Λένινγκραντ (διασκευή για πιάνο – 4 χέρια), με τους Ντμίτρι Σοστακόβιτς και Μιχαήλ Μεγέροβιτς. Πρώτη εκτέλεση με ορχήστρα: 30 Οκτωβρίου 1957 – Αίθουσα Φιλαρμονικής Μπολσόι (Fay, E., L. και Fanning, D, 2001), Συμφωνική Ορχήστρα ΕΣΣΔ, Νατάν Ραχλίν (μαέστρος). Χρονολογία 1ης ηχογράφησης: 1958. Συντελεστές 1ης ηχογράφησης: Ίδιοι με τους συντελεστές της πρώτης εκτέλεσης (Hulme, C., D)
- *Τραγούδι προς δόξα της Πατρίδας* (Fay, E., L., 2000) *Dmitri Shostakovich: A life*. 1stedn. New York: Oxford University Press και Fay, E., L. και Fanning, D. (2001) ‘Shostakovich, Dmitry’. *Grove Music Online*. Σε κάποιες πηγές το έργο αναφέρεται με χρονολογία σύνθεσης 1944 (*A toast to our Motherland*) στον Hulme, C., D. (2010) *Dmitri Shostakovich Catalogue: The First Hundred Years and Beyond*. 4thedn. Plymouth, UK: The Scarecrow Press, Inc. Άλλες πηγές δίνουν χρονολογία σύνθεσης 1957. Για χορωδία και πιάνο (Fay, E., L. και Fanning, D). Χρονολογία & τόπος 1ης εκτέλεσης: 1958 (Hulme, C., D).
- *Δuo μεταγραφές ρωσικών λαϊκών τραγουδιών*, Op. 104 για χορωδία a capella. Χρονολογία σύνθεσης: 1957. Ημερομηνία & τόπος 1^{ης} εκτέλεσης: 24 Νοεμβρίου 1957 – Αίθουσα Φιλαρμονικής Μπολσόι (Hulme, C., D).
- *Η Αυγή του Οκτώβρη*, χρονολογία σύνθεσης: 1957, για χορωδία (Fay, E., L. και Fanning, D). Ημερομηνία πρώτης ηχογράφησης: 1959 (Hulme, C., D)
- *Κοντσέρτο για πιάνο*, No.2, Op. 102, Φα (βλ. παραπάνω)
- *Moscow Cheryomushki*, Op. 105, Οπερέτα. Ημερομηνία & τόπος 1ης εκτέλεσης: 24 Ιανουαρίου 1959 – Θέατρο Οπερέτας, Μόσχα. Συντελεστές 1ης εκτέλεσης: Γκριγκόρι Στολιάροφ (μαέστρος). Ημερομηνία πρώτης ηχογράφησης: 1962 – Ηχογραφήθηκαν τα 11 από τα 22 μέρη (Ουβερτούρα, No: 5-7, 14, 18, 19, 22, 25, 26, 39). Συντελεστές πρώτης

ηχογράφησης: χορωδία και ορχήστρα του Θεάτρου Οπερέτας της Μόσχας, Γκριγκόρι Στολιάροφ (μαέστρος)

- Χοβάνστσινα, Op.106, νέα ενορχήστρωση της όπερας του Μούσοργκσκυ. Χρονολογία σύνθεσης: 1958-1959. Ημερομηνία & τόπος πρώτης εκτέλεσης: 23 Μαΐου 1959. Συντελεστές 1ης εκτέλεσης: Γιεβγκένι Σβετλάνοφ (μαέστρος), σύνολο το Θεάτρου Μπολσόϊ. Χρονολογία 1ης ηχογράφησης: 1963 με τους ίδιους συντελεστές.

3.2. Συνοπτική περιγραφή του έργου

Το έργο, αφιερωμένο στον Μαζίμ, έχει χαρακτήρα νεανικό και ανάλαφρο, και αποτελείται από τρία μέρη: 1.Allegro (στη Φα μείζονα), 2. Adagio (στη Ντο ελάσσονα), 3.Allegro (στη Φα μείζονα). Είναι γραμμένο για σόλο πιάνο και σχετικά μικρή, ‘κλασική’ ορχήστρα (1 πίκολο, 2 φλάουτα, 2 όμποε, 2 κλαρινέτα σε Σι_b, 2 φαγκότα, 4 κόρνα, τύμπανα (1 εκτελεστής), ταμπούρο και έγχορδα). Αναλυτικότερα, το έργο έχει ως εξής:

1ο μέρος: Allegro (τέταρτο = 140)

Το μέρος αυτό ακολουθεί ως προς την έκθεση και ανάπτυξη την κλασική μορφή σονάτας, ενώ η επανέκθεση είναι σύντομη και συνοπτική.

Έκθεση: μ.1-87/Περιοχή Α' Θέματος: μ. 1-48

- Εισαγωγή, μ.1-6. Ένα εξάμετρο εισαγωγικό θέμα εμβατηριακού αλλά ανάλαφρου χαρακτήρα (εφεξής: Θέμα Εισαγωγής) αποδίδεται staccato από τα πνευστά της ορχήστρας και συγκεκριμένα από τα όμποε, κλαρινέτα και φαγκότα.

2 Oboi

2 Clarineti(B)

2 Fagotti

Ob.

Cl. I

Fag. (a2)

dim.

dim.

dim.

dim.

- Α' Θέμα, μ.7-22: εμφανίζεται σε δύο οκτάμετρα από το σόλο πιάνο, ενώ παράλληλα η ορχήστρα συνοδεύει συνεχίζοντας τον ανάλαφρο εμβατηριακό χαρακτήρα της Εισαγωγής.

Α' οκτάμετρο

Β' οκτάμετρο

marc.

Έκθεση: μ.1-87 / Μετάβαση, μ. 23-48

- Ένα εξίσου ανάλαφρο και χαρούμενο τετράμετρο Θέμα Μετάβασης (μ. 23-26) με χαρακτηριστική συνοδεία ταμπούρου επαναλαμβάνεται δύο συνεχείς φορές (μ.27-30 και μ.31-34). Εισάγει τη δεσπόζουσα Ντο+ και, στις δύο επαναλήψεις, ξετυλίγεται μέσα από διάλογο μεταξύ του πιάνου και των όμποε-κλαρινέτων (σημειώνεται παρακάτω σε κόκκινα πλαίσια).

Ob. κ2

Cl. κ2

Ob. κ1

Cl. κ1

marc.

κ.λπ.

- Τα μ.35-36 είναι μια επέκταση του Θέματος Μετάβασης, το οποίο συνεχίζεται στο σόλο πιάνο.



- Στα μ.37-40 έρχεται να προστεθεί το Α' Θέμα, αυτή την φορά από τα βαθιά έγχορδα της ορχήστρας και τα φαγκότα, και χωρίς το χαρακτηριστικό staccato της αρχής.

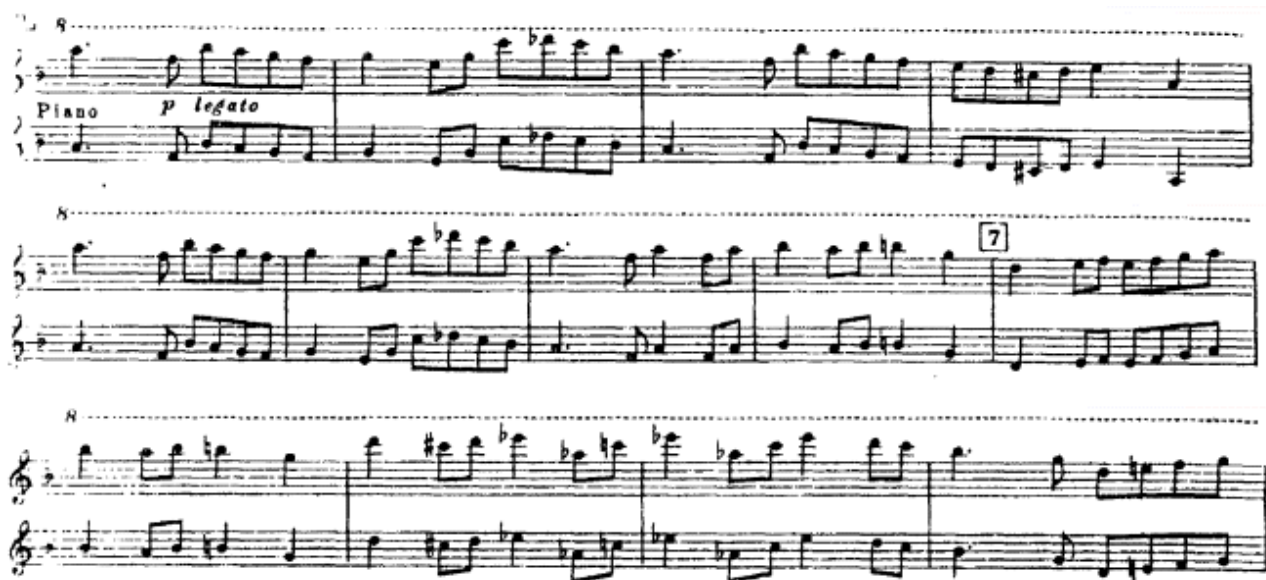


- Στα μ.41-44 και 45-48, επανεμφανίζεται η κεφαλή του Α' Θέματος, εισάγοντας δυο διαδοχικά τετράμετρα που επανέρχονται κάθε φορά στη Φα+ μετά από απότομες μεταπτώσεις σε άλλες τονικότητες (Ρεb+, Λα#+). Την κεφαλή του Α' Θέματος εκθέτουν κάθε φορά τα πνευστά της ορχήστρας: φλάουτα, όμποε, κλαρινέτα, φαγκότα, κόρνα, καθώς και το σόλο πιάνο, ενώ στα μ.45-48 το όλο λαμπερό ηχόχρωμα *f* οξύνεται με την προσθήκη του πίκολο. Τέλος, στην τέταρτη κίνηση του μ.48, γίνεται μία απότομη τονική αλλαγή, η οποία οδηγεί στην σχετική της Φα+, τη Ρε-, τονικότητα του επερχόμενου Β' Θέματος (παρακάτω το μέρος σόλο, μ. 45-48):



Έκθεση: μ.1-87 / Περιοχή Β' Θέματος: μ. 49-81.

- Στα μ.49-61 ξεδιπλώνεται το μακροσκελές Β' Θέμα στη Ρε- από το πιάνο με παράλληλη κίνηση των δυο χεριών σε οκτάβες, με χαρακτήρα λυρικής απλότητας, άρθρωση legato και ανάλαφρη συνοδεία των εγχόρδων arco staccato (στο παράδειγμα το μέρος σόλο).



- Στα μ.62-73 γίνεται επανάληψη της κεφαλής του Β' Θέματος και περαιτέρω επέκτασή του, με τη συνοδεία των εγχόρδων να ενισχύεται από κόρνα και φαγκότα, επίσης από το πιάνο, ενώ στα μ.74-81 συνεχίζεται στο ίδιο κλίμα μια περαιτέρω στοχαστική επέκτασή του (στο παράδειγμα τα μ. 62-65, σόλο πιάνο, 4μετρη κεφαλή του Β' Θέματος και επέκτασή της).



- Μ. 70-81, σόλο πιάνο, συνέχιση της επέκτασης του Β' Θέματος:



- Τα μ. 82-87 λειτουργούν ως Coda της Έκθεσης, αξιοποιώντας ρυθμικά στοιχεία του Θέματος της Εισαγωγής, και σηματοδοτούν το κλείσιμο της Έκθεσης, στη Ρε-, σχετική ελάσσονα της αρχικής τονικότητας.



Ανάπτυξη: μ.88-221

- Η έναρξη της Ανάπτυξης σηματοδοτείται από μία κοφτή και τονισμένη συγχορδία *ff* από τα κλαρινέτα, φαγκότα, κόρνα και όλα τα έγχορδα της ορχήστρας, στη Σολ+. Τα μ.88-91 αποτελούν ένα εισαγωγικό τετράμετρο του μέρους, το οποίο εκτελείται από οκτάβες στο πιάνο στην ίδια δυναμική.

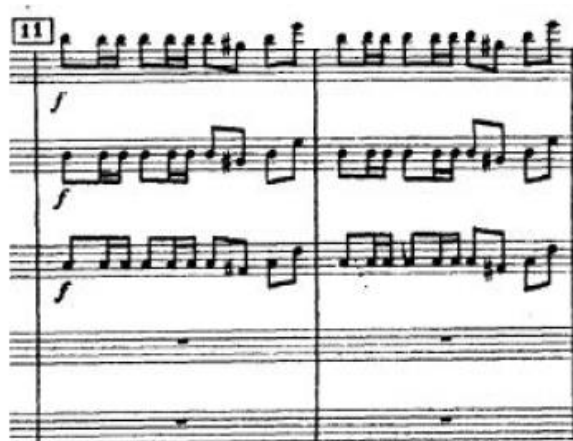


- Στα μ.92-95 και μ.96-99 επανέρχεται η κεφαλή του Α' Θέματος σε δυναμική *ff* από το πίκολο, φλάουτα, όμποε, κλαρινέτα και φαγκότα, ξεκινώντας κάθε τετράμετρο από τη Σολ+ και συνεχίζοντας κάθε φορά με αλλοιωμένη εναρμόνιση και χαρακτηριστική ηχοχρωματική οξύτητα. Τα έγχορδα τονίζουν τη θέση ανά τέσσερα μέτρα με κοφτές συγχορδίες Σολ+ σε δυναμική *ff*. Το πιάνο συνεχίζει το ίδιο μοτίβο με εκείνο των εισαγωγικών μέτρων της Ανάπτυξης.



κ.λπ.

- Στα μ.100-103 επιστρέφει το Θέμα Μετάβασης, στη Μι+ από τα έγχορδα της ορχήστρας (βλ. παρακάτω παράδειγμα), και στα αμέσως επόμενα μέτρα (104-108) το ίδιο θέμα μεταφέρεται στο σόλο πιάνο, το οποίο διασχίζει γρήγορα απομακρυσμένες τονικότητες για να οδηγήσει τελικά το κομμάτι στη Σολ+, στο μ. 109.



- Στα μ.109-116 εμφανίζεται νέο θεματικό υλικό στο πιάνο, που θα αποκαλούμε εφεξής Θέμα Ανάπτυξης, στη Σολ+, με μικρά ‘γεμίσματα’ από στοιχεία του θέματος και στο πίκολο (στο παράδειγμα τα μ. 109-114).

- Στα μ.117-123 συνεχίζει να επαναλαμβάνεται το Θέμα Ανάπτυξης από το σόλο πιάνο, ενώ παράλληλα επανεμφανίζεται και το Α' Θέμα στα πνευστά της ορχήστρας (εκτός των κόρνων) στη Σολ- και ακολουθεί απότομη μετάβαση στη Σιb+, με αφετηρία την οποία ξεκινά μια σειρά από απρόβλεπτες αρμονικές διαδοχές σε απομακρυσμένες τονικότητες

(στο παράδειγμα τα μ. 118-123).

κ.λπ.

- Στα μ.124-132 επανεμφανίζονται στοιχεία του Θέματος Μετάβασης από το πιάνο στη Φα#+, πάνω στα οποία ο σολίστας αναπτύσσει δεξιότεχνικούς σχηματισμούς με συνοδεία των εγχόρδων.

- Στα μ.133-140 επιστρέφει το Α' Θέμα στη Λα+ από τα έγχορδα, και συγκεκριμένα από τα πρώτα βιολιά και τα βιολοντσέλα. Τα δεύτερα βιολιά και οι βιόλες έρχονται να

εμπλουτίσουν την αρμονία αξιοποιώντας στοιχεία του θέματος. Στη συνέχεια γίνεται επανάληψη του θέματος από τα πνευστά της ορχήστρας (εκτός των κόρνων) σε αντιχρονισμό με το σόλο πιάνο, ενώ παράλληλα γίνεται συνδυασμός του Θέματος Ανάπτυξης από το πιάνο με συνεχώς μεταβαλλόμενο αρμονικό υπόβαθρο.

Μέτρα 133 – 136, το Α΄ Θέμα στα έγχορδα:



κ.λπ.

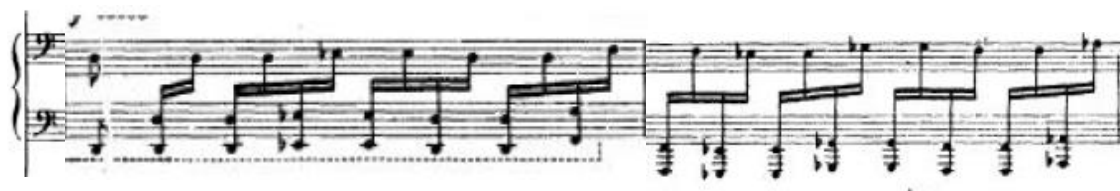
Μέτρα 141 – 144, αντιχρονισμοί στα πνευστά:



- Στα μ.147-154 επανέρχεται το Θέμα Μετάβασης από τα πνευστά της ορχήστρας (εκτός των κόρνων) σε άρθρωση staccato, στη Σιβ+ (στο παράδειγμα τα μ. 147-151)



- Στα μ.155-162 το σόλο πιάνο εκτελεί δεξιότεχνικές κινήσεις σε οκτάβες στην χαμηλή περιοχή, συνοδευόμενο από τονισμένες συγχορδίες ογδόων από όλη την ορχήστρα σε δυναμική *ff* που σημειώνουν τις θέσεις των μέτρων, σε ρευστό αρμονικό περιβάλλον (παράδειγμα: σόλο πιάνο, μέτρα 155-156):



κ.λπ.

- Στα μ.163-168 συνεχίζεται το ίδιο μοτίβο με τα προαναφερθέντα μέτρα, με την διαφορά ότι το ρευστό αρμονικό περιβάλλον τώρα σταθεροποιείται στη *Mib+*.
- Στα μ.169–172 αυξάνεται ολοένα και περισσότερο η εσωτερική ένταση, με οκτάβες από το πιάνο σε τρίχα και την ορχήστρα να συνοδεύει με συγχορδίες και σπαράγματα μοτίβων του Α' Θέματος. Το αρμονικό περιβάλλον εγκαθίσταται στη *Λα+*, που λειτουργεί ως προετοιμασία της επερχόμενης κορύφωσης ως δεσπόζουσα της *Ρε-*.

- Τέλος, στα μ. 173 κ. επ. προετοιμάζεται η κορύφωση του Allegro, με μια εμφατική επάνοδο του Θέματος Β' στη Ρε+ σε ρυθμική διαστολή (διπλάσιες αξίες) από ολόκληρη την ορχήστρα σε δυναμική *fff* που ταυτόχρονα σημειώνεται ως *espressivo*, με τον σολίστα να συνοδεύει με πλατιούς αρπισμούς. Η όλη αυτή κίνηση κορυφώνεται με μια κοφτή ελαττωμένη συγχορδία ενός ογδόου *sfff* ντο# (στο παράπλευρο παράδειγμα τα μ. 173-174)

The image shows a musical score for measures 173-174. It includes staves for the piano and various orchestral instruments. The piano part has wide arpeggios. The orchestral parts are marked with 'fff' and 'espr.'.

κ.λπ.

Cadenza: μ.185-221

Πρόκειται για μία πλήρως γραμμένη cadenza 37 μέτρων στο πιάνο, με χαρακτηριστικά απλοποιημένη δίφωνη υφή, η οποία χρησιμοποιεί στοιχεία του Α' Θέματος παράλληλα με στοιχεία του Θέματος Ανάπτυξης, που, μετά από μια αρμονική διαδρομή όπου εναλλάσσονται με πολυτονική λογική αρμονικές διαδοχές σε διάφορες συγχορδίες με διέσεις και υφέσεις, εγκαθίσταται επί 5 μέτρα ένα ισοκράτημα Ντο, που προαναγγέλλει την επιστροφή στην αρχική τονικότητα Φα+ (παράδειγμα: Τα πρώτα 6 μέτρα της cadenza).

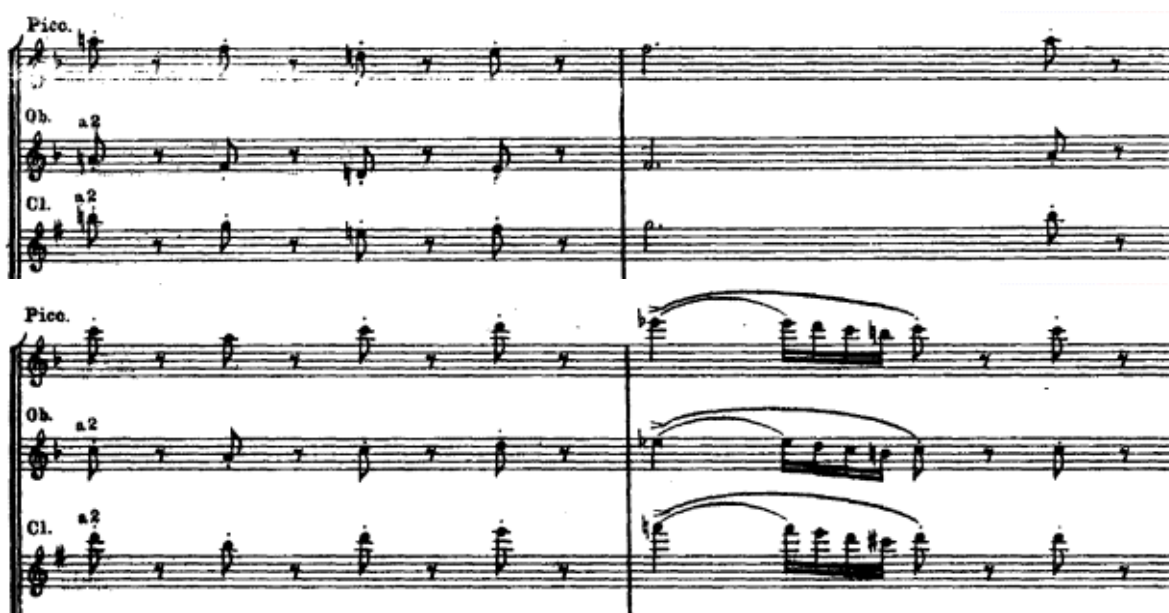
The image shows the first 6 measures of the cadenza. The piano part features a simple, two-voice texture with a dominant D note.



κ.λπ.

Επανέκθεση: μ.222-265 / Περιοχή Α' Θέματος: μ.222-237

Η είσοδος της Επανέκθεσης γίνεται με την επαναφορά του Α' Θέματος στη Φα+ από το πίκολο, το όμποε και τα κλαρινέτα.



κ.λπ.

Επανέκθεση: μ.222-265 / Μετάβαση: μ.238-257

- Στα μ. 238-245 επιστρέφει το Θέμα Μετάβασης από το πιάνο με συνοδεία από pizzicato των εγχόρδων, σε συνδυασμό με τα όμποε και τα κλαρινέτα, και τη χαρακτηριστική συνοδεία του ταμπούρου (στο παράδειγμα σόλο πιάνο, όμποε, κλαρινέτα και ταμπούρο).



The image shows a musical score for measures 246-254. It is divided into two systems. The first system includes parts for Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Trombone (T-ro), and Piano. The second system includes parts for Oboe (Ob. (a2)), Clarinet (Cl. (a2)), Bassoon (Fag.), Trombone (T-ro), and Piano. The music features a combination of woodwind and piano textures, with various dynamics and articulations.

- Στα μ.246-254 επανέρχεται το Θέμα Εισαγωγής από τα ξύλινα πνευστά της ορχήστρας, όμποε-κλαρινέτα-φαγκότα, σε συνδυασμό με τα έγχορδα, δημιουργώντας μία αίσθηση διαλόγου, ενώ παράλληλα το πιάνο συνοδεύει με κλίμακες και σχηματισμούς με οκτάβες (στο παράδειγμα τα μ. 246-247).

κ.λπ.

- Τέλος, από τον τρίτο χρόνο του μ. 254 ως το μ. 257 επιστρέφει το Θέμα Μετάβασης από το πίκολο, τα φλάουτα, το όμποε, τα κλαρινέτα και το πιάνο, στη Λα+, σε δυναμική *ff*.

Επανάκθεση: μ.222-265 / Περιοχή Β' Θέματος: μ.258-261

Γίνεται μία συνοπτική αναφορά στην κεφαλή του Β' Θέματος, με θριαμβευτική είσοδο από το πιάνο στη Φα+ σε οκτάβες *ff* που εναλλάσσονται ανά δέκατα έκτα με συγχορδίες, ενώ παράλληλα γίνεται η προετοιμασία της επερχόμενης Coda (στο παράδειγμα τα μ. 258-259).

κ.λπ.

Coda του πρώτου μέρους: μ.262-265

Ακολουθεί μια συνοπτική Coda του μέρους, όπου αξιοποιούνται μοτιβικά στοιχεία από το Θέμα Εισαγωγής.



Συμπεράσματα για το πρώτο μέρος

Πρόκειται για μια απομίμηση της κλασικής μορφής σονάτας, με πλήρως ανεπτυγμένη Έκθεση και Ανάπτυξη, πλήρως γραμμένη Cadenza και μια εξαιρετικά συνοπτική Επανάκθεση. Τόσο στη μορφή αυτή όσο και στον βασικά διατονικό χαρακτήρα των θεμάτων οφείλεται η νεο-κλασική χροιά του μέρους, το οποίο όμως δεν παρουσιάζει μια κλασικά ομαλή λειτουργική αρμονική εξέλιξη, αλλά κινείται με πολυτονική λογική (λ.χ. απότομες μεταβάσεις σε απομακρυσμένες τονικότητες με εξίσου απότομη επιστροφή στην αρμονική αφετηρία). Από πιανιστικής πλευράς, χαρακτηριστική είναι η συχνή παράλληλη χρήση των χεριών (βλ. λ.χ. Α΄ Θέμα), τα εκτεταμένα περάσματα δίφωνης υφής (λ.χ. Cadenza), αλλά και η αίσθηση ότι ο πιανίστας ξεδιπλώνει συστηματικά, σχεδόν μηχανικά, ένα βασικό δεξιολογικό ρεπερτόριο από κλίμακες, αρπισμούς και οκτάβες, παρακάμπτοντας δυσκολότερους, ρομαντικής προέλευσης πιανιστικούς σχηματισμούς.

2ο μέρος: Andante (τέταρτο = 76)

Η μορφή του μέρους αυτού είναι απλή, AB /γέφυρα/A' B'/Coda, και έχει ως εξής:

Τμήμα Α: μ.1-19

Με έναν εκφραστικό και λυρικό χαρακτήρα και με την ένδειξη *legato*, τα έγχορδα παρουσιάζουν το Α' Θέμα, στη Ντο-. Το θέμα έχει μορφή διμερή (παρακάτω: τμήματα α1 και α2), συνεχή και ασύμμετρη (α1: μ.1-8 και α2: μ.9-19).

α1

24 Andante $\text{♩} = 76$
con sord.
p con sord.

Violini I
Viole
Violoncelli

α2

25

V-ni I
V-ni II
V-le
V-c.
C-b.

pp (senza sord.)
p espr.
p espr. cresc.
p espr. cresc.
mp con sord.
mp
mp
mp



Τμήμα Β: μ.20-53

- Το Β' Θέμα, στην ομώνυμη μείζονα τονικότητα Ντο+, είναι πιο μακροσκελές και λυρικό από το Α' Θέμα. Αρχικά ξεκινάει με σόλο πιάνο στην ομώνυμη του προαναφερθέντος θέματος, Ντο+, με μία διακριτική συνοδεία από τα έγχορδα, μ.20-27, ενώ στα μ.28-38 το πιάνο απομακρύνεται ελεύθερα από την αρχική τονικότητα, με την οποία το όλο σχήμα συνδέεται μόνο από ένα λιτό ισοκράτημα Σολ στο πρώτο κόρνο (στο παράδειγμα τα μ. 20-29).

κ.λπ.

- Σταμ.38-45 επανέρχεται το Β΄ Θέμα, με την διαφορά ότι τα έγχορδα από το 5^ο μέτρο του συνοδεύουν pizzicato.

28 a tempo

Piano

pp

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

κ.λπ.

- Από την άρση του μ.46 ως το μ. 53 πραγματοποιείται γέφυρα που αξιοποιεί την κεφαλή του Α΄ Θέματος στα έγχορδα καθώς και στοιχεία του Β΄ Θέματος (τρίηχα) στο πιάνο, στη Ντο- (στο παράδειγμα τα μ. 44 ως 51).

κ.λπ.

Τμήμα Α': μ.54-72

Στομ. 54 επανέρχεται το Α' Θέμα στο πιάνο, και συγκεκριμένα στο αριστερό χέρι, ενισχυμένο από pizzicato στα πρώτα βιολιά και τις βιόλες, ενώ παράλληλα το δεξί χέρι συνοδεύει σε τρίηχα (στοιχεία Β' Θέματος). Κατόπιν, στα μ.66-72, τα πρώτα βιολιά επαναλαμβάνουν εξολοκλήρου το θέμα (*p*, *arco*, *poco espressivo*) ενώ το πιάνο συνοδεύει αρμονικά μετα προαναφερθέντα σχήματα τριήχων (παράδειγμα μ. 54-58).

κ.λπ.

Τμήμα Β': μ.73-88

Επανέρχεται το Β' Θέμα στο πιάνο με συνοδεία εγχόρδων, αυτή τη φορά στη Mib^+ , σχετική της αρχικής τονικότητας.

κ.λπ.

Coda: μ.89-104

Στα μ.89-92 επανέρχεται η κεφαλή του Α΄ Θέματος στο αριστερό χέρι του πιάνου, ενισχυμένο από pizzicato στα πρώτα βιολιά και στις βιόλες. Στην συνέχεια ακολουθεί μία πτώση στη Ντο- στα μ.93-95 και το δεύτερο μέρος του έργου κλείνει με αρπισμούς στο πιάνο πάνω σε ισοκράτημα τονικής των εγχόρδων.

Συμπεράσματα για το δεύτερο μέρος

Το δεύτερο μέρος διαφέρει από το πρώτο τόσο στη μορφή, που είναι πολύ απλούστερη, όσο και στην αρμονία και το ύφος. Πρόκειται για ένα ρομαντικού ύφους κομμάτι, στο οποίο ο συνθέτης κάνει χρήση μόνο των εγχόρδων και του πιάνου (ελάχιστα των κόρνων). Μοιάζει να αποζητά μια απόδοση αρκετά ελαστική από πλευράς tempo.

3ο μέρος: Allegro (τέταρτο = 176)

Το τρίτο μέρος, γρήγορο και φωτεινό, ακολουθεί στις γενικές γραμμές του την κλασική μορφή μιας διθεματικής σονάτας που, όπως και στο πρώτο μέρος, δίνεται ελλειπτικά.

Έκθεση: μ.1-140

- Το έργο ξεκινά με μία τετράμετρη εισαγωγή *p* και staccato από το πιάνο, η οποία προετοιμάζεται ήδη από τα μ.102-104 του 2ου μέρους, δίνοντας την αίσθηση παιχνιδιού.



- Στο μ.5 εμφανίζεται το Α΄ Θέμα στη Φα+ από το πιάνο, που μοιάζει να περιστρέφεται επίμονα γύρω από τη νότα Ντο, μέχρι και το μ.20. Επαναλαμβάνεται με μικρές διαφοροποιήσεις στα μ.21-44, στα μ.45-58 και στα μ.59-74. Παράλληλα η ορχήστρα συνεχίζει το παιχνιδιάρικο μοτίβο των εισαγωγικών μέτρων (παράδειγμα: μ. 6-16).

The image displays two systems of a musical score. Each system consists of three staves: Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and Piano. The first system shows a transition from 2/4 to 7/8 time. The second system continues the piece with similar instrumentation. The score is written in G major and features complex rhythmic patterns and melodic lines.

κ.λπ.

Από το μ.75, με την εναλλαγή του μέτρου από 2/4 σε 7/8 εμφανίζεται το Β' Θέμα, πάντοτε περιστρεφόμενο γύρω από τη νότα Ντο, ζωνρό και χαρούμενο, σε δυναμική *ff*, αρχικά από τα πνευστά της ορχήστρας: πίκολο, φλάουτα, όμποε, κλαρινέτα και κόρνα, στα μ.75-82 (το παρακάτω παράδειγμα). Ενδιαφέρον έχει ότι, παρ' όλη την αλλαγή οπλισμού που παραπέμπει στην τονικότητα Ντο+, το θέμα μοιάζει κατ' αρχάς αναποφάσιστο τονικά, καθώς κινείται ανάμεσα στη Ντο και τη Φα (και μπορεί να ακουστεί τόσο ως κίνηση από μια νέα τονική Ντο προς την υποδεσπόζουσα Φα, όσο και ως κίνηση από τη δεσπόζουσα Ντο προς την αρχική τονική Φα). Μόνο στο 4^ο μέτρο του Θέματος η κατάσταση αποσαφηνίζεται τονικά, με την εμφάνιση της δεσπόζουσας Σολ+, που εγκαθιστά την Ντο+ ως τονικότητα.

71

41

Picc. *ff*

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. *ff*

Fag. *ff*

Cor. *ff*

Picc. *ff*

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. *ff*

Fag. *ff*

Cor. *ff*

- Στα μ.83-108, το Β Θέμα μεταφέρεται στο πιάνο σε δυναμική *ff*, ενώ παράλληλα τα έγχορδα συνεχίζουν να υπογραμμίζουν τον παιχνιδιάρικο ρυθμό 7/8 με την χρήση συγχορδιών pizzicato (παράδειγμα του μέρους σόλο μ. 83-95).

Picc. *ff*

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. *ff*

Fag. *ff*

Cor. *ff*



κλπ.

- Στα μ.107-108, το Β' Θέμα επανέρχεται μια τελευταία φορά *ff* στα ξύλινα πνευστά και καταλήγει σε μια συγχορδία Ντο+ που η συνέχεια αποκαλύπτει ως τονική του όλου περάσματος.
- Τα μ.109-140 λειτουργούν ως καταληκτική περιοχή της Έκθεσης, η οποία σχηματίζεται αρχικά από το πιάνο (μ.109-132), αξιοποιώντας σε παράλληλη κίνηση διαστημάτων οκτάβας και στα δυο χέρια μια σειρά από μελωδικούς σχηματισμούς που παραπέμπουν ευθέως σε κλασικές πιανιστικές ασκήσεις δακτυλικής τεχνικής για αρχαρίους (αναπολεί κανείς την περίφημη μέθοδο Beyer!), παιγμένους όμως σε tempo με δεξιότεχνικές απαιτήσεις. Σε αυτό το σημείο, όπως και σε αντίστοιχα παρακάτω, ο Σοστακόβιτς μοιάζει να αναπολεί είτε τη δική του πιανιστική μαθητεία, είτε, πράγμα πιθανότερο, την προσφάτως ολοκληρωμένη περίοδο μαθητείας του γιού του Μαζίμ, στον οποίο το έργο είναι αφιερωμένο για τις διπλωματικές του εξετάσεις στο Ωδείο της Μόσχας.





κλπ.

- Τα υπόλοιπα μέτρα αυτής της περιοχής αυτής συνίστανται σε γρήγορες εναλλαγές μεταξύ σολίστ, ξύλινων πνευστών και εγχόρδων μαζί με τα τύμπανα που αξιοποιούν ρυθμικά στοιχεία του Β' Θέματος ενισχύοντας επίμονα την αίσθηση της Ντο+, η οποία αναιρείται απότομα μόνο στο τελευταίο μέτρο, όταν και τα τέσσερα κόρνα, τα οποία σε όλη αυτή την περιοχή σιωπούσαν, επεμβαίνουν σε οκτάβες με ένα επαναλαμβανόμενο ντο# και ένα απότομο *diminuendo*, που ορίζει μια απρόσμενη αρμονική στροφή προς τη Λα+, τονικότητα με την οποία θα ξεκινήσει η σύντομη Ανάπτυξη:



Ανάπτυξη: μ.141-236

Πρόκειται για ένα 'παιχνιδιάρικο' μέρος, όπου γίνεται χρήση και των δύο βασικών θεμάτων του μέρους με γρήγορες εναλλαγές, που ο σολίστ συνδέει μεταξύ τους αξιοποιώντας τα ήδη γνωστά σχήματα πιανιστικών ασκήσεων.

- Στα μ.140-152 εμφανίζεται η κεφαλή του Α' Θέματος στο πιάνο στη χαμηλή περιοχή, σε ένα ιδιότυπο ντουέτο με τα πρώτο και δεύτερο κόρνο, τα οποία συνεχίζουν σε οκτάβες το παραπάνω μοτίβο ογδόου – δέκατων έκτων, που λειτουργεί ως ισοκράτημα ντο# ως το μ. 152, οπότε το ντο# 'λύνεται' σε ρε.

47

Cor. I, II

Piano

κ.λπ.

- Τα μ.153-155 λειτουργούν ως γέφυρα προς το Β' Θέμα (με την χρήση των γνωστών 'ασκήσεων' από το πιάνο).

Piano

- Στα μ.156-160 εμφανίζεται η κεφαλή του Β' Θέματος στα κλαρινέτα και στις βιόλες., με τα φαγκότα και τα βαθιά έγχορδα να τονίζουν το μέτρο 7/8.

Cl.

V.le div.

- Στα μ.161-172 επανέρχεται το σχήμα ενός ντουέτου μεταξύ αφενός του σολίστα, ο οποίος αναπαράγει το Α' Θέμα στη Σι+, και αφετέρου των πρώτου και δεύτερου κόρνου σε οκτάβες.



κ.λπ.

- Τα μ.173-175, έχουν την ίδια λειτουργία γέφυρας με τα μ.153-155.



- Στα μ.176-182 επανέρχεται η κεφαλή του Β' Θέματος στο πιάνο, αλλά και στοιχεία του στα κλαρινέτα, σε διαρκώς μεταβαλλόμενο αρμονικό περιβάλλον.



κ.λπ.

- Τα μ.183-186 αποτελούν νέα γέφυρα με στοιχεία του Β' Θέματος από το πιάνο, αλλά σε μέτρο 2/4. Σε αντίθεση με τις δύο προηγούμενες γέφυρες, οδηγεί στην είσοδο του ίδιου

Θέματος.



- Ακολουθεί στα μ.187-188 παραλλαγή του Β' Θέματος στο πιάνο.



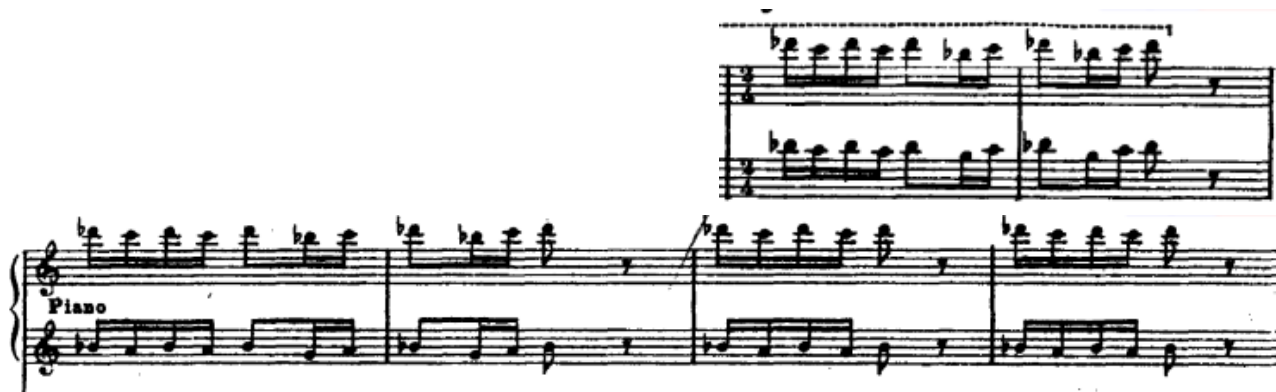
- Στα μ.189-196 γίνεται για πρώτη φορά ταυτόχρονος συνδυασμός στοιχείων και των δύο θεμάτων. Το πιάνο κάνει χρήση στοιχείων του Β Θέματος, ενώ παράλληλα οι βιόλες και τα βιολοντσέλα παίζουν την αρχή του Α' Θέματος. Τονικά έχουμε επιστρέψει στη Φα+ (παράδειγμα: μέτρα 189 - 194).



κ.λπ.

- Τα μ.197-204 αποτελούν γέφυρα, όπως τα μ.153-155 και μ.173-175, με τα γνωστά μοτίβα πιανιστικών ασκήσεων, η οποία οδηγεί στην εμφάνιση του Α Θέματος. Από το μ. 205 όλα τα έγχορδα της ορχήστρας υιοθετούν για πρώτη φορά τα σχήματα των πιανιστικών ασκήσεων τα οποία αξιοποιούν για να ξεδιπλώσουν σε οκτάβες μια χρωματικά ανοδική αρμονική πορεία. Στο μέτρο 212 τη σκυτάλη των 'ασκήσεων' και της χρωματικά ανοδικής τους αξιοποίησης παίρνει το πιάνο, και η άνοδος αυτή κορυφώνεται στο μ. 222, με την επάνοδο παραλλαγής του Β' Θέματος.
- Από το μ. 225 το Θέμα Β' παραλλάσσεται από το πιάνο εγκαταλείποντας τα χαρακτηριστικά 7/8 και προσαρμοζόμενο μετρικά στα 2/4 της αρχής (παράδειγμα: μ. 225-

230).



- Τα όσα ακολουθούν λειτουργούν ως coda της Ανάπτυξης: η παραπάνω παραλλαγή του Β' Θέματος συνδυάζεται με μοτίβα που παραπέμπουν στο Α' Θέμα στα έγχορδα, ενώ ο διαρκώς τονικά μεταβαλλόμενος αυτός διάλογος μοιάζει να σταθεροποιείται για μια στιγμή (μ. 235-236) στη Ρεβ+ πριν καταλήξει θριαμβευτικά στην αρχική τονικότητα του μέρους, τη Φα+.

Επανεκθεση: μ.238-355

- Η επιστροφή στη Φα+ στο μ.238 σηματοδοτεί την έναρξη της Επανεκθεσης με το Α Θέμα να έρχεται ρυθμικά παραλλαγμένο και σε ρυθμική διαστολή, στα μ.238-254.



κλπ.

- Το θέμα στη νέα του μορφή αναπτύσσεται περαιτέρω στα μ.255-270 οδηγώντας τονικά τις εξελίξεις, ενώ τα έγχορδα συνοδεύουν με συγχορδίες *ff* αξίας οδγού στα ασθενή όγδοα των μέτρων. Στο παράδειγμα το μέρος του πιάνου, μ. 255-260.





κ.λπ.

- Στα μ. 271-278 επανέρχεται η νέα εκδοχή του Α' Θέματος, πάντοτε στο πιάνο, αρχικά σε Φα+, για να ξεφύγει γρήγορα από τονικής πλευράς με χρωματικό τρόπο, συνιστώντας μια Μετάβαση προς το Β' Θέμα. Η επέμβαση του ταμπούρου με το ρυθμικό σχήμα που συνόδευε στο πρώτο μέρος του κοντσέρτου το θέμα που ονομάσαμε 'Θέμα Μετάβασης' αποκαλύπτει τις ομοιότητες της τρέχουσας παραλλαγής του Α' Θέματος με το Θέμα Μετάβασης του πρώτου μέρους, δίνοντας ένα στοιχείο κυκλικότητας στο έργο (παράδειγμα: μ. 271-280),.



(Υπενθύμιση: Θέμα Μετάβασης του πρώτου μέρους του κοντσέρτου – η ομοιότητα είναι εμφανής)



- Οι παραπάνω εξελίξεις οδηγούν εν τέλει στην επανέκθεση του Β' Θέματος στα μ.287-294. Από τονικής πλευράς, το παιχνίδι ανάμεσα στη Φα+ και τη Ντο+ που εντοπίζαμε κατά την

έκθεση του Β' Θέματος, εδώ μεταφέρεται ανάμεσα στη Ρεβ και τη Σολβ, με τη Ρεβ+ να επικρατεί (παράδειγμα: μ. 287-291).

The image displays two systems of musical notation. The first system, starting at measure 59, includes five staves: Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fag.). The second system includes Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and Cor Anglais (Cor.). The notation is in 7/8 time, marked with a forte (ff) dynamic. The woodwinds play a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the strings (implied by the first system's staves) provide a rhythmic accompaniment with eighth notes.

κλπ.

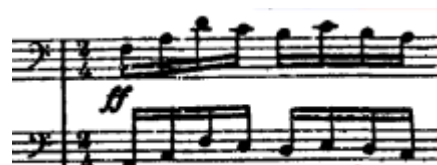
- Στα μ.295-312 το Β Θέμα μεταφέρεται στο πιάνο, ξεκινώντας από μια ελαττωμένη συγχορδία σι-ρε-φα που εγκαινιάζει μια νέα ρευστή αρμονική πορεία με την υποστήριξη συγχορδιών pizzicato στα έγχορδα που τονίζουν το μέτρο 7/8. Η πορεία αυτή θα καταλήξει εν τέλει στην αρχική τονικότητα Φα+ (παράδειγμα: μ. 295-300, πιάνο).



κλπ.

- Στα μ.313-314 το Β' Θέμα επανέρχεται θριαμβευτικά στη Φα+ στο πιάνο και τα ξύλινα πνευστά:

- Τέλος, τα μ.315-337 όπου εμφανίζονται και πάλι οι γνωστές πιανιστικές 'ασκήσεις', λειτουργούν ως καταληκτική περιοχή της Επανεκθεσης, παραμένοντας αυτή τη φορά επίμονα στην τονικότητα Φα+:





κλπ.

Coda: μ.338-355

- Το τρίτο μέρος οδηγείται στο θριαμβευτικό τέλος του σε δυναμική *ff* με μια Coda που χτίζεται πάνω στην διαρκώς επαναλαμβανόμενη κεφαλή του Α' Θέματος στο το πίκολο, τα φλάουτα, τα κλαρινέτα και το πιάνο, σε ένα είδος *stretto*, κορυφώνεται μετά από μια απότομη μετάβαση από τη Φα+ στη Ρεβ+ η οποία στηρίζεται στη διαρκή επανάληψη του φα, πλάγια πτώση που οδηγεί στο κλείσιμο του έργου με τρεις συγχορδίες Φα+, ενώ τα δέκατα έκτα του ταμπούρου αποκλείουν κάθε πειρασμό τελικού *ritenuto*.



κ.λπ.

Συμπεράσματα τρίτου μέρους

Πρόκειται για μία εξαιρετικά χαλαρή μορφή σονάτας (ενώ το μέρος αυτό θα μπορούσε ίσως να διαβαστεί και διαφορετικά από μορφολογική άποψη). Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό αυτού του μέρους είναι η χρήση των 7/8, που σε συνδυασμό με το έντονο staccato και το pizzicato δίνουν μία χορευτική και παιχνιδιάρικη αίσθηση. Ως προς την αρμονική εξέλιξη και τα πιανιστικά χαρακτηριστικά, μοιάζει με το πρώτο μέρος: βασικά διατονικά θέματα, απότομες τονικές μεταβάσεις σε απομακρυσμένες κλίμακες, παράλληλη χρήση των χεριών τόσο στα θέματα όσο και στις σολιστικές γέφυρες, δεξιοτεχνικά περάσματα σε οκτάβες, και βέβαια εδώ τη σχεδόν εμβληματική χρήση των πιανιστικών 'ασκήσεων', που θα' λεγε κανείς ότι καθιστά το χαρούμενο και ορμητικό αυτό μέρος απόλυτα κατάλληλο ως φινάλε μιας πιανιστικής σπουδής πολλών ετών.

3.3. Δύο 'αυθεντικές' ηχογραφημένες ερμηνείες από τρεις γενιές μουσικών

Του *Δεύτερου Κοντσέρτου για πιάνο* του Ντμίτρι Σοστακόβιτς διαθέτουμε δυο σημαντικές ηχογραφήσεις που έχουν έναν ενισχυμένο χαρακτήρα αυθεντικότητας, καθώς στην πρώτη (1958, ClassicalVault 1, 2013) συμμετέχει ως σολίστας ο ίδιος ο συνθέτης [Εθνική ορχήστρα της Γαλλικής Ραδιοφωνίας και Αντρέ Κλειτένς μαέστρος], ενώ στη δεύτερη (Breidenbach, F. 2020) την ορχήστρα διευθύνει ο γιος του συνθέτη, Μαξίμ (στον οποίο, όπως προείπαμε, το έργο αυτό είναι αφιερωμένο), με σολίστ τον εγγονό του συνθέτη, Ντμίτρι. Θα μπορούσε κανείς να θεωρήσει ότι η ερμηνεία με τον ίδιο το συνθέτη στο πιάνο αποτυπώνει με ακρίβεια τις αυθεντικές μουσικές του προθέσεις, συμπληρώνοντας έτσι κατά κάποιο τρόπο την παρτιτούρα, ενώ εκείνη με τους δυο απογόνους του ακολουθεί πιστά τις οδηγίες του συνθέτη, διότι οι ερμηνευτές βρίσκονται στην προνομιακή θέση να τις γνωρίζουν 'από πρώτο χέρι'. Την παραπάνω υπόθεση θα προσπαθήσουμε να ελέγξουμε μέσα από μια σύγκριση των δυο ερμηνειών, εστιάζοντας ειδικότερα στο ζήτημα του tempo, που αποτελεί βασικό ερμηνευτικό χαρακτηριστικό.

Παρακάτω καταγράφεται λεπτομερώς το tempo των δύο αυτών ηχογραφήσεων. Η καταγραφή έγινε με βάση τη μεθοδολογία που περιγράφεται από τον Nicholas Cook (Rink, 1995) ελαφρά παραλλαγμένη, με συνδυασμό τριών μέσων: α) με την χρήση της εφαρμογής Tap tempo (εφαρμογής για ηλεκτρονικές συσκευές όπως κινητά και τάμπλετ, όπου, χτυπώντας με ένα δάκτυλο τον παλμό της μουσικής κατά την ακρόαση, η εφαρμογή υποδεικνύει αυτόματα κάθε φορά τη συχνότητα σε παλμούς ανά λεπτό, δηλαδή εν τέλει την αντίστοιχη μετρονομική ένδειξη), β) μια ηλεκτρονική συσκευή (υπολογιστής) η οποία αναπαρήγαγε τις ηχογραφήσεις, και γ) μια δεύτερη ηλεκτρονική συσκευή (κάμερα) που κατέγραφε σε μορφή βίντεο την όλη διαδικασία.

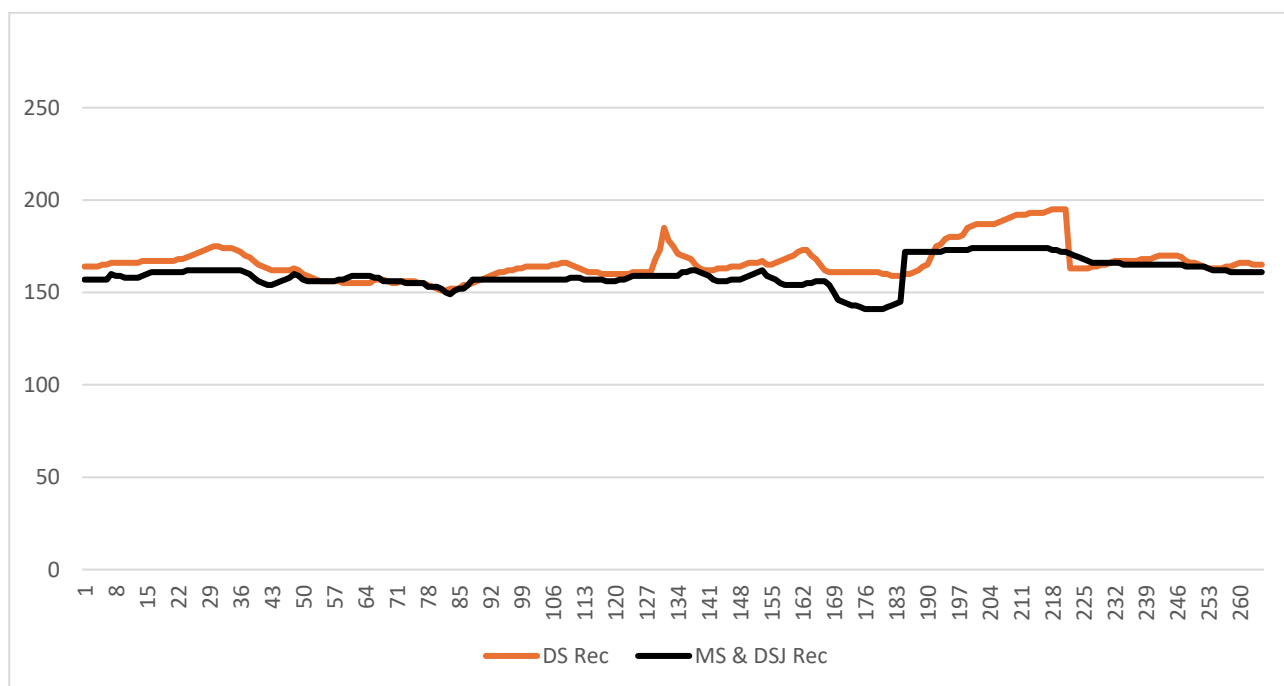
Για το πρώτο και το δεύτερο μέρος του κοντσέρτου, έγινε συνολική καταγραφή τεσσάρων βίντεο (δύο για το πρώτο και το δεύτερο μέρος της ηχογράφησης του 1958, και αντιστοίχως από δύο για την ηχογράφηση του 1985), προκειμένου να ελαχιστοποιηθούν κατά το δυνατόν τα πιθανά λάθη ή ανακρίβειες του χεριού κατά τη διαδικασία Tap tempo. Η βιντεοσκόπηση της οθόνης του Tap tempo βοήθησε περαιτέρω την ακρίβεια της καταγραφής. Για την καταγραφή του πρώτου και του δεύτερου μέρους, ως μονάδα μέτρησης του παλμού χρησιμοποίησα το τέταρτο., ενώ για το τρίτο μέρος χρησιμοποίησα ως μονάδα μέτρησης του παλμού το όγδοο, λόγω των εναλλαγών του μετρικού κλάσματος (το όγδοο ως κοινός παρονομαστής των μέτρων 2/4 και 7/8 που εναλλάσσονται στο μέρος αυτό), και μετά έκανα αναγωγή σε τέταρτα.

Για την καλύτερη αναγνωσιμότητα των αποτελεσμάτων των παραπάνω μετρήσεων,

μετέτρεψα τα αριθμητικά δεδομένα σε γραφήματα, που παρατίθενται εδώ. Στα γραφήματα αυτά, στον κάθετο άξονα αποτυπώνονται τα αποτελέσματα των μετρήσεων του tempo (μονάδες ανά δευτερόλεπτο), ενώ στον οριζόντιο άξονα αποτυπώνεται σε μέτρα η εξέλιξη της μουσικής στο χρόνο. Για λόγους πληρότητας, στο παράρτημα Β της εργασίας επισυνάπτονται αναλυτικά οι λεπτομερείς πίνακες με τα αποτελέσματα των μετρήσεων που χρησίμευσαν για το σχεδιασμό των γραφημάτων.

Τα σχόλια πάνω στον παράγοντα tempo των υπό σύγκριση ερμηνειών θα βασιστούν στην ανάλυση των τριών μερών του κοντσέρτου που προηγήθηκε. Για συντομία, η ηχογράφιση του πρώτου μέρους του DS θα ονομαστεί a και η ηχογράφιση των MS & DSJ, b. Η ηχογράφιση του δεύτερου μέρους του DS θα ονομαστεί c και των MS & DSJ, d και για το τρίτο μέρος, η ηχογράφιση του DS θα ονομαστεί e και των MS & DSJ, f.

A) Allegro



Είναι σημαντικό να σημειωθεί πως στην παρτιτούρα αναγράφεται η ακριβής ένδειξη tempo: τέταρτο=140. Στην ηχογράφιση τόσο του DS (a) όσο και των MS & DSJ (b) το tempo ξεκινάει με τέταρτο=164 και τέταρτο=157 αντίστοιχα.

Έκθεση: μ.1-87

- Από το Θέμα Εισαγωγής μέχρι και το πρώτο μέτρο του Θέματος Μετάβασης, παρατηρείται πορεία επιτάχυνσης του tempo και στις δύο εκτελέσεις: a=164-167 και b=157-161.
- Κατά την διάρκεια του Θέματος Μετάβασης, στην ηχογράφιση a (169-175), το tempo επιταχύνεται σταδιακά, ενώ στη b παραμένει σταθερό (162).
- Στα μ.32-59, η ηχογράφιση a επιβραδύνει, με τέταρτο=174-155, ενώ στην ηχογράφιση b το tempo δεν είναι σταθερό: μ.32-36 (Θέμα Μετάβασης): 162, μ.37-44 (Θέμα Εισαγωγής & κεφαλή Α' Θέματος): 161-154, μ.45-48 (κεφαλή Α' Θέματος): 155-160, μ.49-51 (Β' Θέμα): 159-156, μ.51-59 (Β' Θέμα): 156-157
- Στα μ.74-82, περιοχή Β' Θέματος και πρώτο μέτρο coda, παρατηρείται σταδιακή

επιβράδυνση στην εκτέλεση a, ενώ στη b παρατηρείται στα μ.78-82.

Ανάπτυξη: μ.88-221

- Από το τέλος της Έκθεσης, μ.83-87, παρατηρείται επιτάχυνση στην εκτέλεση b, μέχρι το μ.100 (τέταρτο=152-157), ενώ το tempo στην ηχογράφιση a παραμένει σταθερό.
- Στα μ.108-117, με την εμφάνιση του Θέματος Ανάπτυξης, επιβραδύνεται η ταχύτητα στην εκτέλεση a, ενώ στην b μένει σταθερή.
- Στα μ.128-131, στο μέρος που αναδεικνύεται δεξιοτεχνικά το πιάνο, της ηχογράφησης a, παρατηρείται απότομη και μεγάλη επιτάχυνση με το τέταρτο να ξεκινά από το 161 και να φτάνει στο 185. Το tempo επανέρχεται στο μ. 133.
- Στα μ.132-140, με την επιστροφή του Α' Θέματος (από το μ.133), παρατηρείται η σταδιακή αύξηση της ταχύτητας στην εκτέλεση a, 163-170, ενώ στην b να γίνονται μικρές αυξομειώσεις: τέταρτο= 159-162 και 162-160.
- Στα μ.147-153, με την επαναφορά του Θέματος Μετάβασης, παρατηρείται σταδιακή επιτάχυνση και στις δύο ηχογραφήσεις, με τέταρτο= 164-167 (a) και 157-162 (b).
- Στα μ.154-162, παρατηρείται για πρώτη φορά “αντίθετη κίνηση” προς το tempo των ηχογραφήσεων. Συγκεκριμένα, στην a, αυξάνεται με τέταρτο= 165-173 και στη b μειώνεται με τέταρτο= 159-154.
- Στα μ.163-168, ενώ η μελωδία οδεύει προς την κορύφωση, παρατηρείται μικρή επιβράδυνση στην ηχογράφιση a, 173-161, ενώ μεγαλύτερη σταδιακή και εμφαντική επιβράδυνση στη b, (τέταρτο = 155-154). Η επιβράδυνση αυτή, που δεν σημειώνεται στην παρτιτούρα, υπογραμμίζει με έμφαση την άφιξη στην Mib+.
- Στα μ.169-176 το tempo στην ηχογράφιση a, μένει σταθερό, ενώ στην b επιβραδύνεται σταδιακά, 150-141.
- Στα μ.183-184, μέσα στην περιοχή της κορύφωσης του Allegro, στην ηχογράφιση b, το tempo επιταχύνεται απότομα (τέταρτο = 145-172), ενώ στην a παραμένει σταθερό.
- Στο μ.185, στην ηχογράφιση b, γίνεται μία κορώνα πάνω στο κλείσιμο της Κορύφωσης, για την έναρξη της Cadenza, χωρίς αυτό να αναγράφεται στην παρτιτούρα (δευτερόλεπτα 4:45-4:48, Kjelden Breidenbach).
- Στα μ.187-201, στην περιοχή της Cadenza, το tempo στην ηχογράφιση a επιταχύνεται απότομα, 161-187, ενώ στη b επιταχύνεται ελάχιστα, 172-174. Ο DS επιταχύνει εντυπωσιακά, και το παίξιμό του δεν είναι καθαρό, κάτι που από μια κριτική αποδίδεται στην ασθένεια που τον ταλαιπωρούσε την εποχή εκείνη.
- Στα μ.206-221, το tempo στην εκτέλεση a συνεχίζει να επιταχύνεται και να φτάνει στο τέταρτο= 195, ενώ στη b παραμένει σταθερό και αρχίζει να επιβραδύνεται ελάχιστα από το μ.217-221 και να επιστρέφει στο τέταρτο=172.

Επανάκθεση: μ.222-265

- Με την έναρξη της Επανάκθεσης και της ορχήστρας, το tempo στην ηχογράφιση a πέφτει απότομα από το 195 στο 163.
- Στα μ.223-243, περιοχή Α Θέματος και Θέματος Μετάβασης στη συνέχεια, αυξάνεται η ταχύτητα στην εκτέλεση A με τέταρτο= 163-170, ενώ στη b παραμένει σταθερό.
- Στα μ.247-256, στην περιοχή του Θέματος Μετάβασης, το tempo αρχίζει να επιβραδύνεται και στις δύο ηχογραφήσεις, με μεγαλύτερη επιβράδυνση στη b (a= 169-163

και b= 165-162).

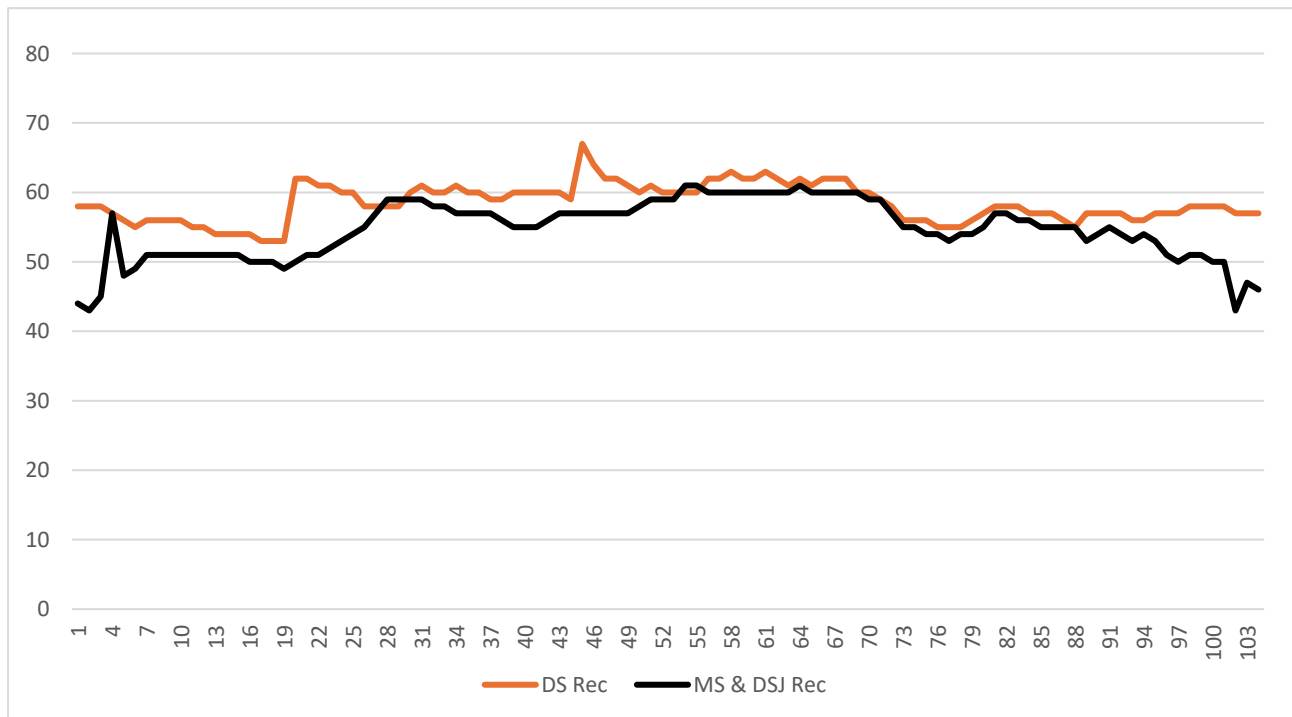
- Στα μ.257-262, στο κλείσιμο της Μετάβασης και στην αρχή της Coda, το tempo στην ηχογράφηση a επιταχύνεται ελαφρώς, 164-166, ενώ στην b παραμένει σταθερό.
- Στα μ.263-265, με το κλείσιμο του Allegro, το tempo στην εκτέλεση a επιβραδύνεται και φτάνει στο 165, ενώ στην b παραμένει σταθερό στο 161.

Συμπεράσματα

Το tempo στην πρώτη ηχογράφηση αρχίζει και τελειώνει στα ίδια επίπεδα (αρχή: τέταρτο= 164, τέλος: τέταρτο= 165) ενώ στην δεύτερη ηχογράφηση υπάρχει μια μικρή, μάλλον αμελητέα διαφορά μεταξύ αρχής και τέλους (αρχή: τέταρτο= 157, τέλος: τέταρτο=161). Και οι δυο ερμηνείες απομακρύνονται αισθητά από την ένδειξη tempo της παρτιτούρας (τέταρτο = 140).

Η ηχογράφηση του DS, με αρκετές τεχνικές ατέλειες, μπορεί να χαρακτηριστεί αρκετά πιο ελεύθερη από μεριάς tempo, και ιδιαίτερα στα μέτρα όπου ο σολίστας έχει μέρος σόλο και μοιάζει να οδηγεί το tempo. Σε αντίθεση, η ηχογράφηση των MS & DSJ είναι πιο άρτια τεχνικά, αλλά και πιο ομαλή από πλευράς αυξομειώσεων του tempo, καθώς οι επιταχύνσεις-επιβραδύνσεις γίνονται πολύ πιο ομαλά και πιο αραιά σε σχέση με την πρώτη ηχογράφηση, και συνδέονται περισσότερο με την ανάδειξη σημαντικών στιγμών της όλης φόρμας. Υπό την έννοια αυτή, η ηχογράφηση των Μαξίμ και Ντμίτρι Jr είναι σαφώς πιο συμβατή με τις μεταπολεμικές εξελίξεις, ενώ εκείνη του πατρός DS μοιάζει πλησιέστερη προς παλαιότερες, πιο ελεύθερες ερμηνευτικές αντιλήψεις, επιβεβαιώνοντας ίσως την παρατήρηση του Leech-Wilkinson ότι «ο δεύτερος παγκόσμιος πόλεμος σημειώνει ένα σημείο καμπής στο ύφος της μουσικής εκτέλεσης» (Leech-Wilkinson, 2009), που ο Cook συνδέει μεταξύ άλλων με τη επιρροή μεταπολεμικών εκτελεστών και δασκάλων όπως ο Neuhaus (Cook, 2013, σ. 205), που οδηγούν σταδιακά τη μουσική ερμηνεία από μια παλαιότερη, 'ρητορικού τύπου' προς μια νεότερη, 'δομικού τύπου' (structural) ερμηνευτική προσέγγιση. Και πράγματι, όπως είδαμε νωρίτερα, ο πιανίστας Ντμίτρι Σοστακόβιτς εκπαιδεύεται πιανιστικά κατά τις δεκαετίες του 1920 και 1930, ενώ ο γιός και ο εγγονός του κατά τη μεταπολεμική περίοδο. Αν έτσι έχουν τα πράγματα, ενδιαφέρον έχει ότι οι διαφορές αυτές γίνονται αισθητές σε ηχογραφήσεις του ίδιου έργου που δεν απέχουν χρονικά πολύ μεταξύ τους.

B) Andante



- Όπως στο πρώτο μέρος, έτσι και στο δεύτερο αναγράφεται η ακριβής ένδειξη tempo: τέταρτο=73. Στις ηχογραφήσεις όμως και οι δύο ερμηνείες που μελετάμε εδώ ξεκινούν από διαφορετικό, σημαντικά πιο αργό tempo: c (DS Rec): τέταρτο=58 και d (MS & DSJ Rec): τέταρτο=57.
- Στα μ.3-5, Τμήμα Α', στην ηχογράφιση c το tempo επιβραδύνεται, 58-56, ενώ στην d αυξομειώνεται απότομα: 45-57-48.
- Στα μ.19-20, στο τέλος του Τμήματος Α' και στην αρχή του Β', στην ηχογράφιση c παρατηρείται απότομη επιτάχυνση, 53-62.
- Στα μ.21-29, στο Τμήμα Β, οι δυο υπό σύγκριση ηχογραφήσεις προδίδουν αντίθετες αντιλήψεις. Συγκεκριμένα, στην ηχογράφιση c επιβραδύνεται, (από 62 σε 58), ενώ στην d επιταχύνεται (από 51 σε 59).
- Στα μ.44-45 παρατηρείται το ίδιο φαινόμενο με εκείνο των μ.19-20, με τέταρτο=59-67.
- Στα μ.46-50, το tempo στην ηχογράφιση c επιβραδύνεται, 64-60, ενώ στην d παραμένει σταθερό στο 57.
- Στο μ.69, παρατηρείται μια διαφοροποίηση στην ηχογράφιση του c. Συγκεκριμένα, στην πρώτη κίνηση υπάρχει παύση και φαίνεται πως μεταφέρει την πρώτη και την δεύτερη κίνηση (όπως γράφει ο ίδιος στην παρτιτούρα του) στην δεύτερη και τρίτη κίνηση του μέτρου.

Παρτιτούρα:



Ηχογράφηση:



- Στα μ.71-77, στο κλείσιμο του Τμήματος Α' και στην αρχή του Β', παρατηρείται επιβράδυνση και στις δύο ερμηνείες: c: 59-55, d: 59-53.
- Στα μ.78-81 το tempo επιταχύνεται και στις δύο ηχογραφήσεις: c: 55-58, d: 54-57.
- Στα μ.83-89, στο τέλος του Τμήματος Β' και στην αρχή της Coda, το tempo επιβραδύνεται και στις δύο ηχογραφήσεις (στην ηχογράφιση c επιβραδύνεται μέχρι το μ. 88 και στο μ.89 επιταχύνεται και φτάνει στο τέταρτο=57): c:58-55 (-57), d: 56-53.
- Στα μ.99-100 παρατηρείται μία ακόμη διαφορά μεταξύ της παρτιτούρας και της ηχογράφησης του c:

Παρτιτούρα:



Ηχογράφηση:



- Στα μ.102-104, το tempo στην ηχογράφιση c παραμένει σταθερό, ενώ στην d επιβραδύνεται, 49-46.

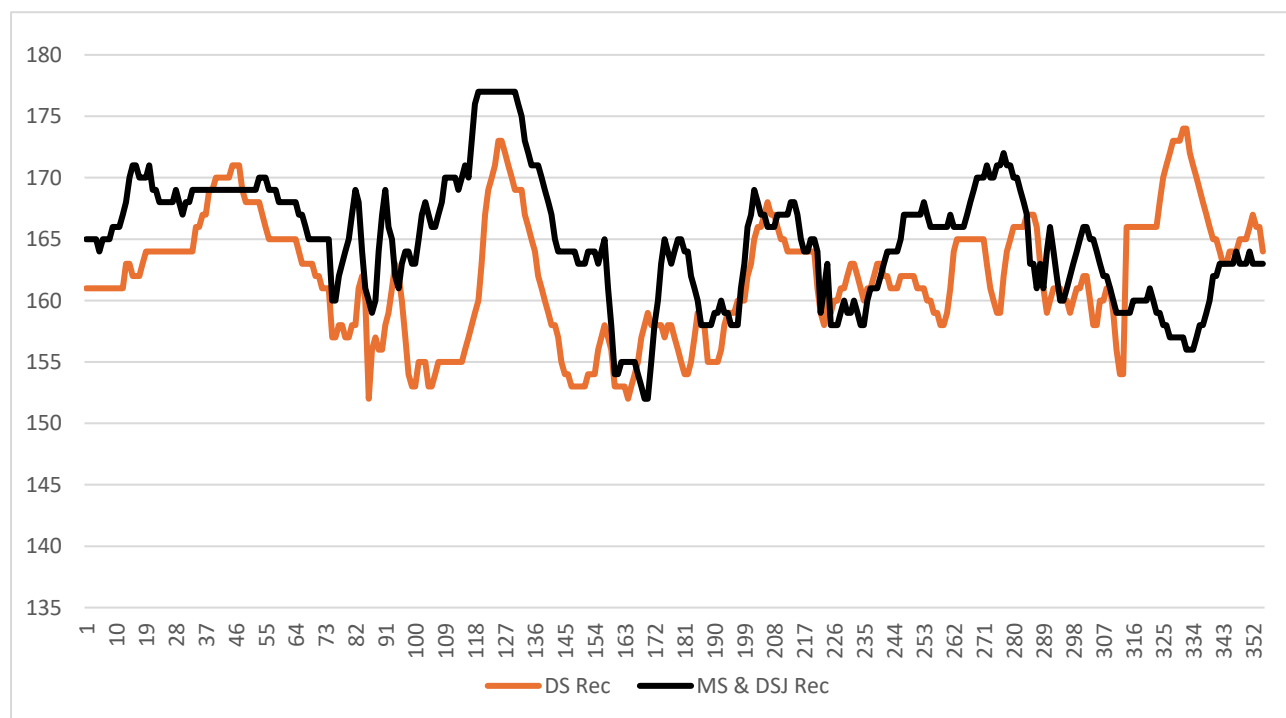
Συμπεράσματα

Και οι δύο ηχογραφήσεις αρχίζουν και τελειώνουν περίπου με το ίδιο tempo: c: αρχή: τέταρτο= 58 και τέλος: 57 και η ηχογράφιση d: αρχή: 44, τέλος: 46.

Σε αυτό το μέρος και οι δύο συντελεστές παίζουν αρκετά πιο ελεύθερα, αξιοποιώντας τις εκφραστικές δυνατότητες του tempo rubato, καθώς πρόκειται για ένα ρομαντικού ύφους κομμάτι.

Γίνονται επιβραδύνσεις παράλληλα και στις δύο ηχογραφήσεις, σχεδόν σε όλα τα σημεία, και ελάχιστα είναι τα σημεία όπου δεν συμβαδίζουν μεταξύ τους. Όμως, και εδώ η ερμηνεία του DS είναι γενικά πιο ελεύθερη από πλευράς tempo, ενώ εκείνη των Μαξίμ και Ντμίτρι Jr μοιάζει να ανταποκρίνεται περισσότερο σε αυτό που ο Cook χαρακτηρίζει ως ‘τοξωτό ύφος απόδοσης των φράσεων’ (‘phrase-archingstyle’, Cook 2013, σ. 205) κάτι που σχολίασα ήδη στο πρώτο μέρος.

Γ) Allegro



Όπως στα άλλα δύο μέρη, έτσι και σε αυτό, ο συνθέτης δίνει την ένδειξη tempo με το τέταρτο=176. Και οι δύο εκτελεστές ξεκινούν πιο αργά από την αναγραφόμενη ένδειξη tempo: ο e (DSRec) με τέταρτο=161 και ο f (MS & DSJ Rec) με τέταρτο=165.

Έκθεση: μ.1-140

- Στα μ.5-20 σημειώνεται μία σταδιακή αύξηση του tempo, με την πορεία του f να είναι λίγο μεγαλύτερη: e= 161-164 και f=164-171.
- Στα μ.21-44 ο f πέφτει ελάχιστα σε ταχύτητα, ενώ ο e από το μ.34 αρχίζει να επιταχύνει, φτάνοντας στο tempo τον f.
- Στα μ.45-58, ο f παραμένει σταθερός στο τέταρτο=169, ενώ ο e, οποίος έχει φτάσει στο τέταρτο=171, επιβραδύνει σταδιακά και φτάνει στο τέταρτο=165.
- Στα μ.59-74 και οι δύο εκτελεστές επιβραδύνουν σταδιακά, με τον f να συνεχίζει να βρίσκεται σε υψηλότερο.
- Στα μ.75-82, με την έναρξη του Β' Θέματος, ο e επιβραδύνει ακόμη περισσότερο, ενώ ο f από το μ.77, επιταχύνει απότομα: τέταρτο=162-169).
- Στα μ.83-108, με την μεταφορά του Β Θέματος στο πιάνο, η ταχύτητα γίνεται ασταθής και στις δύο εκτελέσεις: e: μ.83-90: τέταρτο= 161-156, μ.91-95: τέταρτο=158-162, μ.96-105: τέταρτο=160-153 και μέχρι το μ.108 σταθεροποιείται στο τέταρτο=155 και στην

ηχογράφηση του f: μ.83-87: τέταρτο=168-159, μ.88-91: τέταρτο=160-169, μ.92-95: τέταρτο=166-161, μ.96-100 παραμένει σταθερό στο τέταρτο=163-164 και στα μ.96-108: τέταρτο=165-168.

- Τα μέτρα της καταληκτικής περιοχής (μ.109-140), θα μπορούσαμε να τα χωρίσουμε σε δύο μέρη, καθώς οι εκτελεστές κινούνται παράλληλα. Στα μ.109-129 (μέχρι το μ.130 για τον f) επιταχύνουν με τον e να φτάνει στο τέταρτο=155-170 και τον f να φτάνει το τέταρτο=170-177. Στο δεύτερο μέρος μ.130-140 (από το μ.131 για τον f) και οι δύο επιβραδύνουν φτάνοντας ο e στο τέταρτο=169-159 και ο f τέταρτο=177-168.

Ανάπτυξη: μ.141-237

- Στα μ.141-152 με την έναρξη της Ανάπτυξης, η επιβράδυνση συνεχίζεται και στις δύο ηχογραφήσεις: e: 158-154 και f: 167-164.
- Στα μ.153-160, ο e παραμένει σταθερός με μία επιτάχυνση στα μ.155-157, επιστρέφοντας όμως στο τέταρτο=153. Σε αντίθεση, ο f συνεχίζει να μειώνει το tempo και να φτάνει το τέταρτο= 164-154.
- Στα μ.161-172 ο e αρχίζει να επιταχύνει και να φτάνει στο τέταρτο=153-158, ενώ ο f παραμένει σταθερός με τέταρτο=155 και φτάνει στο tempo του e στο μ.172.
- Στα μ.173-182 για την ηχογράφηση του e χωρίζεται σε δύο μέρη: μ.173-177 με το τέταρτο να παραμένει σταθερό στο 157-158 και στα μ.178-182 να επιβραδύνει με τέταρτο=157-154, ενώ ο f επιταχύνει μέχρι και το μ.180 με τέταρτο= 160-165 και στα μ.180-181 στα πέφτει στο 164.
- Στα μ.183-186 οι εκτελεστές κινούνται αντίθετα. Ο e επιταχύνει φτάνοντας στο τέταρτο= 155-158, ενώ ο f επιβραδύνει και φτάνει στο τέταρτο=162-158.
- Στα μ.187-196 και οι δύο εκτελεστές παραμένουν σταθεροί, με τον e να κάνει μία μικρή επιβράδυνση στα μ.188-191.
- Στα μ.197-204, στα μέτρα των ασκήσεων, τόσο ο e όσο και ο f επιταχύνουν: e: 160-166 και f: 158-167.
- Στα μ.205-222 με την επιστροφή του Β Θέματος, ο e αρχίζει να επιβραδύνει από το μ.210, παραμένοντας για λίγο σταθερός στο τέταρτο=161 στα μ.212-220. Η κατάληξή του στο μ.222 γίνεται με τέταρτο=159. Αντιθέτως, ο f παραμένει σταθερός στα μ.205-215 με τέταρτο=167-168 και από το μ.216 αρχίζει να επιβραδύνει φτάνοντας στο τέταρτο=159 μαζί με τον e.
- Στα μ.223-237 ο e επιταχύνει ελάχιστα, φτάνοντας στο τέταρτο=161, ενώ ο f παραμένει σταθερός με τέταρτο= 161.

Επανάθεση: μ.238-255

- Στα μ.238-254, με την επαναφορά του Α Θέματος, ο e παραμένει σταθερός στο 161, ενώ ο f επιταχύνει με το τέταρτο να φτάνει από το 161 στο 167.
- Στα μ.255-270 και οι δύο εκτελεστές επιταχύνουν ξεκινώντας και οι δύο από το μ.261 με τον e να φτάνει στο τέταρτο=161-165 και το f με τέταρτο=167-170.
- Στα μ.171-178 ο e έχει ασταθές tempo με τέταρτο=165-159-164, ο f παραμένει σταθερός στο 170-171.
- Στα μ.279-286 στην εκτέλεση του e παρατηρείται μικρή επιβράδυνση με το τέταρτο=165-167, ενώ στην ηχογράφηση του f παρατηρείται έντονη επιβράδυνση με το τέταρτο=171-163.

- Στα μ.287-294 το tempo του e είναι ασταθές με τέταρτο=166-159-161. Το ίδιο συμβαίνει και στον f: 161-166-160.
- Στα μ.295-312 ο e παραμένει σταθερός στο 160-162, μέχρι που από το μ.303 αρχίζει να επιβραδύνει και να φτάνει στο τέταρτο=160-153. Αντιθέτως, ο f στα μ.295-302 επιταχύνει με τέταρτο=160-166 και από το μ.303 επιβραδύνει, όπως και ο e, φτάνοντας το τέταρτο=166-159.
- Στα μ.313-314, ο e επιταχύνει απότομα (154-166), ενώ ο f παραμένει σταθερός (159).
- Στα μ.315-337 ο e συνεχίζει την επιτάχυνση, φτάνοντας το τέταρτο=166-174 μέχρι το μ.332 ενώ στα υπόλοιπα μέτρα επιβραδύνει σταδιακά (172-168). Σε αντίθεση, ο f επιβραδύνει σε όλο αυτά τα μέτρα με τέταρτο=160-157. Στα μ.336-337 πηγαίνει το τέταρτο=158.
- Στα μέτρα της coda (μ.338-355) το tempo και στις δύο ηχογραφήσεις είναι λίγο ασταθές. Στην ηχογράφιση του e, η επιβράδυνση συνεχίζεται μέχρι και το μ.344 (τέταρτο=167-163), στα μ.345-352 επιταχύνεται ελαφρώς (τέταρτο=164-167) και καταλήγει στο μ.355 με τέταρτο=164. Στην ηχογράφιση του f, πραγματοποιείται επιτάχυνση μέχρι και το μ.347 (τέταρτο=159-164), ενώ στα υπόλοιπα μέτρα σταθεροποιείται στο τέταρτο=163.

Συμπεράσματα

Σε αντίθεση με το πρώτο μέρος του κονσέρτου, στο τρίτο μέρος γίνονται αρκετές διακυμάνσεις στο tempo και από τους δύο εκτελεστές, οι οποίες στα περισσότερα σημεία γίνονται παράλληλα. Ελάχιστα ήταν τα σημεία που κινήθηκαν αντίθετα, δηλαδή ο ένας να επιταχύνει και ο άλλος να επιβραδύνει ή να παραμένει ο ένας σταθερός και ο άλλος να επιταχύνει/επιβραδύνει. Αν και οι δύο άρχισαν με μία μικρή διαφορά, κατέληξαν στο ίδιο tempo με τέταρτο= 164 (DS Rec) και 163 (MS & DSJ Rec). Στο μέρος αυτό, ίσως και λόγω του πολύ γρήγορου γενικού tempo και του έντονα ρυθμικού χαρακτήρα της μουσικής, οι δυο ερμηνείες δεν εμφανίζουν σημαντικές υφολογικές διαφορές.

3.4. Γενική αποτίμηση

Η σκοτεινή σταλινική εποχή που βίωσε ο Ντμίτρι Σοστακόβιτς, γεμάτη αισθητικούς και καλλιτεχνικούς περιορισμούς σε έναν απειλητικό απολυταρχικό κόσμο, δεν τον εμπόδισε να αναδειχθεί ως ένας εξαίρετος συνθέτης, ευρύτατα αναγνωρισμένος τόσο στη πατρίδα του, όσο και διεθνώς. Τα πρώτα χρόνια της περιόδου αυτής (1925-1927), καθώς ο έλεγχος της πολιτικής εξουσίας πάνω στις τέχνες δεν είχε ακόμα πάρει τις διαστάσεις που έλαβε αργότερα, ήταν για το Σοστακόβιτς εξαιρετικά παραγωγικά, και εποχή σημαντικών επιτυχιών, με επιστέγασμα το 1926 όταν, υπό την αιγίδα του Συνδέσμου Σύγχρονης Μουσικής του Λένινγκραντ, παρουσιάστηκαν και αναγνωρίστηκαν δημοσίως πολλά από τα έργα του (Konvatskaya, L.). Αργότερα όμως, και ιδίως από το 1932, με τον ορισμό νέων αυστηρών κανόνων στις τέχνες και της «συμφωνίας» του Στάλιν με τον συνθέτη περί της συμπαρατάξης του σε συνθήκες ειρήνης στο εξωτερικό, ο Σοστακόβιτς άλλοτε υποτάχθηκε προκειμένου η μουσική του να υποστηριχθεί ενεργά, και άλλοτε υπέφερε σε συνθήκες δυσμένειας (Fay, E. L. και Fanning, D., 2001).

Όπως και τα περισσότερα έργα του Σοστακόβιτς, το Δεύτερο Κονσέρτο για πιάνο σε φα μείζονα μπορεί να ιδωθεί στο πλαίσιο που ορίζουν οι παραπάνω φάσεις και αντιφάσεις. Γραμμένο

κατά τη μετα-σταλινική περίοδο, σημειώνει μια επιστροφή του συνθέτη στο νέο-κλασικισμό, και ο φωτεινός, ανέμελος και συχνά σκωπτικός του χαρακτήρας (βλ. για παράδειγμα το επιταχυνμένο εμβατήριο του θέματος Μετάβασης στο πρώτο μέρος, με το χαρακτηριστικό ρούλο του ταμπούρου ή τις πιανιστικές ‘ασκήσεις’ που συνθέτουν ολόκληρο το δεξιοτεχνικό περιεχόμενο του σόλο στο τρίτο μέρος, ενώ ακόμα και το μελαγχολικό δεύτερο μέρος ποτέ δεν γίνεται σκοτεινό) δεν μπορεί παρά να καθρεφτίζει τη σχέση του συνθέτη με τον τότε εκκολαπτόμενο πιανίστα Μαξίμ, στο οποίο το έργο είναι αφιερωμένο.

Η σύγκριση των δυο εκτελέσεων που πρότεινα παραπάνω, επικεντρώνεται στην παράμετρο του tempo. Ενώ και οι δυο εκτελέσεις έχουν μεγάλες αξιώσεις ‘αυθεντικότητας’, απομακρύνονται αισθητά από τα tempi που υποδεικνύει το μουσικό κείμενο. Η σύγκρισή τους αναδεικνύει τη συμβολή των ερμηνευτών πέρα από το γράμμα της παρτιτούρας, και αφήνει να διαφανούν διαφορές ερμηνευτικού ύφους που ίσως ανάγονται στη διαφορά γενεών ανάμεσα σε πατέρα και απογόνους του, καθώς ο Ντμίτρι ως ερμηνευτής έχει τις ρίζες του στην προπολεμική, και οι Σοστακόβιτς γιός και εγγονός στη μεταπολεμική εποχή.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Α: Ο αρχιμουσικός Μαξίμ Σοστακόβιτς ως ερμηνευτής των έργων του Ντμίτρι Σοστακόβιτς – ηχογραφημένα τεκμήρια

- (14/10/1964) Εισαγωγή για τα ρωσικά και τα κιργιζικά παραδοσιακά τραγούδια, op.115, LP-USSR: Melodiya CM 02581-2, Συμφωνική Ορχήστρα Ραδιοφωνίας Μόσχας, Ραδιοφωνικός Σταθμός Πράγας.
(1966)
- Η Χρυσή Εποχή, op.22, Melodiya CO1387-8, Ορχήστρα θεάτρου Μπολσόι, Αλεξάντερ Στεφάνοβ (σοπράνο σαξόφωνο), Ιβάν Μπουτίρσκι (κλαρινέτο), Πιότρ Γκριγκίριεβ (ξυλόφωνο) και Λεόν Ζακς (βιολί), ΕΣΣΔ.
- Ζόγια, op.64, LP and CD-USSR: Melodiya D020135-6, Ορχήστρα και Χορωδία θεάτρου Μπολσόι, Λεόν Ζακς και Ανατόλι Λεβίν (ντουέτο βιολιών), ΕΣΣΔ.
- Πιρόγκοφ, op.76, LP and CD-USSR: Melodiya D020135-6, Ορχήστρα θεάτρου Μπολσόι, ΕΣΣΔ
- Μιχούριν, op.78, LP και CD-USA: Angel Melodiya SR 4018, Ραδιοφωνική Συμφωνική Ορχήστρα και Χορωδία Μόσχα, Αμερική
- Συλλογή από κομμάτια του φωτός, sansop.p., LP and CD-USSR: Melodiya D023999-024000, Ορχήστρα θεάτρου Μπολσόι, Βίκτορ Έλτον (όμποε) και Λεβ Βέινροτ (τσέλο), Σοβιετική Ένωση
- (16/9/1967) Οκτώβρης, op.131 (πρώτη εκτέλεση), Συμφωνική ορχήστρα Σοβιετικής Ένωσης, Ωδείο Μόσχας, Αίθουσα Μπολσόι
- (1970) Συμφωνία no.5, op.47, ρε, : LP and CD-USSR: Melodiya CM 02353-4, Συμφωνική Ορχήστρα Σοβιετικής Ένωσης, Σοβιετική Ένωση
- (8/1/1972) Συμφωνία no.15, op.141, Λα (πρώτη εκτέλεση), All-Union Radio and Television Symphony Orchestra, Ωδείο Μόσχας, Αίθουσα Μπολσόι
- (20/11/1972) Κονσέρτο για βιολί no.1, op.77, λα, CD-Italy: Intaglio INCD7241, Νέα Φιλαρμόνια Ορχήστρα και Ν. Όιστραχ (βιολί), Ιταλία
- Κονσέρτο για βιολί no.1, op.77, λα, LP and CD-HHV ASD 2936, Νέα Φιλαρμόνια Ορχήστρα και Ν. Όιστραχ (βιολί), Ιταλία
- (20/11/1972) Συμφωνία no.15, op.141, Λα (συναυλία), Νέα Φιλαρμονική Ορχήστρα, Ηνωμένο Βασίλειο
- (1972) Συμφωνία no.15, op.141, Λα, Melodiya CM 03245-6, All-Union Radio and Television Symphony Orchestra, Σοβιετική Ένωση
- (12/10/1975) Σουίτα σε στίχους του Μικελάντζελο, op.145a (πρώτη εκτέλεση), All-Union Radio and Television Symphony Orchestra, Ωδείο Μόσχας, Αίθουσα Μπολσόι
- (1975) Κονσέρτο για πιάνο no.1, op.35, ντο, LP and CD-USSR: Melodiya C10 06763-4, All-Union Radio and Television Symphony Orchestra, Σοβιετική Ένωση
- (12/1976) Σουίτα σε στίχους του Μικελάντζελο, op.145a, LP and CD-USSR: Melodiya C10 07395-6, All-Union Radio and Television Symphony Orchestra, Σοβιετική Ένωση
- (1977) Κονσέρτο για πιάνο no.1, op.35, ντο, LP-USSR: Melodiya C109743-4, Central Television and All-Union Radio Symphony Orchestra και Αλεξάντερ Καρόλιοφ (τρομπέτα), Σοβιετική Ένωση
- (1978) Κονσέρτο για τσέλο no.1, op.107, Μιb, Melodiua C10 14091-2, Central Television and All-Union Radio Symphony Orchestra και Βάλεντίν Φέλγκιν (τσέλο), Σοβιετική Ένωση

- (1980) Κονσέρτο για τσέλο no.2, op.126, Σολ, Melodiua C10 13769-70, Central Television and All-Union Radio Symphony Orchestra και Βάλεντίν Φέλγκιν (τσέλο), Σοβιετική Ένωση
- (9/1/1982) Κονσέρτο για βιολί no.1, op.77, λα, LP-USA: WQXR Radiothon Special Edition 88 ½, Φιλαρμονική Ορχήστρα Νέας Υόρκης και Σεργκέι Στάντλερ (βιολί), Νέα Υόρκη
- (26/11/1983) Κονσέρτο για τσέλο no.2, op.126, Σολ, LP and CD-Philips 412 526-1 PH, Βαυαρική Ραδιοφωνική Συμφωνική Ορχήστρα
- (1983) Σονάτα για βιολί, op.134, LP-USA: Orion ORS 82441, Ρόμπερτ Στογιάνοφ (βιολί) και Αρτούρο Στογιάνοφ (πιάνο), Ελ Σεγκόντο, Καλιφόρνια
- (8/1984) Κονσέρτο για πιάνο no.1, op.35, ντο, LP and CD-Chandos ABRD 1120, Οι Μουσικοί του Μοντρεάλ και Τζέιμς Τόμπσον (τρομπέτα), Μοντρεάλ
- (5-6/8/1985) Κονσέρτο για πιάνο no.2, op.102, Φα, LP and CD-Chandos ABRD 1155, Οι Μουσικοί του Μοντρεάλ και Ντιμίτρι Σοστακόβιτς Τζούνιερ (πιάνο), Μοντρεάλ
- (4-6/1/1990) Εορταστική Εισαγωγή, op.96, Collins Classics 1 108-2, Συμφωνική Ορχήστρα Λονδίνου
- (1/1990) Συμφωνία no.10, op.93, μι, Collins Classics 1 106-2, Συμφωνική Ορχήστρα Λονδίνου
- (8/1990) The Gadfly (no.1-3, 5-8, 10 και 12), Collins Classics 1 206-2, Συμφωνική Ορχήστρα Λονδίνου, Πίτερ Τόμας (στο no.8, βιολί) και Ντάγκλας Κάμμινγκς (στο no.10, τσέλο)
- (10/1990) Κονσέρτο για πιάνο no.1, op.35, ντο, Collins Classics CD 1276-2, Ορχήστρα Φιλαρμόνια, Βλάντιμιρ Οβχίνικοβ (πιάνο) και Τζον Γουάλας (τρομπέτα), Λονδίνο
- (1990) Συμφωνία no.6, op.60, Ντο, Collins Classics 7029-2, Συμφωνική Ορχήστρα Λονδίνου
- (8-10/3/1991) Συμφωνία no.8, op.65, ντο, Collins Classics 1271-2, Συμφωνική Ορχήστρα Λονδίνου, Λονδίνο
- (9/1991) Το χλιαρό ρεύμα, op.39, Philips 434 106-2 PH, Συμφωνική Ορχήστρα Λονδίνου, Λονδίνο
- (1/2/1995) Συμφωνία no.15, op.113, σιb, Supraphon SU 0160-2, Ανδρική Χορωδία Φιλαρμονικής Πράγας, Χορωδία Παβέλ Κουχλ και Πίτερ Μίκουλας (μπάσσο), Τσεχία, Πράγα
- (14/11/1996) Κονσέρτο για τσέλο no.1, op.107, Mib, Supraphon SU 3278-2 031, Συμφωνική Ορχήστρα Πράγας και Ζίρι Μπάρτα (τσέλο), Τσεχία, Πράγα
- Η Χρυσή Εποχή, op.22, Supraphon SU 3278-2 031, Συμφωνική Ορχήστρα Πράγας, Τσεχία, Πράγα
- (12/1997) Η Χρυσή Εποχή, op.22, Supraphon SU 3415-2, Συμφωνική Ορχήστρα Πράγας, Τσεχία, Πράγα
- (3-4/2/1998) Συμφωνία no.4, op.43, ντο, Supraphon SU 3353-2, Συμφωνική Ορχήστρα Πράγας, Τσεχία, Πράγα
- (2/3/1999) Κατερίνα Ιζμαΐλοβα, op.114, Supraphon SU 3415-2, Συμφωνική Ορχήστρα Πράγας, Τσεχία, Πράγα
- Κονσέρτο για τσέλο no.2, op.122, Σολ, Supraphon SU 3414-2, Συμφωνική Ορχήστρα Πράγας και Ζίρι Μπάρτα (τσέλο), Τσεχία, Πράγα
- (30/11/1999) Συμφωνία no.9, op.70, Mib, Supraphon SU 38902, Συμφωνική Ορχήστρα Πράγας, Τσεχία, Αίθουσα Σμετάνα Πράγας
- (1/12/1999) Συμφωνία no.1, op.10, Φα, Supraphon SU 38902, Συμφωνική Ορχήστρα

- Πράγας, Τσεχία, Αίθουσα Σμετάνα Πράγας
- Ο Κοχλίας, op.27, LP and CD-USSR: Melodiya CO 1387-8, Ορχήστρα Θεάτρου Μπολσόι και Αεροπορική Ακαδημία Στρατιωτικής Μπάντας Ζουκόβσκι
 - (7-8/12/1999) Συμφωνία no.14, op.135, Supraphon SU 38902, Συμφωνική Ορχήστρα Πράγας, Μαρίνα Σαγκούχ (σοπράνο) και Μικαΐλ Ρισσόβ (μπάσσο), Τσεχία, Αίθουσα Σμετάνα Πράγας
 - (27/2/2002) Συμφωνία no.6, op.60, Ντο, Supraphon SU 38902, Συμφωνική Ορχήστρα Πράγας, Τσεχία, Πράγα
 - (7-8/4/2003) Συμφωνία no.8, op.65, ντο, Supraphon SU 38902, Συμφωνική Ορχήστρα Πράγας, Τσεχία, Αίθουσα Σμετάνα Πράγας
 - (17-20/9/2005) Κονσέρτο για βιολί no.1, op.77, λα, Delos DE 3363, Συμφωνική Ορχήστρα Τσαϊκόφσκι και Ντμίτρι Κόγκαν (βιολί), Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής, Ρώσικη Τηλεόραση και Ραδιοφωνική Εκπομπή Κουλτούρα
 - (7-9/11/2005) Κονσέρτο για βιολί no.1, op.77, λα, Warner Classics 2564 62546-2, Συμφωνική Ορχήστρα BBC και Ντάνιελ Χόουπ (βιολί), Λονδίνο
 - Κονσέρτο για βιολί no.2, op.129, ντο#, Warner Classics 2564 62546-2, Συμφωνική Ορχήστρα BBC και Ντάνιελ Χόουπ (βιολί), Λονδίνο
 - (6-7/12/2005) Συμφωνία no.3, op.20, Μιb, Supraphon SU 38902, Συμφωνική Ορχήστρα Πράγας και Χορωδία Φιλαρμονικής, Τσεχία, Αίθουσα Σμετάνα Πράγας
 - Συμφωνία no.10, op.93, μι, Supraphon SU 38902, Συμφωνική Ορχήστρα Πράγας, Τσεχία, Αίθουσα Σμετάνα Πράγας
 - (28/2/2006) Συμφωνία no.3, op.20, Μιb, Supraphon SU 38902, Συμφωνική Ορχήστρα Πράγας και Χορωδία Φιλαρμονικής, Τσεχία, Αίθουσα Σμετάνα Πράγας
 - (8-9/3/2006) Συμφωνία no.12, op.112, ρε, Supraphon SU 38902, Συμφωνική Ορχήστρα Πράγας, Τσεχία, Αίθουσα Σμετάνα Πράγας
 - Συμφωνία no.15, op.141, Λα, Supraphon SU 38902, Συμφωνική Ορχήστρα Πράγας, Τσεχία, Αίθουσα Σμετάνα Πράγας (Hulme, C., D.)

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Β: Αριθμητικά δεδομένα των μετρήσεων tempo

A) Allegro			B) Andante			C) Allegro		
Μέτρα	DS	MS &DSJ	Μέτρα	DS	MS &DSJ	Μέτρα	DS	MS &DSJ
1	164	157	1	58	44	1	161	165
2	164	157	2	58	43	2	161	165
3	164	157	3	58	45	3	161	165
4	164	157	4	57	57	4	161	165
5	165	157	5	56	48	5	161	164
6	165	157	6	55	49	6	161	165
7	166	160	7	56	51	7	161	165
8	166	159	8	56	51	8	161	165
9	166	159	9	56	51	9	161	166
10	166	158	10	56	51	10	161	166
11	166	158	11	55	51	11	161	166
12	166	158	12	55	51	12	161	167
13	166	158	13	54	51	13	163	168
14	167	159	14	54	51	14	163	170
15	167	160	15	54	51	15	162	171
16	167	161	16	54	50	16	162	171
17	167	161	17	53	50	17	162	170
18	167	161	18	53	50	18	163	170
19	167	161	19	53	49	19	164	170
20	167	161	20	62	50	20	164	171
21	167	161	21	62	51	21	164	169
22	168	161	22	61	51	22	164	169
23	168	161	23	61	52	23	164	168
24	169	162	24	60	53	24	164	168
25	170	162	25	60	54	25	164	168
26	171	162	26	58	55	26	164	168
27	172	162	27	58	57	27	164	168
28	173	162	28	58	59	28	164	169
29	174	162	29	58	59	29	164	168
30	175	162	30	60	59	30	164	167
31	175	162	31	61	59	31	164	168
32	174	162	32	60	58	32	164	168
33	174	162	33	60	58	33	164	169
34	174	162	34	61	57	34	166	169
35	173	162	35	60	57	35	166	169
36	172	162	36	60	57	36	167	169
37	170	161	37	59	57	37	167	169
38	169	160	38	59	56	38	169	169
39	167	158	39	60	55	39	169	169
40	165	156	40	60	55	40	170	169
41	164	155	41	60	55	41	170	169
42	163	154	42	60	56	42	170	169
43	162	154	43	60	57	43	170	169
44	162	155	44	59	57	44	170	169
45	162	156	45	67	57	45	171	169
46	162	157	46	64	57	46	171	169
47	162	158	47	62	57	47	171	169
48	163	160	48	62	57	48	169	169
49	162	159	49	61	57	49	168	169

50	160	157	50	60	58	50	168	169
51	159	156	51	61	59	51	168	169
52	158	156	52	60	59	52	168	169
53	157	156	53	60	59	53	168	170
54	156	156	54	60	61	54	167	170
55	156	156	55	60	61	55	166	170
56	156	156	56	62	60	56	165	169
57	156	156	57	62	60	57	165	169
58	156	157	58	63	60	58	165	169
59	155	157	59	62	60	59	165	168
60	155	158	60	62	60	60	165	168
61	155	159	61	63	60	61	165	168
62	155	159	62	62	60	62	165	168
63	155	159	63	61	60	63	165	168
64	155	159	64	62	61	64	165	168
65	155	159	65	61	60	65	164	167
66	157	158	66	62	60	66	163	167
67	157	158	67	62	60	67	163	166
68	157	156	68	62	60	68	163	165
69	156	156	69	60	60	69	163	165
70	155	156	70	60	59	70	162	165
71	155	156	71	59	59	71	162	165
72	156	156	72	58	57	72	161	165
73	156	155	73	56	55	73	161	165
74	156	155	74	56	55	74	161	165
75	156	155	75	56	54	75	157	160
76	155	155	76	55	54	76	157	160
77	155	155	77	55	53	77	158	162
78	154	153	78	55	54	78	158	163
79	153	153	79	56	54	79	157	164
80	152	153	80	57	55	80	157	165
81	151	152	81	58	57	81	158	167
82	151	150	82	58	57	82	158	169
83	152	149	83	58	56	83	161	168
84	152	151	84	57	56	84	162	164
85	152	152	85	57	55	85	160	161
86	154	152	86	57	55	86	152	160
87	154	154	87	56	55	87	156	159
88	155	157	88	55	55	88	157	160
89	156	157	89	57	53	89	156	164
90	157	157	90	57	54	90	156	167
91	158	157	91	57	55	91	158	169
92	159	157	92	57	54	92	159	166
93	160	157	93	56	53	93	161	165
94	161	157	94	56	54	94	163	162
95	161	157	95	57	53	95	162	161
96	162	157	96	57	51	96	160	163
97	162	157	97	57	50	97	157	164
98	163	157	98	58	51	98	154	164
99	163	157	99	58	51	99	153	163
100	164	157	100	58	50	100	153	163
101	164	157	101	58	50	101	155	165
102	164	157	102	57	43	102	155	167
103	164	157	103	57	47	103	155	168

104	164	157	104	57	46	104	153	167
105	164	157				105	153	166
106	165	157				106	154	166
107	165	157				107	155	167
108	166	157				108	155	168
109	166	157				109	155	170
110	165	158				110	155	170
111	164	158				111	155	170
112	163	158				112	155	170
113	162	157				113	155	169
114	161	157				114	155	170
115	161	157				115	156	171
116	161	157				116	157	170
117	160	157				117	158	173
118	160	156				118	159	176
119	160	156				119	160	177
120	160	156				120	163	177
121	160	157				121	167	177
122	160	157				122	169	177
123	160	158				123	170	177
124	161	159				124	171	177
125	161	159				125	173	177
126	161	159				126	173	177
127	161	159				127	172	177
128	161	159				128	171	177
129	168	159				129	170	177
130	173	159				130	169	177
131	185	159				131	169	176
132	178	159				132	169	175
133	175	159				133	167	173
134	171	159				134	166	172
135	170	161				135	165	171
136	169	161				136	164	171
137	168	162				137	162	171
138	165	162				138	161	170
139	163	161				139	160	169
140	162	160				140	159	168
141	162	159				141	158	167
142	162	157				142	158	165
143	163	156				143	157	164
144	163	156				144	155	164
145	163	156				145	154	164
146	164	157				146	154	164
147	164	157				147	153	164
148	164	157				148	153	164
149	165	158				149	153	163
150	166	159				150	153	163
151	166	160				151	153	163
152	166	161				152	154	164
153	167	162				153	154	164
154	165	159				154	154	164
155	165	158				155	156	163
156	166	157				156	157	164
157	167	155				157	158	165

158	168	154				158	157	161
159	169	154				159	156	158
160	170	154				160	153	154
161	172	154				161	153	154
162	173	154				162	153	155
163	173	155				163	153	155
164	170	155				164	152	155
165	168	156				165	153	155
166	165	156				166	154	155
167	162	156				167	155	154
168	161	154				168	157	153
169	161	150				169	158	152
170	161	146				170	159	152
171	161	145				171	158	155
172	161	144				172	158	158
173	161	143				173	158	160
174	161	143				174	158	163
175	161	142				175	157	165
176	161	141				176	158	164
177	161	141				177	158	163
178	161	141				178	157	164
179	161	141				179	156	165
180	160	141				180	155	165
181	160	142				181	154	164
182	159	143				182	154	164
183	159	144				183	155	162
184	159	145				184	157	161
185	160	172				185	159	160
186	160	172				186	158	158
187	161	172				187	158	158
188	162	172				188	155	158
189	164	172				189	155	158
190	165	172				190	155	159
191	170	172				191	155	159
192	175	172				192	156	160
193	176	172				193	158	159
194	179	173				194	159	159
195	180	173				195	159	158
196	180	173				196	159	158
197	180	173				197	160	158
198	181	173				198	160	161
199	185	173				199	160	163
200	186	174				200	162	166
201	187	174				201	163	167
202	187	174				202	165	169
203	187	174				203	166	168
204	187	174				204	166	167
205	187	174				205	167	167
206	188	174				206	168	166
207	189	174				207	167	166
208	190	174				208	167	166
209	191	174				209	166	167
210	192	174				210	165	167
211	192	174				211	165	167

212	192	174				212	164	167
213	193	174				213	164	168
214	193	174				214	164	168
215	193	174				215	164	167
216	193	174				216	164	165
217	194	174				217	164	164
218	195	173				218	164	164
219	195	173				219	164	165
220	195	172				220	164	165
221	195	172				221	161	164
222	163	171				222	159	159
223	163	170				223	158	161
224	163	169				224	161	163
225	163	168				225	159	158
226	163	167				226	160	158
227	164	166				227	160	158
228	164	166				228	161	159
229	165	166				229	161	160
230	165	166				230	162	159
231	166	166				231	163	159
232	167	166				232	163	160
233	167	166				233	162	159
234	167	165				234	161	158
235	167	165				235	160	158
236	167	165				236	161	160
237	167	165				237	161	161
238	168	165				238	162	161
239	168	165				239	163	161
240	168	165				240	163	162
241	169	165				241	162	163
242	170	165				242	162	164
243	170	165				243	161	164
244	170	165				244	161	164
245	170	165				245	161	164
246	170	165				246	162	165
247	169	165				247	162	167
248	167	164				248	162	167
249	166	164				249	162	167
250	166	164				250	162	167
251	165	164				251	161	167
252	164	164				252	161	167
253	163	163				253	161	168
254	163	162				254	160	167
255	163	162				255	160	166
256	163	162				256	159	166
257	164	162				257	159	166
258	164	161				258	158	166
259	165	161				259	158	166
260	166	161				260	159	166
261	166	161				261	161	167
262	166	161				262	164	166
263	165	161				263	165	166
264	165	161				264	165	166
265	165	161				265	165	166

						266	165	167
						267	165	168
						268	165	169
						269	165	170
						270	165	170
						271	165	170
						272	163	171
						273	161	170
						274	160	170
						275	159	171
						276	159	171
						277	162	172
						278	164	171
						279	165	171
						280	166	170
						281	166	170
						282	166	169
						283	166	168
						284	167	167
						285	167	163
						286	167	163
						287	166	161
						288	163	163
						289	161	161
						290	159	164
						291	160	166
						292	161	164
						293	161	162
						294	161	160
						295	160	160
						296	160	161
						297	159	162
						298	160	163
						299	161	164
						300	161	165
						301	162	166
						302	162	166
						303	160	165
						304	158	165
						305	158	164
						306	160	163
						307	160	162
						308	161	162
						309	161	161
						310	159	160
						311	156	159
						312	154	159
						313	154	159
						314	166	159
						315	166	159
						316	166	160
						317	166	160
						318	166	160
						319	166	160

						320	166	160
						321	166	161
						322	166	160
						323	166	159
						324	168	159
						325	170	158
						326	171	158
						327	172	157
						328	173	157
						329	173	157
						330	173	157
						331	174	157
						332	174	156
						333	172	156
						334	171	156
						335	170	157
						336	169	158
						337	168	158
						338	167	159
						339	166	160
						340	165	162
						341	165	162
						342	164	163
						343	163	163
						344	163	163
						345	164	163
						346	164	163
						347	164	164
						348	165	163
						349	165	163
						350	165	163
						351	166	164
						352	167	163
						353	166	163
						354	166	163
						355	164	163

Βιβλιογραφία

Classical Vault 1 (2013) Shostakovich Plays Shostakovich - Piano Concerto No. 2 in F major, Op. 102. Available at: https://www.youtube.com/watch?v=BCTEx3w2_jU

Cook, N.: *Beyond the Score: Music as Performance*, OUP 2013

Fay, E., L. (2000) *Dmitri Shostakovich: A life*. 1stedn. New York: Oxford University Press

Fay, E., L. and Fanning, D. (2001) 'Shostakovich, Dmitry'. *Grove Music Online*. Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52560>

Goodwin, M. (2001) 'Shostakovich, Maxim'. *Grove Music Online*. Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25666>

Hulme, C., D. (2010) *Dmitri Shostakovich Catalogue: The First Hundred Years and Beyond*. 4thedn. Plymouth, UK: The Scarecrow Press, Inc.

Kjelden Breidenbach (2020) Shostakovich: Piano Concerto No 2, Op.102 (w. Full Score). Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=pJ9Evccbv8I>

Kovnatskaya, L. (1998) 'Shostakovich and the LASM', *Tempo*. Cambridge University Press, (206), pp. 2–6. Available at: 10.1017/S0040298200006665.

Leech-Wilkinson, D.: *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musival performances*, London: AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music, <http://www.charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/intro.html>.

Moshevich, S. (2004) *Dmitri Shostakovich, Pianist*. 1stedn. Canada: McGill-Queen's University Press.

Moshevich, S. (2015) *Shostakovich's Music for Piano Solo*. 1stedn. USA: Indiana University Press.

Σοστακόβιτς, Μ. και Σοστακόβιτς, Γ. (2006) *Ο πατέρας μας Dsch*. 1η έκδ. Αθήνα: Εκδόσεις Μουσαίο.

Shostakovich, M. (1982) 'Shostakovich on Shostakovich: Maxim Shostakovich describes the difficulties faced by his father in the Soviet Unio'. *Index on Censorship*, 11(2), pp. 31-31. Available at: 10.1080/03064228202533363

Shostakovich, M., D. (1957) *КОНУЕРТ NO 2: ДЛѦФОРТЕПЪЯНО С ОРКЕСТРОМ. Mosha: COBETCKNN KOMΠO3HTOP. MusicScore*.