



Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης  
Σχολή Κοινωνικών, Ανθρωπιστικών Επιστημών και Τεχνών

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

**Γιοχάνες Μπραμς, 3 *Intermezzi*, έργο 117: Μία αναλυτική και  
ερμηνευτική προσέγγιση από την οπτική του εκτελεστή**

Τατιάνα Νικολοπούλου  
(sam23011)

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΠΕΤΡΟΣ ΒΟΥΒΑΡΗΣ

Θεσσαλονίκη  
2023

## **ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ**

Θα ήθελα να ευχαριστήσω τον επιβλέποντα καθηγητή μου κύριο Πέτρο Βούβαρη, Αναπληρωτή Καθηγητή του Τμήματος Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, για την καθοδήγηση και την υποστήριξή του κατά τη διάρκεια της εκπόνησης της εργασίας μου. Θα ήθελα να ευχαριστήσω ακόμη όλους τους καθηγητές του Τμήματος για τις γνώσεις που μου προσέφεραν κατά τη διάρκεια των σπουδών μου. Τέλος, οφείλω ένα ευχαριστώ στους γονείς και τους φίλους μου για το ενδιαφέρον και τη υποστήριξή τους κατά την φοίτησή μου στο πανεπιστήμιο.

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η εργασία αυτή επικεντρώνεται στα *3 Intermezzi*, έργο 117 του Γιοχάνες Μπραμς και αποσκοπεί στην αναλυτική και ερμηνευτική τους προσέγγιση από την οπτική του εκτελεστή. Η εν λόγω σύνθεση κατατάσσεται χρονολογικά στα έργα ωριμότητας του Μπραμς, επειδή γράφτηκε μόλις πέντε χρόνια πριν τον θάνατό του. Το έργο παρουσιάζει ενδιαφέρον λόγω της χρήσης καινοτόμων, για την εποχή, μουσικοσυνθετικών πρακτικών.

Στην παρούσα εργασία μελετώνται πρωτογενείς και δευτερογενείς πηγές που αφορούν στο πλαίσιο δημιουργίας και πρόσληψης του έργου. Πιο συγκεκριμένα, εξετάζονται η εκδοτική του ιστορία, η ιστορία των εκτελέσεων και των ηχογραφήσεων του, οι καταγεγραμμένες μαρτυρίες μαθητών, φίλων, αλλά και του ίδιου του συνθέτη, όπως και δημοσιευμένες μουσικοκριτικές. Οι πληροφορίες που αντλούνται από την παραπάνω επισκόπηση πλαισιώνουν την αναλυτική και ερμηνευτική προσέγγιση του έργου από την οπτική του εκτελεστή, υιοθετώντας κατάλληλα μεθοδολογικά εργαλεία. Τα εργαλεία αυτά βασίζονται στην προσέγγιση της σχέσης ανάλυσης - εκτέλεσης με έναν συστηματικό τρόπο που αφορά τις παραμέτρους της δομής, της αγωγής, της δυναμικής και της ρυθμομελωδικής δομής. Τα πορίσματα της ανάλυσης αξιοποιούνται στη λήψη ερμηνευτικών αποφάσεων κατά το στάδιο της προετοιμασίας της εκτέλεσης του έργου, η οποία συνοδεύει την παρούσα εργασία.

**Λέξεις κλειδιά:** Γιοχάνες Μπραμς, *3 Intermezzi*, Έργο 117, ανάλυση του εκτελεστή

## ABSTRACT

This essay focuses on the 3 *Intermezzi*, opus 117, by Johannes Brahms and aims at their analytical and interpretive approach from the perspective of the performer. The composition in question is classified chronologically among Brahms' mature works, as it was written just five years before his death. The work is interesting because of the use of innovative, for the time, compositional practices.

In this essay, primary and secondary sources are studied regarding the context of the creation and appeal of the piece. More specifically, the piece's publishing history, the history of its performances and recordings, the recorded testimonies of students, friends, and of the composer himself, as well as published music reviews, are examined. The information derived, frames the analytical and interpretive approach of the project from the perspective of the performer, adopting appropriate methodological tools. These tools are based on approaching the analysis - performance relationship in a systematic way that concerns the structural parameters of form, agogic, dynamics and rhythmic/melodic structure. The findings of the analysis are exploited to inform interpretive decision - making during the preparation stage of the piece's execution, which accompanies this essay.

**Keywords:** Johannes Brahms, *Drei Intermezzi*, Opus 117, performer's analysis

# ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1.	Εισαγωγή	1
1.1	Πρόβλημα – Σημαντικότητα του θέματος	1
1.2	Σκοπός – Στόχοι	1
1.3	Διάρθρωση της μελέτης	1
2.	Βιογραφικό πλαίσιο σύνθεσης	2
3.	Εκδοτική Ιστορία	3
4.	Πρόσληψη – ιστορικές ηχογραφήσεις	4
5.	Μεθοδολογία ανάλυσης	7
6.	Ανάλυση	8
6.1.	Πρώτο Intermezzo	8
6.1.1.	Τονική και μορφολογική δομή	8
6.1.2.	Μουσικοποιητική δομή	13
6.1.3.	Άρθρωση	14
6.1.4.	Αγωγική και δυναμική	15
6.2.	Δεύτερο Intermezzo	16
6.2.1.	Τονική και μορφολογική δομή	16
6.2.2.	Αγωγική και δυναμική	21
6.2.3.	Pedal	22
6.3.	Τρίτο Intermezzo	23
6.3.1.	Τονική και μορφολογική δομή	23
6.3.2.	Αγωγική και δυναμική	31
7.	Συμπεράσματα - Προτάσεις για έρευνα	32

8.	Κατάλογος βιβλιογραφικών αναφορών	36
----	-----------------------------------	----

## Κατάλογος Πινάκων

<i>Πίνακας 1.</i>	Τονική και μορφολογική δομή του πρώτου Intermezzo	9
<i>Πίνακας 2.</i>	Τονική και μορφολογική δομή του δεύτερου Intermezzo	16
<i>Πίνακας 3.</i>	Τονική και μορφολογική δομή του τρίτου Intermezzo	23

## Κατάλογος Παραδειγμάτων

<i>Παράδειγμα 1.</i>	Πρώτο Intermezzo, μ 1-2	5
<i>Παράδειγμα 2.</i>	Πρώτο Intermezzo, μ 1-8	9
<i>Παράδειγμα 3.</i>	Πρώτο Intermezzo, έναρξη δεύτερου μέρους	10
<i>Παράδειγμα 4.</i>	Πρώτο Intermezzo, σημειογραφική αναθεώρηση της μετρικής δομής (rebarring) της έναρξης του δεύτερου μέρους	11
<i>Παράδειγμα 5.</i>	Πρώτο Intermezzo, κατάληξη δεύτερου μέρους	12
<i>Παράδειγμα 6.</i>	Πρώτο Intermezzo, μουσικοποιητική δομή πρώτων οκτώ μέτρων	14
<i>Παράδειγμα 7.</i>	Πρώτο Intermezzo, μ. 13-14	15
<i>Παράδειγμα 8.</i>	Δεύτερο Intermezzo, έναρξη	17
<i>Παράδειγμα 9.</i>	Δεύτερο Intermezzo, μετάβαση από το Α στο Β, μ. 16-28	19
<i>Παράδειγμα 10.</i>	Δεύτερο Intermezzo, κατάληξη του Β και έναρξη του Α', μ. 50-51	20
<i>Παράδειγμα 11.</i>	Τρίτο Intermezzo, έναρξη	24
<i>Παράδειγμα 12.</i>	Τρίτο Intermezzo, κατάληξη Α.1 και εκκίνηση Α.2, μ. 8-16	25

<i>Παράδειγμα 13.</i>	Τρίτο Intermezzo, έναρξη Α΄, μ. 21-24	26
<i>Παράδειγμα 14.</i>	Τρίτο Intermezzo, έναρξη του Β, μ. 46-56	27
<i>Παράδειγμα 15.</i>	Τρίτο Intermezzo, «αναμετάβαση» στο Α΄, μ. 78-83	29
<i>Παράδειγμα 16.</i>	Τρίτο Intermezzo, έναρξη του Α΄, μ. 82-97	30

# 1. Εισαγωγή

## 1.1 Σημαντικότητα του θέματος

Η εργασία αυτή επικεντρώνεται στα 3 *Intermezzi*, έργο 117 του Γιοχάνες Μπραμς. Η σύνθεση κατατάσσεται στα έργα ωριμότητας του συνθέτη και παρουσιάζει ενδιαφέρον λόγω της χρήσης καινοτόμων, για την εποχή, μουσικοσυνθετικών πρακτικών. Αρκετοί έγκριτοι μελετητές έχουν ασχοληθεί με ζητήματα ανάλυσης ή ζητήματα που αφορούν στο ιστοριογραφικό πλαίσιο του έργου, ωστόσο υπάρχει ένα ερευνητικό κενό στη βιβλιογραφία που αφορά στη σύνδεση ανάλυσης και ερμηνείας. Η εργασία θα προσπαθήσει να γεφυρώσει το χάσμα μεταξύ των δύο παρουσιάζοντας πορίσματα της ανάλυσης από τη σκοπιά του ερμηνευτή και προτείνοντας τις πιθανές εφαρμογές τους κατά την εκτέλεση.

## 1.2 Σκοπός – Στόχοι

Στην παρούσα εργασία μελετώνται πρωτογενείς και δευτερογενείς πηγές που αφορούν στο πλαίσιο δημιουργίας και πρόσληψης του έργου. Οι πληροφορίες που αντλούνται από την παραπάνω επισκόπηση πλαισιώνουν την αναλυτική και ερμηνευτική προσέγγιση του έργου από την οπτική του εκτελεστή, υιοθετώντας κατάλληλα μεθοδολογικά εργαλεία. Τα πορίσματα της ανάλυσης αξιοποιούνται στη λήψη ερμηνευτικών αποφάσεων κατά το στάδιο της προετοιμασίας της εκτέλεσης του έργου, η οποία συνοδεύει την παρούσα εργασία.

## 1.3 Διάρθρωση της μελέτης

Η μελέτη αρθρώνεται με τον εξής τρόπο: πρώτα εξετάζονται η εκδοτική του ιστορία, η ιστορία των εκτελέσεων και των ηχογραφήσεων του, οι καταγεγραμμένες μαρτυρίες μαθητών, φίλων, αλλά και του ίδιου του συνθέτη, όπως και δημοσιευμένες μουσικοκριτικές. Τα εργαλεία αυτά βασίζονται στην προσέγγιση της σχέσης ανάλυσης - εκτέλεσης με έναν συστηματικό τρόπο που αφορά τις παραμέτρους της δομής, της αγωγής, της δυναμικής και της ρυθμομελωδικής δομής. Στη συνέχεια θα γίνει παρουσίαση την ανάλυσης του κάθε *Intermezzo* ξεχωριστά με συγκεκριμένες



ερμηνευτικές προτάσεις σε σημεία όπου υπάρχει μουσική αμφισημία. Τέλος, η εργασία συνοδεύεται από μια δημόσια εκτέλεση του έργου, ενημερωμένη από τα συμπεράσματα της μελέτης.

## 2. Βιογραφικό πλαίσιο σύνθεσης

Τα 3 *Intermezzi*, έργο 117 του Μπραμς κατατάσσονται στα έργα ωριμότητας, όχι μόνο λόγω της ημερομηνίας έκδοσης, αλλά και λόγω ύφους. Πιο συγκεκριμένα, τα έργα 116 έως 119 πολύ λίγο θυμίζουν τον ορμητικό συνθέτη που έγραψε τις ευμεγέθεις σονάτες και τα κοντσέρτα για πιάνο. Ειδικά το έργο 117 συνιστάται από τρεις νοσταλγικές και εσωστρεφείς μινιατούρες απόλυτης μουσικής (Mahlert 1988, i).

Παρά το προχωρημένο έτος σύνθεσής τους, υπάρχουν υποψίες ότι η σύλληψη τουλάχιστον των θεματικών μελωδιών από τα 3 *Intermezzi* είχε προηγηθεί κατά πολύ, όπως υποστηρίζει ο φίλος και βιογράφος του Μπραμς, Max Kalbeck (Mahlert 1988, i). Ειδικότερα για τα 3 *Intermezzi*, σε ένα γράμμα του προς τον Rudolf von der Leyen το 1892, ο Μπραμς αναφέρεται σε αυτά ως “Wiegenlieder” (νανουρίσματα) και πιθανόν ο συνθέτης να του τα είχε δείξει κατά την επίσκεψή του τον Μάρτη του 1890 ή τον Μάρτη του 1891 (Mahlert 1988, i).

Ένα άλλο γεγονός, που ενισχύει την πεποίθηση ότι τα 3 *Intermezzi* είχαν γραφτεί νωρίτερα, είναι η λογοτεχνική αναφορά που κάνει ο Μπραμς στο ποίημα του Thomas Percy, *Lady Anne Bothwell's Lament*, το οποίο είχε μεταφραστεί στα γερμανικά από τον Johann Gottfried Herder, το 1778 (Herder 1778). Το ποίημα χρησιμοποιήθηκε ως λογοτεχνική και μετρική αφετηρία για το πρώτο από τα 3 *Intermezzi*. Ο Μπραμς συνήθιζε να καταγράφει ποιήματα άλλων καλλιτεχνών σε μια δική του χειρόγραφη συλλογή και στη συνέχεια να τα επεξεργάζεται μουσικά (Mahlert 1988, i).

Από μαρτυρίες μαθητών και φίλων του Μπραμς μαθαίνουμε ότι προς το τέλος της ζωής του, ο συνθέτης είχε χάσει πολλή από την δεξιοτεχνία του, ότι ερμήνευε δημόσια μόνο δικές του συνθέσεις και ότι είχε παρατήρει την καθημερινή μελέτη του πιάνου (Scott 2014, 77–78). Με μια επιφανειακή ανάγνωση, αυτό θα εξηγούσε γιατί τα έργα 116 έως 119 δεν είναι τόσο απαιτητικά από άποψη πιανιστικής δεξιοτεχνίας. Αυτό όμως θα ήταν μια μονοδιάστατη προσέγγιση της σύνθεσης, επειδή δεν θα λαμβάνονταν υπόψη το πλαίσιο σύλληψης των έργων. Κατά πρώτο λόγο, από το

1890 και έπειτα ο Μπραμς παρουσιάζεται ιδιαίτερα καταπονημένος και κουρασμένος. Αντιμετωπίζει προβλήματα υγείας, πολύ σημαντικά οικογενειακά ζητήματα, έχει χάσει τους περισσότερους του φίλους ή έχει παρεξηγηθεί και απομακρυνθεί με αρκετούς (Scott 2014, 88–114). Ακόμα, έχει αποσυρθεί στην κατοικία του και αναπολεί την νεότερη ζωή του. Από την άλλη μεριά, η σχέση του με την Clara Schumann, που είχε ήδη ψυχρανθεί από το 1891, αναθερμαίνεται την ίδια περίπου περίοδο που συνθέτει τα 3 *Intermezzi* (Scott 2014, 95–98). Η φιγούρα της Clara Schumann αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα ορόσημα στη ζωή του Μπραμς, αλλά και στην ερμηνευτική και ιδεολογική (σε ό,τι αφορά τη μουσική) πρακτική του 19ου αιώνα γενικότερα. Για να αποσαφηνιστεί επαρκώς η σημασία της θα χρειαζόταν ειδική μνεία που δυστυχώς υπερβαίνει τον ορίζοντα της παρούσας εργασίας. Αρκεί μόνο να επισημανθεί ο αμέριστος σεβασμός που έτρεφε ο Μπραμς για εκείνη, ενδεικτικό γεγονός του οποίου είναι ότι δεν εξέδιδε έργο αν πρώτα δεν της το είχε στείλει για να το εγκρίνει (Scott 2014, 95–98· Flynn 1991, 17–18).

Συμπερασματικά, το έργο 117 αντλεί τόσο από το παρελθόν του Μπραμς, όσο και από ένα επώδυνο παρόν. Ίσως ακόμη να αντλεί και από το μέλλον, καθώς ο συνθέτης ένιωθε ότι βρίσκεται στη δύση της ζωής του (Scott 2014, 111–114). Η θλίψη και η νοσταλγία εκφράζονται στο έργο 117 μέσω μιας μετριοπαθούς και ήρεμης αποδοχής. Συνεπώς, θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι το στοιχείο της νεότητας εκφράζεται μέσα από το πρίσμα μιας ώριμης ανασκόπησης.

### 3. Εκδοτική ιστορία

Η εκδοτική ιστορία του έργου αποτελεί αντικείμενο διαφιλονικίας για πολλούς μελετητές. Τον Ιούνιο του 1892 ο συνθέτης, όσο βρισκόταν στο εξοχικό του στο Bad Ischl, σε γράμμα του στον Mandyczewski ζητά να του στείλει μουσικό χαρτί για να σχεδιάσει το *Albumblätter*, (πιθανότατα με αυτόν τον όρο αναφέρεται στο έργο 117) (Mahlert 1988, i–ii). Τα μόνα έργα που ολοκλήρωσε εκείνη την χρονιά ήταν τα 116 και 117. Η σύνθεσή τους ολοκληρώθηκε το καλοκαίρι και τον Οκτώβρη τα έστειλε στον εκδότη του (Simrock). Το στάδιο διορθώσεων σε συνεργασία με τον εκδότη έγινε μέχρι και τον Νοέμβρη της ίδιας χρονιάς, ώσπου εκδόθηκαν στο Βερολίνο τον Δεκέμβρη (Mahlert 1988, i–ii).

Τα *Sämtliche Werke* του Brahms σε επιμέλεια του Mandyczewski βασίστηκαν στο πρωτότυπο και στο αντίγραφο εκδότη της πρώτης έκδοσης (Brahms 1892), την οποία επιμελήθηκε ο Μπραμς (Mandyczewski 1927· Brahms 1988, i). Ο Mandyczewski στα *Sämtliche Werke* σχολιάζει: «Στο αντίγραφο εκδότη ο Μπραμς διόρθωσε κάποια λάθη στην εκτύπωση, κατά τα άλλα η πρώτη έκδοση ήταν αλάνθαστη και κρίθηκε επίσημη για την έκδοση μας, συμφωνεί πλήρως με το χειρόγραφο με εξαίρεση λεπτομέρειες» (Mahler 1988, i–ii). Τόσο το πρωτότυπο όσο και το αντίγραφο εκδότη βρίσκονται στο Gesellschaft der Musikfreunde στη Βιέννη.

Η επικρατούσα άποψη που υπάρχει για τον Μπραμς τόσο ως συνθέτη όσο και ως επιμελητή, είναι ότι πρόκειται για έναν εξαιρετικά σχολαστικό άνθρωπο. Ωστόσο, αυτήν την θέση αμφισβητεί η Camilla Cai. Στο άρθρο της στο περιοδικό *Acta Musicologica* το 1989 αναφέρει για το έργο 117 ότι λείπουν στοιχεία για τα ενδιάμεσα στάδια μεταξύ του χειρόγραφου και των πρώτων εκδόσεων, καθώς και ότι από το μοναδικό προσχέδιο, σώζονται μόνο αποσπάσματα (Cai 1989, 83–85). Κάποια σύμβολα δυναμικής στα χειρόγραφα που αναφέρονται συγκεκριμένα στο δεξί ή στο αριστερό χέρι, στις πρώτες εκδόσεις τοποθετούνται στο κέντρο (άρα φαίνεται να αφορούν την γενικότερη δυναμική) (Cai 1989, 96–98). Τέλος, ως γενικότερη οδηγία υπογραμμίζει ότι, όπως απορρέει και από την μελέτη των υπόλοιπων έργων 116 έως 119, οι παλιές εκδόσεις δεν έλαβαν υπόψη τα λάθη στα πρώτα στάδια αντιγραφής και ότι είναι αναγκαίες νέες εκδόσεις που να συνυπολογίζουν όλα τα στάδια για μια ενημερωμένη εκτέλεση (Cai 1989, 96–101).

#### **4. Πρόσληψη, ιστορικές ηχογραφήσεις**

Αναφορικά με το πόσο αποδεκτό έγινε το έργο, ιδιαίτερα αγαπητό φαίνεται να ήταν το πρώτο από τα 3 *Intermezzi*, καθώς υπάρχουν αρκετές πρώιμες ηχογραφήσεις, όπως εκείνες των μαθητών της Clara Schumann, Adelina de Lara και Carl Friedberg τη δεκαετία του 1950 (Lara 1951· Friedberg 1954). Από το πρόγραμμα των Ιστορικών Προγραμμάτων του Ινστιτούτου Brahms μαρτυρείται η πρώτη δημόσια εκτέλεση ενός *Intermezzo* στις 16 Ιανουαρίου του 1895 στη Βιέννη από τον Heinrich Barth (“Historische Konzertprogramme,” 1895). Ακόμα, η C. Schumann απαντώντας σε γράμμα προς τον Μπραμς, ο οποίος προηγουμένως της είχε στείλει το

χειρόγραφο του έργου, περιγράφει τα τρία έργα ως «όμορφα νέα έργα για πιάνο» (Scott 2014, 96–97).

Από όσα έχουν αναφερθεί, καθίσταται αδιαμφισβήτητη η επιρροή που είχε η C. Schumann τόσο στον Μπραμς όσο και στον μουσικό κύκλο της εποχής. Αποτελούσε μια από τις σημαντικότερες ερμηνεύτριες με πάνω από 60 χρόνια συνεχόμενης παρουσίας και δίδαξε μερικούς από τους μεγαλύτερους πιανίστες της επόμενης γενιάς (Flynn 1991, 21–24). Δυστυχώς δεν υπάρχουν ηχογραφήσεις της ίδιας, όμως σώζονται περιγραφές του παιξίματός της από τους μαθητές της. Για παράδειγμα, η Fanny Davies αναφέρει ότι η C. Schumann έπαιζε με πνευματικό έλεγχο και μετριοπάθεια ακριβώς ότι ήταν γραμμένο στην παρτιτούρα, έδινε σημασία στην ποιότητα του legato και στην ισορροπία των φωνών, ενώ προσέδιδε στο παίξιμό της τη διάσταση της ανθρώπινης φωνής (Scott 1991, 125–126). Μια άλλη μαθήτριά της, η Marie Fromm υπογραμμίζει τη σημασία που έδινε στην χαλαρότητα των δακτύλων και την αποφυγή σφιξίματος (Scott 1991, 124). Ίσως όμως το πιο σημαντικό στοιχείο στην προσέγγιση της C. Schumann κρύβεται στην έννοια του “hineinlagen.” Με τον όρο αυτόν εννοεί ότι η τεχνική είναι απλώς το μέσο για μια άρτια εκτέλεση και ότι το σώμα γίνεται φορέας μιας συναισθηματικής και νοητικής προαίρεσης (Scott 1991, 125–127). Αν αναλογιστούμε το μέγεθος της εκτίμησης που είχε ο Μπραμς για την C. Schumann, αλλά και από περιγραφές για το παίξιμο του Μπραμς (Scott 1991, 131–138), δεν θα ήταν υπερβολή να υποστηριχθεί ότι οι ίδιες αρετές έχουν σημασία και για την εκτέλεση των έργων του Μπραμς και ιδιαίτερα στην περίπτωση του έργου 117.



Παράδειγμα 1. Πρώτο Intermezzo, μ 1–8

Εκτός από μαρτυρίες σχετικά με τον τότε τρόπο εκτέλεσης, σώζονται και πρώιμες ηχογραφημένες εκτελέσεις. Πιο συγκεκριμένα, οι ηχογραφήσεις του πρώτου *Intermezzo* των Adelina de Lara και Carl Friedberg στις αρχές της δεκαετίας του 1950, πέρα από την καλλιτεχνική τους συνεισφορά αποτελούν και χρήσιμο εργαλείο για την περαιτέρω κατανόηση του έργου. Ιδιαίτερα η ερμηνεία της de Lara κεντρίζει την περιέργεια με τη σαφώς διαφορετική της προσέγγιση, συγκριτικά με σύγχρονες εκτελέσεις. Η πιανίστρια έχει μια αναζωογονητική αμεσότητα στον τρόπο ερμηνείας και κάνει πολύ έξυπνη διαχείριση του *tempo*. Στην αρχή και στο τέλος των φράσεων τείνει να πλαταίνει τις αξίες, ενώ επιταχύνει στα ενδιάμεσα των φράσεων. Με αυτόν τον τρόπο, υπογραμμίζει την αρχιτεκτονική των φράσεων. Στο μοτίβο των δύο φθόγγων δεκάτων έκτων (Παράδειγμα 1), συνήθως παρατείνει την πρώτη από τις δύο δημιουργώντας μια τοπική ρυθμική σχέση 2:3. Αυτή η ερμηνεία είναι σύμφωνη με την αγάπη που έτρεφε ο Μπραμς για την ουγγρική παραδοσιακή μουσική και για το πώς συμβαδίζει με την προσωδία της ουγγρικής γλώσσας (Berger & Nichols 1994, 23). Ένα ακόμα στοιχείο που αντικατοπτρίζει την πρακτική της εποχής είναι η εκτέλεση σε διαφορά φάσης (*dislocation*) και η αρπισματική εκτέλεση (*arpeggiation*). Στην πρώτη περίπτωση περιγράφεται ο τρόπος πιανιστικής εκτέλεσης όπου, ενώ σημειογραφικά η μελωδία και η συνοδεία εξελίσσονται ταυτόχρονα, ο εκτελεστής δημιουργεί επί τούτου διαφορά φάσης μεταξύ τους εκτελώντας τις εναλλάξ (Costa 2012, 41–42). Στη δεύτερη περίπτωση περιγράφεται η εκτέλεση όπου, ενώ σημειογραφικά υπάρχει γραμμένη μια συγχορδία, ο εκτελεστής την ερμηνεύει ως άρπισμα (Taylor 2001). Σε σημεία που η de Lara θέλει να ενισχύσει την αίσθηση της καθυστέρησης, χρησιμοποιεί την εκτέλεση με διαφορά φάσης, ενώ για να προσδώσει ένταση εκτελεί τις συγχορδίες αρπισματικά. Στο μεσαίο μέρος δημιουργεί μεγάλες ενότητες με τολμηρές επιταχύνσεις, αντί να υπογραμμίζει τις τοπικές διαφορές στην αρμονία. Τέλος, στην επανέκθεση ρίχνει αισθητά το τέμπο και ομογενοποιεί τη ροή αναφορικά με τις αλλαγές στις τοπικές ενδείξεις αλλαγών ταχύτητας. Γενικά, η ερμηνεία της είναι τόσο συναρπαστική, γιατί φαίνεται να ακυρώνει κάθε προσδοκία που έχει ο σύγχρονος ακροατής.

Στον αντίποδα η προσέγγιση του Friedberg είναι αρκετά πιο συμβατική. Οι αλλαγές στο *tempo* πραγματοποιούνται μόνο σε σημεία που υποδηλώνονται από σημειογραφική οδηγία ή από την δομή. Ωστόσο, το μεσαίο μέρος, όπως και στην περίπτωση της εκτέλεσης της de Lara, έχει αρκετά πιο *appassionato* χαρακτήρα, κάτι

που δεν συνηθίζεται σε σύγχρονες εκτελέσεις. Για τη θέση των δύο αυτών εκτελεστικών πρακτικών στην αισθητική της εποχής, αξίζει να γίνει αναφορά στον πιανιστικό κύλινδρο (riano roll) με εκτελέσεις του Μπραμς που διασώζεται. Πρόκειται για μια ηχογράφιση του συνθέτη το 1889, στην οποία ο συνθέτης αυτοσυστήνεται και παίζει δύο αποσπάσματα στο πιάνο: τα μέτρα 13–72 από τον Ουγγρικό Χορό αρ. 1 και κομμάτι από την παράφραση *Libelle* του Strauss. Δυστυχώς δεν έχει γίνει η ανάκτηση των μεσαίων φωνών και πολλά στοιχεία της ερμηνείας είναι δυσδιάκριτα, όμως σε ρυθμικά σχήματα τετάρτου παρεστιγμένου με όγδοο, το όγδοο είναι σαφές ότι τείνει να έχει διάρκεια τετάρτου. Αυτό θυμίζει την ερμηνεία της de Lara και ενισχύει τη σημασία μιας ρυθμικής εκτέλεσης ευθυγραμμισμένης με την προσωδία της ουγγρικής γλώσσας (Berger & Nichols 1994, 26). Επίσης, ο Μπραμς επιβραδύνει το tempo στα τέλη των φράσεων και επιταχύνει στα μέτρα που προηγούνται και έπονται (Berger & Nichols 1994, 27). Αν σε αυτά λάβουμε υπόψη ότι τα σύμβολα *crescendo* και *diminuendo* είχαν ταυτόχρονα και αγωγική σημασία στη γλώσσα του Μπραμς και ότι οι παλιότεροι ερμηνευτές αντιμετώπιζαν τον παλμό με περισσότερη ελευθερία (Rosser 2017, 1–2), γίνεται σαφές ότι αυτή η πρακτική αποτελεί αναπόσπαστο μέρος μιας γενικότερης αισθητικής συνυφασμένης με την εποχή και όχι εκκεντρικότητα των συγκεκριμένων ερμηνευτών.

## 5. Μεθοδολογία ανάλυσης

Από τα παραπάνω προκύπτουν χρήσιμα συμπεράσματα για μια πρώτη εξοικείωση με τα 3 *Intermezzi*. Οι μελετητές που αναφέρθηκαν ως εδώ ασχολήθηκαν με ζητήματα που αφορούν στο βιογραφικό, πολιτιστικό και εκδοτικό πλαίσιο του έργου. Στη συνέχεια της εργασίας θα γίνει ανάλυση των τριών έργων με απώτερο σκοπό την σύνδεση των πληροφοριών με την ερμηνεία. Προς διευκόλυνση, χρησιμοποιείται η έκδοση Breitkopf und Härtel υπό την επιμέλεια του Eusebius Mandyczewski (Brahms 1988). Αυτή η προτίμηση γίνεται λόγω της στενής συνεργασίας του δεύτερου με τον συνθέτη, αλλά και για την συνέπεια που επιδεικνύει η έκδοση ως προς το αντίγραφο εκδότη και το πρωτότυπο.

Η ανάλυση επικεντρώνεται στη δομή της μουσικής ως μοχλό ανάδειξης των μουσικών γεγονότων όπως αυτά εκτυλίσσονται εντός χρόνου. Για μια πιο

συστηματική προσέγγιση του έργου, υιοθετείται μια μεθοδολογική οπτική που είναι συμβατή με την τοποθέτηση πολλών έγκριτων μουσικολόγων (π.χ. Schmalfeldt 2011· Lester 1995· Rothstein 1995· Maus 1999) αναφορικά με τους όρους με τους οποίους η ανάλυση μπορεί να συνομιλήσει με την εκτέλεση. Ένας από αυτούς του όρους σχετίζεται με την αναθεώρηση της επικρατούσας αντίληψης της δομής όχι ως στατικής αρχιτεκτονικής κατασκευής, αλλά ως δυναμικής δομικής αφήγησης (Schmalfeldt 2011, 113–116).

Ένας άλλος όρος αφορά στην αναγνώριση ότι όλες οι δομικές παράμετροι της μουσικής με τις οποίες συνήθως ασχολείται η ανάλυση δεν έχουν σχέση με την εκτέλεση. Πιο συγκεκριμένα, η σχέση της ανάλυσης με την εκτέλεση δεν είναι γραμμική, ούτε μπορεί να είναι πειστική μια εκτέλεση που αποσκοπεί στην στείρα παρουσίαση των επί μέρους μουσικών φαινομένων, όπως παρατηρούνται ύστερα από την ανάλυση (Maus 1999, 130–134). Για τον σκοπό αυτόν, θα παρουσιαστούν πίνακες που αφορούν στην τονικότητα και τη μορφή και θα διερευνηθούν παράμετροι που αφορούν στην αγωγή, την δυναμική, την υφή, το πεντάλ, αλλά και στη λογοτεχνική διάσταση της μουσικής.

Τέλος, δίνεται ιδιαίτερη προσοχή στην αναλυτική προσέγγιση σημείων δομικής αμφισημίας με τέτοιον τρόπο ώστε να μην «εξουδετερώνεται» η αμφισημία αυτή, αλλά να γίνεται σεβαστή προκειμένου να μπορεί να επικοινωνηθεί μέσω της εκτέλεσης (Lester 1995, 210–214). Έτσι, η παρτιτούρα θα αποτελέσει την αφετηρία της ανάλυσης, για να διερευνηθούν ερωτήματα όπως, ποια μουσικά φαινόμενα καλείται να αναδείξει ο ερμηνευτής και ποια όχι (Rothstein 1995, 218–220).

## **6. Ανάλυση**

### **6.1. Πρώτο Ιντερμέτζο**

#### **6.1.1. Τονική και μορφολογική δομή**

Το πρώτο από τα 3 Intermezzi έχει στροφική φόρμα ABA' και είναι γραμμένο στη τονικότητα της Μι ύφεση μείζονας (Πίνακας 1).

Πίνακας 1. Τονική και μορφολογική δομή του πρώτου Intermezzo

Μέτρα	1-20			21-37		38-57	
Ενότητα	A (Andante moderato)			B (Piu Adagio)		A' (Un poco piu Andante)	
Μέτρα	1-8	9-16	17-20	21-28	29-37	38-45	46-57
Υποενότητα	A.1	A.2	Codetta	B.1	B.2	A'.1	A'.2
Τονικότητα	Eb	Eb	ab*	eb	eb	Eb	Eb

Η ενότητα A έχει αγωγική ένδειξη *Andante Moderato* και αποτελείται από 2 οκτάμετρες ενότητες (κάθε μία με δύο τετράμετρες φράσεις) και μια τετράμετρη Codetta. Η πρώτη τετράμετρη φράση παρουσιάζει το βασικό ρυθμομελωδικό υλικό και κλείνει με μια τέλεια αυθεντική πτώση V-I, ενώ η δεύτερη τετράμετρη φράση κλείνει με μισή πτώση. Ακολουθεί η επανεκκίνηση της μελωδίας στην επόμενη οκτάμετρη ενότητα. Η υφή φαίνεται να διαστρωματώνεται σε τρία επίπεδα, με την εσωτερική φωνή να φέρει τη μελωδία, την εξωτερική να διπλασιάζεται σε οκτάβες, την αντιστικτική υποστήριξη της μελωδίας και τον μπάσο να λειτουργεί ως φορέας της αρμονικής κίνησης.

Παράδειγμα 2. Πρώτο Intermezzo, μ 1-8



Η δεύτερη οκτάμετρη ενότητα ξεκινάει με παρόμοια ρυθμομελωδική δομή και ύψη, και ολοκληρώνεται με τέλεια αυθεντική πτώση και αγωγική επιβράδυνση (*roco a roco rit*). Μολονότι με αυτόν τον τρόπο δημιουργείται η εντύπωση ότι το πρώτο μέρος ολοκληρώθηκε, η προσδοκία αυτή ακυρώνεται καθώς ακολουθεί Codetta (μ.17–20). Η Codetta αυτή μας μεταφέρει στην τονικότητα της Λα ύφεση ελάσσονας, τονικοποιώντας ασθενώς και παροδικά την *in* πριν την επιστροφή της κύριας τονικότητας, αλλά με τη μορφή της ομώνυμης ελάσσονας (Μι ύφεση ελάσσονα), στην αρχή του δεύτερου μέρους μετά από τη δραματική σιωπή που καταδεικνύεται στην παρτιτούρα μέσω μιας κορώνας επάνω από τη διπλή διαστολή. Ο εκτελεστής μπορεί να επιλέξει να αναδείξει αυτήν την απροσδόκητη τροπή, αρθρώνοντας την Codetta με σαφή αλλαγή ύφους (π.χ. διαφοροποίηση της δυναμικής, σαφές «καθάρισμα» του pedal επάνω στην αλλαγή) και κλείνοντας «άνευρα» το πρώτο μέρος με emphatic *ritenuto* και πτώση της δυναμικής σε επίπεδο ψιθύρου.

Το δεύτερο μέρος έχει τη μορφή ΒΒ' και αποτελείται από μια οκτάμετρη και μια εννιάμετρη ενότητα που ξεκινούν με την ίδια ρυθμομελωδική ιδέα. Η διασπορά της ιδέας αυτής σε ψηλό και χαμηλό ρετζίστρο με σταθερή εναλλαγή μεταξύ των δύο, δημιουργεί την εντύπωση ενός διαλόγου (Παράδειγμα 3). Για να αποδώσει αποτελεσματικά την εντύπωση αυτή, ο εκτελεστής προτείνεται να εκτελέσει με διαφοροποιημένο τρόπο την εμφάνιση της ιδέας στο ψηλό και χαμηλό ρετζίστρο, κάνοντας λεπτούς χειρισμούς της δυναμικής, της άρθρωσης και της αγωγικής. Επιπρόσθετα, είναι σημαντικό να προσέξει και να σεβαστεί τη σαφή διαφοροποίηση της άρθρωσης μεταξύ τετάρτων και ογδών στο δεξί χέρι, προκειμένου να προβάλλει αποτελεσματικά τη βασική μελωδία έναντι των αντιστικτικών φωνών που την πλαισιώνουν.

The image shows a musical score for a piece titled "Più Adagio". The score is written for piano and consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo marking "Più Adagio" is written above the treble staff. Below the treble staff, the performance instruction "pp sempre ma molto espressivo" is written. The music features a melodic line in the treble staff and a supporting line in the bass staff. A red line is drawn across the score, connecting the first and second measures of the treble staff to the first and second measures of the bass staff, respectively. A blue line is also drawn, connecting the third and fourth measures of the treble staff to the third and fourth measures of the bass staff, respectively.

Παράδειγμα 3. Πρώτο Intermezzo, έναρξη δεύτερου μέρους

Ένα από τα πλέον χαρακτηριστικά δομικά στοιχεία όλου του δεύτερου μέρους αφορά τη μετρική δομή του. Πιο συγκεκριμένα, τη στιγμή που η αρπισματική συνοδεία του αριστερού χεριού υπακούει στη διμερή δομή του μέτρου με τριμερή υποδιαίρεση (6/8), το δεξί χέρι, λόγω ρυθμικής οργάνωσης, μελωδικού περιγράμματος και δυναμικής, φαίνεται να οργανώνεται μετρικά βάσει τριμερούς δομής με διμερή υποδιαίρεση (3/4) και μάλιστα εκτός φάσης σε σχέση με το αριστερό χέρι (Παράδειγμα 3). Ο ρόλος του εκτελεστή στην ανάδειξη αυτής της ιδιότυπης μετρικής οργάνωσης είναι να παρουσιάσει το κέντρο του μελωδικού περιγράμματος που βρίσκεται στο τέταρτο όγδοο του δεξιού χεριού του κάθε μέτρου μέσω των τοπικών *crescendi* και *decrescendi* όπως υποδηλώνονται και από τη σημειογραφία. Με αυτόν τον τρόπο, ηχητικά αναδεικνύεται το μελωδικό περίγραμμα, ενώ παράλληλα δεν υποβαθμίζεται η αίσθηση της πραγματικής αξίας του μέτρου.

**Più Adagio**

*pp sempre ma molto espressivo*

*Παράδειγμα 4.* Πρώτο Intermezzo, σημειογραφική αναθεώρηση της μετρικής δομής (rebarring) της έναρξης του δεύτερου μέρους

Σε σχέση με την πρώτη ενότητα (B), η αρμονική δομή ενθαρρύνει μια αίσθηση «τονικής επισφάλειας», καθώς ανοίγει με ισοκράτη της πέμπτης βαθμίδας της κλίμακας στο μπάσο (και εναλλαγή του πτωτικού 6/4 με  $V^7$ ), επεκτείνοντας τη δεσπόζουσα ως λειτουργική συνέχεια της τονικοποιημένης προδεσπόζουσας με την οποία έκλεισε το πρώτο μέρος. Μετά την ατελέσφορη πτωτικά λύση αυτής της δεσπόζουσας σε  $I^6$ , η μουσική φαίνεται να «στρίβει» παροδικά προς την τονικότητα της V, πριν επιστρέψει στη μι ύφεση ελάσσονα και καταλήξει σε μια αμφίσημη, ως προς την αναστροφή της, ανάδρομη  $V^7$  χωρίς αίσθηση πτωτικής επιβεβαίωσης. Ο εκτελεστής μπορεί να υπογραμμίσει την απουσία τονικής επισφράγισης,

κατεβάζοντας δραματικά τα επίπεδα δυναμικής και αγωγικής (όπως καταδεικνύει και η ένδειξη *rit.* στην παρτιτούρα) για να ενθαρρύνει μια αίσθηση εγκατάλειψης της αρμονικής πορείας της μουσικής προς πτωτική κατάληξη.

Η δεύτερη ενότητα του δεύτερου μέρους επανεκκινεί τη βασική ιδέα της πρώτης ενότητας, αυτήν τη φορά στο «ασφαλές» αρμονικό πλαίσιο της τονικής και όχι της δεσπόζουσας, γεγονός που δικαιολογεί και την άνοδο της δυναμικής στο *p*. Ο ερχομός της τονικής δεν πρέπει να ακουστεί ως τέλεια αυθεντική πτώση, αφού η προηγούμενη πέμπτη είναι ανάδρομη και οι δυο συγχορδίες ανήκουν σε διαφορετικές φράσεις. Εξάλλου, πριν καν ολοκληρωθεί η ιδέα, η εμφάνιση του φα ύφεση (μ. 29) ωθεί τη μουσική τονικά πίσω προς την περιοχή της *iv*, γεγονός που επιβεβαιώνεται με την κατάληξη της μουσικής στο μ. 38 με μια ανάδρομη  $V^7$  της *iv* (Παράδειγμα 5). Επισημαίνεται ότι, μολονότι αυτήν τη φορά η κατάληξη δεν συνοδεύεται σημειογραφικά με ένδειξη για *ritenuto*, όπως πριν, η αγωγική επιβράδυνση επιτυγχάνεται σχεδόν αυτόματα με αναλογική ρυθμική διαστολή του ρυθμομελωδικού σχήματος του μ. 28 (στο νέο τονικό και αρμονικό πλαίσιο) ώστε να καταλαμβάνει πλέον δύο μέτρα. Η διεργασία αυτή δεν διαταράσσει μόνο την υπερμετρική δομή (καθώς προστίθεται ένα επιπλέον μέτρο στη δεύτερη ενότητα, κάνοντάς την εννιάμετρη), αλλά και την καθαυτό μετρική δομή, αφού δημιουργεί μια ημιολική αντιπαράθεση τριμερούς και διμερούς εσωτερικής μετρικής οργάνωσης στα μέτρα 37–38 (τέταρτα παρεσιγμένα στη συνοδεία με τέταρτα στη μελωδία). Ο εκτελεστής καλείται να ανταποκριθεί σε αυτήν την «αυτόματη» αγωγική επιβράδυνση που επιφέρει η ρυθμική διαστολή, συνοδευόμενη από μετρική αστάθεια, με το να διατηρήσει το tempo και να κάνει μικρή κορώνα πριν την ρυθμική διαστολή. Με αυτόν τον τρόπο επιτυγχάνει να αναδείξει την ημιολική οργάνωση, αλλά και να υποδηλώσει το τέλος του μέρους.



Παράδειγμα 5. Πρώτο Intermezzo, κατάληξη δεύτερου μέρους

Το τρίτο μέρος (Α') είναι αρκετά πιστό ρυθμομελωδικά και μορφολογικά στο πρώτο (Α), με μικρές μόνο διακοσμητικές προσθήκες στη μουσική επιφάνεια. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η πύκνωση της αντιστικτικής υφής στα μέτρα 50–51 με χρήση ψευδομιμήσεων μεταξύ των επάνω φωνών του δεξιού χεριού. Ακόμα, στη δεύτερη ενότητα (μέτρο 53), η προσδοκία επίτευξης τέλει αυθεντικής πτώσης μένει ανεπικύρωτη, καθώς η μουσική κάνει μικρή στάση στην  $V^7$  και μάλιστα με συστηματική χρήση συγκοπών. Η αναμενόμενη πτωτική επίλυση της δεσπόζουσας στο μέτρο 54 αναβάλλεται για το μέτρο 56, καθώς η πορεία προς αυτήν την επίλυση αναχαιτίζεται από την απροσδόκητη εμφάνιση της IV, η οποία ακυρώνει την πτωτική τελεσφόρηση και επανεκκινεί την πτωτική πορεία εκ νέου. Η επισήμανση *rf* επιβεβαιώνει την έμφαση (δυναμική και αγωγική) που πρέπει να δοθεί από τον εκτελεστή σε αυτήν την απροσδόκητη IV, ώστε να επικοινωνηθεί αυτή η αναχαίτηση της πτωτικής πορείας και ταυτοχρόνως η επανεκκίνηση της δεύτερης (εν τέλει επιτυχούς) προσπάθειας.

### 6.1.2. Μουσικοποιητική δομή

Ο Μπραμς αποκαλύπτει την πηγή της έμπνευσής του για το πρώτο Intermezzo παραπέμποντας στη γερμανική μετάφραση των πρώτων δύο στίχων του *Lady Anne Bothwell's Lament* επάνω στην παρτιτούρα:

Schlaf sanft mein Kind, schlaf sanft und Schön!

Mich dauert's sehr, dich weinen sehn.

[Κοιμήσου απαλά παιδί μου, κοιμήσου απαλά και όμορφα!

Με πονάει πολύ, να σε βλέπω να κλαις.]

Επιπλέον, ο Μπραμς χρησιμοποιεί τη δομή του ποιήματος (μπαλάντα σε ιαμβικό τετράμετρο) ως βάση για τη διαμόρφωση της ρυθμικής δομής της θεματικής μελωδίας (Goose 1911, 256· Mahlert 1988, i) Ο εκπεφρασμένος συσχετισμός του

κομματιού με το συγκεκριμένο ποίημα αποτελεί πρόκληση για τον εκτελεστή, καθώς καλείται να βρει τρόπους να συσχετίσει το φραζάρισμα της μουσικής με τις ποιητικές φράσεις των στίχων του ποιήματος. Πράγματι, δεν είναι δύσκολο να συσχετίσει τις ρυθμικά αρθρωμένες μονόμετρες μελωδικές χειρονομίες κάθε ενός από τα τέσσερα πρώτα μέτρα του κομματιού με τα τέσσερα ημιστίχια των δύο πρώτων στίχων.

The image shows a musical score for a piano intermezzo. It consists of two systems of music. The first system has a treble clef and a bass clef. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The lyrics are written above and below the notes. The second system starts with a measure number '5' and continues the melody and bass line. The lyrics continue below the notes.

Παράδειγμα 6. Πρώτο Intermezzo, μουσικοποιητική δομή πρώτων οκτώ μέτρων

Ο συσχετισμός αυτός ποιήματος και μουσικής μπορεί να ενημερώσει την εκτέλεση του κομματιού με διάφορους τρόπους. Πιο συγκεκριμένα, ο εκτελεστής μπορεί να ανταποκριθεί στην οριοθέτηση των ποιητικών ημιστίχων, στίχων ή στροφών, παίρνοντας ανάσες στο τέλος των αντίστοιχων μελωδικών χειρονομιών, φράσεων ή ενοτήτων. Κάτι τέτοιο φυσικά θέλει μεγάλη προσοχή προκειμένου να μην οδηγήσει σε μια επιτηδευμένη και βεβιασμένη εκτέλεση. Έτσι, για παράδειγμα, προτείνεται μία μικρή κορώνα στο τέλος των ενοτήτων ώστε να οριοθετηθούν ηχητικά οι στροφές. Επίσης, οι ανάσες ανάμεσα στις μελωδικές χειρονομίες χρειάζεται να είναι συγκριτικά μικρότερες από εκείνες στα τέλη των ενοτήτων, ώστε να αναδειχθεί η δομή του ποιήματος, αλλά και να μην προκύψει ένα ηχητικά κορεσμένο αποτέλεσμα.

### 6.1.3 Άρθρωση

Όσον αφορά την άρθρωση χρειάζεται πολύ προσεκτικός έλεγχος, επειδή μελωδία καλύπτεται από εξωτερικές συνοδευτικές φωνές. Αξίζουν προσοχής σημεία όπως το μέτρο 5 (Παράδειγμα 2), όπου ένα συχνό ερμηνευτικό λάθος είναι να παρουσιάζονται τα λα ύφεση στο δεξί χέρι ως μελωδία, ενώ στην πραγματικότητα

ανήκουν στις συνοδευτικές φωνές. Αυτό αιτιολογείται τόσο από τον τρόπο σημειογραφικής καταγραφής (με τους άξονες των φθογγοσήμων προς τα επάνω), όσο και από το ιαμβικό σχήμα που επιβάλλει τη διαρκή εναλλαγή βραχέως – μακρού στη συνοδεία.

Ανάλογη αμφισημία εμφανίζεται στα μέτρα 7–8 (Παράδειγμα 6). Συχνά, μπορεί να οδηγηθεί κανείς στο να παρουσιάσει τη γραμμή του δεξιού χεριού ως μελωδία. Ωστόσο, σε αντιστοιχία με την ποιητική δομή της μπαλάντας, προτείνεται η παρουσίαση του μπάσου ως κύριου μελωδικού φορέα, καθώς ουσιαστικά είναι ο φορέας του δεύτερου στίχου/φράση (Παράδειγμα 6).

Τέλος, στο μέτρο 13 χρειάζεται προσοχή στην ισορροπία των φωνών, επειδή η μελωδία βρίσκεται στα τέταρτα και η συνοδεία στην κατιούσα βηματική κίνηση στα όγδοα (Παράδειγμα 7).



Παράδειγμα 7. Πρώτο Intermezzo, μ. 13–14

#### 6.1.4. Αγωγική και δυναμική

Η δυναμική σε όλο το κομμάτι κυμαίνεται σε χαμηλά επίπεδα και απαιτείται προσεκτική και στρατηγική διαχείριση της δυναμικής γκάμας ώστε να αποδοθούν οι λεπτές αποχρώσεις που υποδεικνύουν οι σημειογραφικές οδηγίες του συνθέτη. Η βασική ένδειξη είναι το *dolce* για το πρώτο και δεύτερο μέρος (A και A'), η οποία καταδεικνύει την εκτέλεση με ένα είδος τρυφερής εσωτερικότητας, και το *espressivo* στο δεύτερο μέρος (B), το οποίο είναι ελαφρώς πιο εξωστρεφές και εκφραστικό.

Αναφορικά με την αγωγική η παρτιτούρα υποδεικνύει μια τάση έντονης διακύμανσης. Το πρώτο μέρος έχει ένδειξη *Andante Moderato*, το μεσαίο μέρος *Piu Adagio* και το τελευταίο μέρος *Un poco piu Andante*. Αυτό σημαίνει ότι ο πιανίστας μπορεί να οργανώσει αγωγικά την εκτέλεσή του ακολουθώντας ένα μακροδομικό

*ritenuto* σε όλο το έργο. Σε ένα πιο μικροδομικό επίπεδο, είναι απαραίτητος ο προσεκτικός σχεδιασμός των *rit*, αλλά και η αποφυγή επιβραδύνσεων εκεί που δεν χρειάζονται. Επί παραδείγματι, η μετάβαση από το δεύτερο (B) στο τρίτο μέρος (A') μπορεί να γίνει χωρίς επιβράδυνση ώστε να αναδειχθεί ότι η βασική θεματική μελωδία αναδύεται απροσδόκητα μέσα από μια μακροδομική επέκταση της μι ύφεση μείζονας, η οποία ωστόσο αλλάζει λειτουργία κατά τη μετάβαση αυτή από δεσπόζουσα της iv σε τονική της I.

Στις περισσότερες σύγχρονες εκτελέσεις το τέμπο που επιλέγεται είναι αρκετά πιο αργό συγκριτικά με παλαιότερες (Friedberg 1954·Lara 1951·Lupu 2015), (94, 109 και 82 bpm το όγδοο αντίστοιχα) κάτι που υπονομεύει τη ροή της δυναμικής δομικής αφήγησης χάριν μιας πιο στατικής ερμηνευτικής προσέγγισης. Για παράδειγμα, στην ερμηνεία της Adelina de Lara (Lara 1951) μπορεί να ακουστεί περίεργη η επιλογή ενός πιο γρήγορου τέμπο για την πρώτη ενότητα σε σχέση με αυτό που φαίνεται να υποδεικνύει η ένδειξη *Andante Moderato*. Με αυτόν τον τρόπο, όμως επιτυγχάνει δύο στόχους: αφενός να αποφευχθεί η αίσθηση κορεσμού που μπορεί να επιφέρουν οι συχνές επαναλήψεις, αφετέρου να αναδείξει τη δομική αφήγηση *ολόκληρου* του έργου. Επιπλέον, με αυτόν τον τρόπο, φτάνοντας στο A' γίνεται ακόμη πιο διακριτή η αντίθεση του αρχικού *Andante Moderato* από το τελικό *Un poco piu Andante*.

## 6.2 Δεύτερο Intermezzo

### 6.2.1. Τονική και μορφολογική δομή

Το δεύτερο κομμάτι του έργου 117 είναι γραμμένο στην τονικότητα της Σι ύφεση ελάσσονας. Όπως και στην περίπτωση του πρώτου κομματιού, η μορφή είναι επίσης τριμερής, ABA' Coda (Πίνακας 2).

Πίνακας 2. Τονική και μορφολογική δομή του δεύτερου Intermezzo

Μέτρα	1-22	23-51	52-72	73-83
Μέρος	A	B	A'	Coda

Μέτρα	1-9	10-22	23-30	31-38	39-51	52-60	61-72	73-83
Ενότητες	A.1	A.2	B.1	B.2	B.3	A'.1	A'.2	Coda
Τονικότητες	bb	bb	Db	Db	Db	bb	bb	Bb-bb

Η ρυθμική δομή του πρώτου μέρους διέπεται από διαρκή ροή τριακοστών δευτέρων σε ένα πλαίσιο εναλλασσόμενης δίφωνης και μονόφωνης υφής. Τα αρπισματικά σχήματα συνδυάζονται με βηματικές κινήσεις και αυτή η αντίθεση φέρνει στην επιφάνεια μια ρυθμικά παρεστιγμένη μελωδική γραμμή (Παράδειγμα 8). Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι η εναρκτήρια μελωδική χειρονομία εκκινεί έναν μοτιβικό διάλογο με το αριστερό χέρι, η συστηματική επανάληψη του οποίου οριοθετεί και θεματοποιεί ως βασική ιδέα του κομματιού το πρώτο μέτρο (μαζί με την εναρκτήρια ανάκρουση) που φαίνεται στο Παράδειγμα 8.

The image shows a musical score for the second Intermezzo, first measure. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The time signature is 3/8. The treble staff begins with a melodic line, and two notes are circled in red. The bass staff begins with a bass line, and a note is circled in blue. The tempo and dynamics are marked 'p dolce' and 'col Ped'.

Παράδειγμα 8. Δεύτερο Intermezzo, έναρξη.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει το αρμονικό πλαίσιο αυτής της βασικής ιδέας, καθώς ξεκινάει εκτός τονικής (off-tonic beginning) με μια αντιστικτική κίνηση παράλληλων διαστημάτων έκτης που φέρνει στην επιφάνεια τη μη λειτουργική αρμονική σχέση  $ii^6 - i^6$ . Η ιδιότυπη αυτή αίσθηση δημιουργεί την εντύπωση ότι δεν πρόκειται για την κανονική αρχή του έργου, αλλά ένα θραύσμα της ιδεατής μορφής του συνολικού έργου. Είναι σαν να ακούγεται το έργο *in medias res* ή σαν να έτυχε ο ακροατής να



αφουγκραστεί το έργο από ένα τυχαίο σημείο του. Ο εκτελεστής για να ανταποκριθεί σε αυτήν την ιδιότυπη εκκίνηση μπορεί να αντιμετωπίσει το πρώτο ρε ύφεση του δεξιού χεριού ως τη δεύτερη νότα μιας μελωδικής χειρονομίας τριών φθόγγων, από τις οποίες στο έργο τελικά ακούγονται μόνο οι δύο.

Η πρώτη ενότητα εκτείνεται για 9 μέτρα και καταλήγει σε ανάδρομη vii<sup>o7</sup> σε δεύτερη αναστροφή (μι ύφεση στο μπάσο), η οποία, ωστόσο, προσεγγίζεται με μία καθυστέρηση ρε ύφεση – μι ύφεση που, λόγω και της πλήρους απουσίας του ντο από τον αρπισμό της ντιμινουίτας, φέρνει στην επιφάνεια μια παράδοξη και μη λειτουργική φα δίεση ελάσσονα ή σολ ύφεση ελάσσονα συγχορδία. Ο εκτελεστής μπορεί να ανταποκριθεί σε αυτήν την έκπληξη διατηρώντας ένα pedal στα μέτρα 8 και 9, για να εντείνει την αίσθηση της στάσης σε ένα τόσο «άβολο» άκουσμα. Ακόμα, στα ίδια μέτρα μπορεί να κάνει ένα έντονο *decrescendo* οδηγώντας σε *pp* με μικρή επιβράδυνση του τέμπο, ώστε να ακουστεί η ντιμινουίτα «μετέωρη». Πρέπει να επισημανθεί ότι η vii<sup>o7</sup> σε δεύτερη αναστροφή στο μ. 9 γίνεται αντιληπτή ως ανάδρομη, επειδή αμέσως μετά έχουμε εμφατική άρθρωση της ρυθμομελωδικής δομής λόγω της απaráλλακτης επανεμφάνισης της εναρκτήριας βασικής ιδέας η οποία σηματοδοτεί μια νέα επανεκκίνηση της μουσικής, αφήνοντας την προηγηθείσα ντιμινουίτα ατελέσφορη.

Η δεύτερη ενότητα ξεκινάει με τον ίδιο ακριβώς τρόπο αλλά γρήγορα διαφοροποιείται μέσω του σι στο δεξί χέρι μ. 11, το οποίο διευρύνει το ρετζίστρο της μελωδίας πάνω από το όριο του λα της πρώτης ενότητας. Από τη μεριά του εκτελεστή, αυτή η διαφοροποίηση μπορεί να υπογραμμιστεί. Η δεύτερη αυτή ενότητα οδηγεί προς την ασθενή και παροδική τονικοποίηση της VI (Gb), την οποία η αμέσως επόμενη έναρξη του μέρους B θα χρησιμοποιήσει ως IV σε λειτουργία προδεσπόζουσας για να αποκλίνει προς τη σχετική μείζονα της κύριας τονικότητας (Db) (Παράδειγμα 9). Για τη σηματοδότηση του τέλους του πρώτου μέρους, ο εκτελεστής μπορεί να παίξει με ελαφρώς περισσότερη ζωηρότητα και εξωστρέφεια τα μέτρα 17 και 18 και στη συνέχεια να επιβραδύνει σταδιακά καταλήγοντας με *decrescendo* σε *pp*.

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a 'dim.' marking. The second system features a 'rit.' marking and a 'p' dynamic. The third system includes the instruction 'legato espress. e sostenuto'.

Παράδειγμα 9. Δεύτερο Intermezzo, μετάβαση από το A στο B, μ. 16–28

Το μέρος Β΄, αποτελείται από τρεις επιμέρους ενότητες. Η πρώτη (B.1) καταλήγει με ημίπτωση στην τονικότητα της νί της Db στο μ. 30 (δημιουργώντας την παραπλανητική εντύπωση της επιστροφής στην κύρια τονικότητα), η δεύτερη (B.2) επιστρέφει εκ νέου στη Db και καταλήγει στην ίδια με ασθενή πτωτική επιβεβαίωση (ατελής αυθεντική πτώση στο μ. 38) και η τρίτη λειτουργεί αναμεταβατικά, επαναφέροντας σε οκτάβες τη μελωδία της βασικής ιδέας του A (χωρίς τον συνδυασμό της με τους αρπισμούς που την πλαισιώνουν στο A) και κινούμενη σταδιακά πίσω προς την κύρια τονικότητα.

Βασικό δομικό χαρακτηριστικό του μέρους B είναι ότι, μολονότι βασίζεται μοτιβικά στην ίδια βασική ιδέα (ομαλοποιημένη ρυθμικά και μετρικά στο πλαίσιο ενός ομοιογενούς πλαισίου δέκατων έκτων και ογδών παρεστιγμένων) (βλ. Παράδειγμα 9, μ. 22–23), η υφή είναι πιο συμπαγής, καθώς οι συνοδευτικοί αρπισμοί έχουν δώσει τη θέση τους σε ομορρυθμικές συγχορδιακές δομές. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα μέτρα 26–29 (Παράδειγμα 10), όπου η μεσαία φωνή του δεξιού χεριού διπλασιάζεται από την επάνω φωνή του αριστερού. Η διαμόρφωση αυτή

τοποθετεί τη μελωδία σε ένα μεσαίο εκφραστικό ρετζίστρο, δίνοντας στον εκτελεστή την ευκαιρία να αναδείξει τον *cantabile* χαρακτήρα της, χωρίς όμως υπερβολικές διακυμάνσεις της δυναμικής, καθώς η δραματικότητα υποστηρίζεται εν μέρει ηχοχρωματικά και υφολογικά από τον ίδιο τον τόπο γραφής.

Αξίζει να επισημανθεί ο ιδιαίτερος μορφοδομικός χαρακτήρας της τρίτης ενότητας η οποία, ενώ δημιουργεί την εντύπωση ότι ξεκινάει με μια πιο σαφή επανεμφάνιση της βασικής ιδέας, στη συνέχεια φαίνεται να πυροδοτεί ένα είδος επεξεργασίας της ιδέας αυτής, αποκτώντας τον χαρακτήρα μικρής ανάπτυξης, λόγω της διάσπασης της μελωδικής ιδέας και της διασποράς των θραυσμάτων της σε ένα ασταθές αρμονικό πλαίσιο. Εν τέλει, η ενότητα καταλήγει, όπως και η ενότητα A.1, στην *vii<sup>o7</sup>* της κύριας τονικότητας, σηματοδοτώντας την επανεκκίνηση του πρώτου μέρους ως A' (αν και αυτή η επανεκκίνηση γίνεται μετά από μια χειρονομία που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και ως ψευδής είσοδος της βασικής ιδέας στο μ. 51) (Παράδειγμα 10). Από τη σκοπιά του εκτελεστή, πρέπει να διατηρηθεί η ένταση ώστε να κορυφωθεί η αίσθηση αγωνίας πριν την επιστροφή, κάνοντας *crescendo* και επιταχύνοντας ελαφρώς στα μέτρα 39–42, έπειτα επιστρέφοντας σταδιακά στο *pp* στο μέτρο 48 και τέλος κάνοντας κορώνα μετά την ψευδή είσοδο και αλλάζοντας *pedal* ακριβώς πριν την επιστροφή του A' στο μ. 51.



Παράδειγμα 10. Δεύτερο Intermezzo, κατάληξη του B και έναρξη του A', μ. 50–51

Η επιστροφή της βασικής ιδέας στην αρχή της ενότητας A' γίνεται με την ίδια χαρακτηριστική ρυθμομελωδική οργάνωση, όμως αυτή τη φορά σε ένα πολύ πιο ασταθές αρμονικό πλαίσιο, καθώς στις μη λειτουργικές παράλληλες έκτες που πλαισιώνουν αντιστικτικά τη βηματική μελωδική χειρονομία, το ντο έχει βαρυνθεί, εντείνοντας ακόμη περισσότερο την τονική αμφισημία της έναρξης εκτός τονικής. Ο εκτελεστής δεν μπορεί παρά να ανταποκριθεί στην αποσταθεροποιημένη αυτή επανεκκίνηση με το να εκτελέσει την ενότητα με πιο εσωστρεφή και μουντό ήχο,

κάνοντας ενδεχομένως χρήση του αριστερού pedal ακόμα και εάν κάτι τέτοιο δεν υποδηλώνεται σημειογραφικά.

Η δεύτερη ενότητα του Α' τείνει προς μια τέλεια αυθεντική πτώση που θα επιβεβαιώσει τονικά την κύρια τονικότητα, μόνο για να μείνει μετέωρη με μια  $V^7$  στο μ. 72. Αυτό που ξεκινάει αμέσως μετά είναι μια ενότητα που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως Coda, καθώς η αγωγική της ένδειξη (*Piu Adagio*) και η εναρκτήρια τονικότητά της (ομώνυμη μείζονα) δημιουργούν την εντύπωση ενός αινιγματικού απόηχου, ο οποίος θα είναι εν τέλει αυτός που επιφέρει το τονικό κλείσιμο του κομματιού με μια τέλεια αυθεντική πτώση στο μ. 83 και μάλιστα στην ελάσσονα τροπικότητα της κύριας τονικότητας. Ο εκτελεστής θα μπορούσε να αποδώσει την παράδοση αυτή ενότητα με μια ελαφριά ειρωνεία (αφού τίποτα δεν προϊδεάζει τον ακροατή για την απροσδόκητη μεταστροφή του τραγικού χαρακτήρα του μέρους Α που προηγείται) εκτελώντας έντονα το *f*, ώστε στη συνέχεια επιβραδύνοντας και κάνοντας πολύ σταδιακά *decrescendo* να καταλήξει το έργο στην εναρκτήρια τονικότητα. Επιπλέον, χρησιμοποιώντας γενναιόδωρα το pedal και κρατώντας σταθερό το tempo, ο εκτελεστής μπορεί να αναδείξει τη στατικότητα της επιστροφής των μοτιβικών θραυσμάτων, πάνω από έναν επίμονο ισοκράτη στην πέμπτη βαθμίδα. Σε ό,τι αφορά στο μπάσο, το εμμονικό και δυσοίωνο μοτίβο μι-φα, εντείνει αυτήν την αίσθηση στατικότητας. Ακόμα, ερμηνευτικά μπορεί να υπογραμμιστεί από τον εκτελεστή η αντιπαράθεση των διαθέσεων στα μοτίβα που εκτελούν τα δύο χέρια (ρεαλιστική και προσγειωμένη στο αριστερό και ονειρική/συνειρμική στο δεξιό) με λεπτές διαφοροποιήσεις της άρθρωσης και της δυναμικής.

### 6.2.2. Αγωγική και δυναμική

Είναι αξιοσημείωτη σε όλο το κομμάτι η επίμονη εναλλαγή των ενδείξεων *dolce* και *espressivo*, καταδεικνύοντας την ανάγκη ο εκτελεστής να επικοινωνήσει ένα διάλογο μεταξύ δύο διαφορετικών διαθέσεων. Σε αυτό το πλαίσιο, η πρώτη εμφάνιση μιας φράσης είναι *dolce* (γλυκιά, λυρική, τρυφερή, εσωστρεφής) ενώ η επανάληψή της *espressivo* (εκφραστική, δραματική, φορτισμένη, εξωστρεφής). Κατά κανόνα, ο εκτελεστής μπορεί να ενθαρρύνει αυτόν τον διάλογο διαθέσεων, επιστρατεύοντας μέσα όπως η αγωγική (σταθερή στα *dolce* μέρη, περισσότερο *rubato* στα *espressivo*). Ακόμα οι διαφορές στη δυναμική θα πρέπει να είναι διακριτές, αλλά όχι υπερβολικές, καθώς δεν ξεπερνούν το *p*. Αυτό μπορεί να επιτευχθεί μέσω του *tusé*,

δημιουργώντας μια πιο συγκεχυμένη ατμόσφαιρα παίζοντας με τα μήλα των δακτύλων για τα dolce μέρη, ενώ για τα espressivo μέρη ερμηνεύοντας με ελαφρώς περισσότερο βάρος στο μπροστινό μέρος των δακτύλων .

Οι δυναμικές στα μέρη A και A' κυμαίνονται ως επί το πλείστον μεταξύ *p* και *pp*, ενώ μόνο στο A' υπάρχει *sempre cresc* και *f*. Το *f* ερμηνεύεται κυρίως ως εκφραστική ορμή και ένταση, παρά κυριολεκτικά ως ένταση ήχου.

Η αγωγική ένδειξη στην έναρξη του κομματιού είναι *Andante non troppo e con molto espressione*, συνεπώς προτείνεται ένα τέμπο που να είναι τόσο αργό ώστε να μην ανακόπτει τη ροή των τριακοστών δευτέρων και τη συμπαγή παρουσίαση των ιδεών και των φράσεων. Παρουσιάζει ενδιαφέρον η σύνδεση του μέρους A με το B, καθώς αν και δεν υπάρχει ένδειξη που να επιτάσσει πτώση του τέμπο, η αλλαγή του ύφους είναι τέτοια που μια τέτοια ερμηνεία δεν θα ήταν υπερβολή. Ο εκτελεστής μπορεί να εκμεταλλευτεί το *rit.* στο τέλος του A για να οδηγηθεί σε μια ανεπαίσθητα πιο αργή ταχύτητα.

### 6.2.3. Pedal

Ο χρωματικός χαρακτήρας της αρμονικής γλώσσας και η ευρύτητα του ρετζίστρου που διατρέχει συνολικά το δεύτερο Intermezzo καθιστούν αναγκαίο τον προσεκτικό χειρισμό του pedal, ώστε το ηχητικό αποτέλεσμα να μην είναι μουντό και να μην υπονομεύεται η προβολή της μελωδίας έναντι της συνοδείας. Θα μπορούσε, για παράδειγμα, ο εκτελεστής να πειραματιστεί με το βάθος και τη συχνότητα στο pedal ( $\frac{1}{3}$  ή  $\frac{1}{4}$ , αντί για  $\frac{1}{2}$ ). Στο μεγαλύτερο εύρος του κομματιού, το pedal αλλάζει ανά όγδοο και έπειτα ανά δύο (υπολογίζοντας και το ελλιπές μέτρο στην αρχή). Ωστόσο, σε σημεία που η αρμονία δεν αλλάζει, δεν χρειάζεται να γίνει αλλαγή και στο pedal (π.χ. μέτρα 59–60, όπου γίνεται στάση στη ντιμινουίτα και αρκεί ένα pedal). Τέλος, είναι σημαντικό το pedal να χρησιμοποιείται με τρόπο που να μην υπονομεύει την καθαρότητα της μελωδικής γραμμής (π.χ. ακριβώς μετά το πρώτο ντο στο ελλιπές μέτρο και σε όλα τα αντίστοιχα σημεία).

## 6.3. Τρίτο Intermezzo

### 6.3.1. Τονική και μορφολογική δομή

Το τρίτο από τα 3 *Intermezzi* (στην τονικότητα της Ντο δίεση ελάσσονας) είναι και πάλι σε τριμερή μορφή ( $[A+A']-B-A''$ ), με το Β μέρος να είναι σε κυκλική διμερή μορφή (B.1 :||: B.2 B'.1 :||) (Πίνακας 3). Αναφορικά με την ομαδοποιητική δομή, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι (πλην δύο εξαιρέσεων), το έργο αποτελείται από πεντάμετρες φράσεις.

Πίνακας 3. Τονική και μορφολογική δομή του τρίτου Intermezzo

Μέτρα	1-45					46-81				82-108		
Μέρος	A+A'					B				A''		
Μέτρα	1-10	11-20	21-30	31-40	41-45	46 - 55	56 - 65	66 – 75a/75b	76-81	82-92	93-102	103-108
Αριθμός μέτρων	5+5	5+5	5+5	5+5	5	5+5	5+5	5+5	3+3 [!]	5+6 [!!]	5+5	5
Ενότητα	A.1	A.2	A'.1	A'.2	Codetta	B.1	B.2	B'.1	“AM ET”	A''.1	A''.2	Codetta
Τονικότητα	c# - g#	g# - c#	c# - g#	g# - c#	c#	A – E	f# - (D)	A - E/A		c# - g#	g# - c#	c#

Η ενότητα A.1 αποτελεί μια μετατροπική περίοδο, με μια πεντάμετρη ηγούμενη φράση (i:ΗΠ στο μ. 5) και μια πεντάμετρη ακόλουθη (v:ΤΑΠ στο μ. 10) (Παράδειγμα 11). Η μονόφωνη υφή (unisono εκτέλεση σε οκτάβες) συνεισφέρει αποφασιστικά στην προβολή της μελωδίας, η οποία έχει μάλλον φωνητικό χαρακτήρα τόσο λόγω της βηματικής της κατασκευής όσο και λόγω του ρετζίστρου στη μεσαία τεσιτούρα της ανθρώπινης φωνής. Η μονόφωνη υφή προσδίδει στη μελωδία μια δωρική απλότητα, ενώ η επίμονη επιστροφή των συνιστώντων μελωδικών χειρονομιών στο ρε δίεση δημιουργεί μια αίσθηση αντίστασης στην προσπάθεια της μελωδίας να «πάρει μπρος». Ο εκτελεστής πρέπει να ισορροπήσει προσεκτικά την ανάγκη της προβολής μίας ενιαίας φράσης (τόσο στην περίπτωση της ηγούμενης, όσο και στην περίπτωση της ακόλουθης) και την ανάγκη να γίνουν σεβαστές οι σημειογραφικές υποδείξεις του συνθέτη αναφορικά με τα όρια των

μικρότερων επιμέρους μελωδικών χειρονομιών και τις λεπτές διαφοροποιήσεις στην άρθρωση (βλ. λεγκατούρες). Για να το κάνει αυτό, θα πρέπει να έχει αίσθηση ενός υπερμετρικού παλμού (αντιληπτού κιναισθητικά μέσω μιας μεγάλης ενοποιητικής κίνησης των μεγάλων μοχλών του σώματος, π.χ. κορμός, βραχίονας) στο επίπεδο του πενταμέτρου, σε συνδυασμό με χαμηλότερα μετρικά επίπεδα παλμού (αντιληπτά κιναισθητικά στους μικρότερους μοχλούς του πήχη, της παλάμης και των δακτύλων) στο επίπεδο του μισού και του ογδού για την απόδοση των μικρότερων ομαδοποιήσεων των μελωδικών γεγονότων.

Andante con moto

*molto p e sotto voce sempre*

Παράδειγμα 11. Τρίτο Intermezzo, έναρξη

Η επιλογή του συνθέτη να χρησιμοποιήσει πεντάμετρες φράσεις έχει εξαιρετικό ενδιαφέρον. Θα μπορούσε κανείς να φανταστεί μια ομαλοποιημένη εκδοχή της εναρκτήριας φράσης ώστε να διαρκεί τέσσερα και όχι πέντε μέτρα, παραλείποντας πλήρως τη περιοχή μέσα στις αγκύλες που φαίνεται στο Παράδειγμα 11. Σε κάθε περίπτωση, η ασύμμετρη διεύρυνση της εναρκτήριας φράσης από τέσσερα σε πέντε μέτρα, αποτελεί πρόκληση για τον εκτελεστή, ο οποίος μπορεί ερμηνευτικά να υπογραμμίσει την αίσθηση υπερμετρικής αστάθειας με μια υπόνοια *cresc.* και *dim.* στα μέτρα 3–5.

Η ενότητα A.2 αποτελείται επίσης από δύο πεντάμετρες φράσεις: η πρώτη ξεκινάει με μια μη λειτουργική Ναπολιτάνικη της σολ δίεση ελάσσονας και καταλήγει σε ν:ΤΑΠ (μ. 15), ενώ η δεύτερη επαναλαμβάνει την πρώτη, αλλά κλείνει με i:ΤΑΠ

(μ. 20) (Παράδειγμα 12). Η παρτιτούρα, υποδεικνύει την ανάγκη του γενναιόδωρου φραζαρίσματος της πεντάμετρης φράσης με έντονη αίσθηση κατεύθυνσης (χρησιμοποιώντας, ενδεχομένως, αγωγικά μέσα) προς την πτωτική τελεσφόρηση κάθε φράσης, χωρίς την αίσθηση τριβής και αντίστασης που έχουν δημιουργήσει οι μικρότερες αρθρωμένες μελωδικές χειρονομίες της προηγούμενης ενότητας.



Παράδειγμα 12. Τρίτο Intermezzo, κατάληξη A.1 και εκκίνηση A.2, μ. 8–16

Το Α' ακολουθεί πιστά τη μορφολογική δομή του Α, αν και πλέον σε νέο αρμονικό και υφολογικό πλαίσιο. Η μελωδία μεταφέρεται τώρα σε εσωτερική φωνή και πλαισιώνεται από ετερόρρυθμες συγχορδιακές και αρπισματικές συνοδείες (στο δεξί και στο αριστερό χέρι αντίστοιχα), οι οποίες δημιουργούν ένα διάφωνο, αν και καθολικά διατονικό, αρμονικό περιβάλλον (Παράδειγμα 13). Αν και η υφή γίνεται πυκνότερη, ο εκτελεστής πρέπει να διατηρήσει το ύφος *sotto voce* που είχε η μουσική και στο Α δίνοντας προτεραιότητα στην προβολή της εσωτερικής φωνής και στο φραζάρισμά της χωρίς διαφοροποίηση της δυναμικής (η πύκνωση της υφής από μόνη της θα αυξήσει εκ των πραγμάτων την ένταση του ήχου, οπότε οποιαδήποτε παρέμβαση του εκτελεστή μπορεί να οδηγήσει σε βεβιασμένο και επιτηδευμένο αποτέλεσμα).





Παράδειγμα 13. Τρίτο Intermezzo, έναρξη Α', μ. 21–24

Το μέρος Β έχει εντελώς αντίθετο χαρακτήρα: είναι στην πλάγια τονικότητα της VI (Λα μείζονα) η διάθεση είναι πιο εξωστρεφής λόγω της διαρκούς ροής δέκατων έκτων, του γενναιόδωρου εύρους του ρετζίστρου στο οποίο κινείται και των υψηλότερων επιπέδων δυναμικής (Παράδειγμα 14). Η υφή και η ρυθμομετρική δομή είναι τώρα πολύ πιο περίπλοκες και ευθύνονται κατά βάση για τις ερμηνευτικές προκλήσεις που καλείται να διαχειριστεί ο εκτελεστής.

Υπάρχουν τρεις φωνές, με τις δυο χαμηλότερες να είναι σε διάλογο μεταξύ τους. Η ψηλότερη έχει διαφορά φάσης με τις άλλες δύο (έρχεται ένα δέκατο έκτο νωρίτερα), επιφέροντας έντονη αίσθηση μετρικής αστάθειας λόγω της συστηματικής χρήσης συγκοπών οι οποίες θεματοποιούνται για όλο το Β. Η ανάδειξη της διαφοράς στη διαστρωμάτωση των φωνών από τη μεριά του εκτελεστή μπορεί να επιτευχθεί με διαφοροποίηση στην άρθρωση (π.χ. το ντο δίεση στο δεξί χέρι στη θέση του μέτρου 46 δεν πρέπει να ακουστεί σαν συνέχεια του μι της ανάκρουσης, αφού οι δύο αυτοί φθόγγοι ανήκουν σε διαφορετικές φωνές). Ακόμα, αφού το Β.1 αποτελείται από 2 πεντάμετρες φράσεις με παρόμοιο ρυθμομελωδικό σχήμα, ερμηνευτικά πρέπει να αποδοθεί ηχητικά η διαφοροποίηση του σι με του ντο δίεση στο δεξί χέρι, μ. 48 και 52 αντίστοιχα. Με αυτόν τον τρόπο αναδεικνύεται το μελωδικό περιτύλιγμα (Παράδειγμα 14).

**Più moto ed espressivo**  
*dolce ma espress.*

Παράδειγμα 14. Τρίτο Intermezzo, έναρξη του Β, μ. 46–56

Το Β.1 κλείνει με τέλεια αυθεντική πτώση στην τονικότητα της Μι μείζονας (V της τονικοποιημένης VI, που προσδιορίζει το διατονικό πλαίσιο αναφοράς όλου του Β, και III της κύριας τονικότητας). Ακολουθεί αποτονικοποίηση της V με προσθήκη έβδομης για να επιτευχθεί ομαλή επανάληψη του Β.1 στο πλαίσιο της διμερούς μορφής του συνολικού Β.

Το Β.2 ξεκινάει στη Φα δίεση ελάσσονα (νι της τονικότητας του Β ή/και ιν της κύριας τονικότητας) και συνίσταται επίσης από δύο πεντάμετρες φράσεις, με τη δεύτερη να φαίνεται ότι οδηγεί σε τέλεια αυθεντική πτώση στη Ρε μείζονα (VI της Φα δίεση ελάσσονας [άλλη μια σχέση τρίτης]) στο μ. 65, πριν ακυρωθεί και αναμεταβεί στη Λα μείζονα για να δώσει το σημείο διπλής επιστροφής στο μ. 66 και την επανεκκίνηση του Β.1 ως Β'.1 στο εσωτερικό του δεύτερου μέρους της κυκλικής διμερούς μορφής. Δεδομένου ότι όλες οι φράσεις του Β.2 καταλήγουν με ακύρωση της πτωτικής τους άρθρωσης, ο εκτελεστής έχει την ευκαιρία να επικοινωνήσει τον ατελέσφορο χαρακτήρα τους με το να δημιουργήσει προσωρινή ένταση κατά την εξέλιξη των φράσεων. Αυτό μπορεί να επιτευχθεί αν κάθε φορά που ένα πτωτικό

φαινόμενο ακυρώνεται, ο εκτελεστής δεν κάνει ανάσα (το οποίο θα υποδήλωνε πτωτικό φαινόμενο), αλλά συνεχίσει κατευθείαν στην επόμενη φράση, ώστε αυτή να ακουστεί ως παρεμβολή. Επιπρόσθετα, μετά την επανάληψη του δεύτερου μέρους της κυκλικής διμερούς μορφής, η μουσική καταλήγει με ατελή αυθεντική πτώση στη Λα μείζονα. Η κορώνα που επισημαίνεται στην παρτιτούρα στο σημείο αυτό (μ. 75b), σε συνδυασμό και με την κορώνα που προηγήθηκε της εκκίνησης του Β (μ. 45), καταδεικνύει την ανάγκη να γίνει αντιληπτό όλο το Β ως παρένθετο επεισόδιο στη δομική αφήγηση του έργου. Για αυτόν τον λόγο, ο εκτελεστής δεν χρειάζεται να βιαστεί σε αυτή τη δεύτερη κορώνα, αλλά να σταθεί προκειμένου να δημιουργήσει την εντύπωση μιας ατμόσφαιρας ηρεμίας και πλήρωσης και να υπογραμμιστεί η αντίθεση με αυτό που θα ακολουθήσει.

Αυτό που ακολουθεί πράγματι αποσταθεροποιεί αυτήν την αίσθηση ηρεμίας και πλήρωσης, αλλοιώνοντας χρωματικά το διατονικό πλαίσιο αναφοράς του Β μέσα από δύο αγωγικά αρθρωμένες και τονικά αμφίσημες τρίμετρες ενότητες (για πρώτη φορά όχι πεντάμετρες) που σταδιακά επανεισάγουν το χαρακτηριστικό μοτιβικό στοιχείο της βασικής ιδέας του Α (Παράδειγμα 15). Για αυτόν τον λόγο, αυτή η ενότητα (μ. 76–81) θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι επιτελεί λειτουργία αναμετάβασης, αν και δεν πετυχαίνει την επανενεργοποίηση της δεσπόζουσας της κύριας τονικότητας όπως θα περίμενε κανείς από μια αναμετάβαση. Το κλείσιμο κάθε τρίμετρης ενότητας με *roco rit.* και κορώνα καταδεικνύει την ανάγκη ο εκτελεστής να δημιουργήσει μια αίσθηση μετώρισης και απουσίας κατεύθυνσης, επιλέγοντας πολύ χαμηλά επίπεδα δυναμικής, ελαφρύ τουσέ, απουσία δυναμικών και αγωγικών αυξομειώσεων, λεπτούς χειρισμούς του flooding pedal και παρατεταμένες ρητορικές στάσεις στις κορώνες στις οποίες καταλήγουν. Ο εκτελεστής μπορεί να σβήνει τον ήχο εντελώς στο τέλος κάθε φράσης και να αποφύγει να δημιουργήσει προσδοκίες ή υπαινιγμούς για αυτά που πρόκειται να ακολουθήσουν.

Παράδειγμα 15. Τρίτο Intermezzo, «αναμετάβαση» στο Α', μ. 78–83

Το Α' επαναλαμβάνει μόνο το Α' του πρώτου μέρους, παραλείποντας πλήρως το Α (Παράδειγμα 16). Όπως και στην περίπτωση του αντίστοιχου σημείου του δεύτερου Intermezzo, το αρμονικό πλαίσιο αυτής της επιστροφής είναι διαφοροποιημένο χρωματικά σε σχέση με το πρώτο μέρος, αντικαθιστώντας το διατονικό λα με το χρωματικό λα δίεση προκειμένου να δημιουργήσει παροδικά τον υπαινιγμό μιας V/V ως προδεσπόζουσα για την ομαλή επιστροφή στην κύρια τονικότητα (που δεν «κατάφερε» να επιφέρει η προηγούμενη «αναμετάβαση»).

Παράδειγμα 16. Τρίτο Intermezzo, έναρξη του Α'', μ. 82–97

Μια ακόμη πιο σημαντική διαφοροποίηση του Α'' σε σχέση με το Α' αφορά στην ομαδοποιητική δομή του Α''.<sup>1</sup> το οποίο πλέον δεν αποτελείται από δύο πεντάμετρες φράσεις, αλλά από μία πεντάμετρη και μία εξάμετρη φράση. Η δομική σημασία αυτής της διεύρυνσης είναι ότι για πρώτη φορά η κατάληξη της φράσης πέφτει σε ισχυρή θέση της υπερμετρικής δομής (μ. 92), δημιουργώντας μια αίσθηση επίτευξης ενός πολυαναμενόμενου στόχου. Δικαιολογημένα ο Μπραμς ανεβάζει τη δυναμική στο επίπεδο του *f* στο σημείο αυτό, επιβεβαιώνοντας ότι πρόκειται για την κορύφωση ολόκληρου του κομματιού.

Η Codetta που ακολουθεί κλείνει όλο το κομμάτι, επαναλαμβάνοντας τα δομικά χαρακτηριστικά της αντίστοιχης Codetta στο τέλος του Α. Ωστόσο, αυτήν τη φορά, αντί για τον στατικό ισοκράτη της πρώτης, το μπάσο (και η συνακόλουθη αρμονία) ακολουθεί τον κύκλο πεμπτών και οδηγεί στην πολυπόθητη τέλεια αυθεντική πτώση στην κύρια τονικότητα. Ο εκτελεστής για να επικυρώσει το κλείσιμο του έργου, μπορεί να αναδείξει τη γραμμή στο μπάσο, που μάλιστα κινείται σε περιοχές του

πιάνου με πλούσιο όγκο, χρησιμοποιώντας την ως «μοχλό» που θα οδηγήσει στην αρχική τονικότητα.

### 6.3.2. Αγωγική και δυναμική

Ο γενικός χαρακτήρας του έργου είναι *molto p e sotto voce sempre*, προσδίδοντας μια διάθεση εσωτερικού διαλόγου. Στο Α', το *p sempre sotto voce* συνεχίζει, ενώ ο εκτελεστής οφείλει να αναδείξει την αλλαγή σε *pp* μ. 31, αντιδιαστέλλοντας με το *p* που έχει το αντίστοιχο σημείο στο μ.11.

Το μεσαίο μέρος έχει οδηγία *Piu moto ed espressivo* και *dolce ma espress.*, οπότε είναι σημαντικό ο εκτελεστής να μην αποδώσει την εκφραστικότητα δραματικά, αλλά λυρικά. Ο χαρακτήρας γίνεται ελαφρώς πιο εξωστρεφής, χωρίς όμως υπερβολές. Εκτελεστικά αυτό μπορεί να σημαίνει ότι, πέρα από την αύξηση του *tempo*, ο πιανίστας χρειάζεται να παίξει με περισσότερο βάρος στα δάχτυλα συγκριτικά με το πρώτο μέρος. Ακόμα, είναι σημαντικό ο πιανίστας να οδηγήσει στο *f* (μ. 58–65) και να επιστρέψει σε *p sempre* από το μέτρο 66 και έπειτα.

Η ζώνη αναμετάβασης, λόγω της αρμονικής της αστάθειας, είναι το πιο *pp* σημείο του έργου. Από άποψη τουσέ ο πιανίστας μπορεί να στοχεύει σε ένα ηχόχρωμα ψιθύρου ώστε να υπογραμμιστεί η αστάθεια. Τέλος στην κορύφωση, στα μέτρα 87–92, όπως και στα προηγούμενα *Intermezzi*, οι ενδείξεις *f* υποδεικνύουν περισσότερο απόδοση εκφραστικού βάθους στον ήχο παρά κυριολεκτική αύξηση της έντασης του ήχου.

Το τρίτο *Intermezzo* έχει αγωγική ένδειξη *Andante con moto* στο πρώτο του μέρος, ενθαρρύνοντας μια εκτέλεση που δίνει προσοχή στη διασφάλιση της συνεχούς κίνησης και ροής. Στα μέτρα 39–40, υπάρχει ένδειξη *rit.*, ενώ ακολουθεί πεντάμετρη καταληκτική φράση με ένδειξη *Poco piu lento*, οπότε χρειάζεται προσοχή κατά τον σχεδιασμό της εκτέλεσης στον υπολογισμό του *rit.*, ώστε ο πιανίστας να εισαγάγει ομαλά το νέο *tempo*. Σε αυτά τα μέτρα, η βασική μελωδία μεγενθύνεται και αποδομείται ενώ η ενότητα Α' καταλήγει σε *lunga* κορώνα.

Το μεσαίο μέρος έχει οδηγία *Piu moto ed espressivo*, οπότε χρειάζεται να υπογραμμισθεί ο αντιθετικός χαρακτήρας και είναι αναγκαία τόσο η επιτάχυνση του *tempo* όσο και η αλλαγή από *sotto voce* σε *espressivo*. Το μεσαίο μέρος κλείνει με κορώνα και *rit.* Εδώ προτείνεται να δοθεί αρκετός χρόνος για να σβήσει σχεδόν πλήρως ο ήχος ώστε να νοηματοδοτηθούν τόσο η οδηγία στην αγωγή, όσο και το

*decresc.*, αλλά και να υπογραμμιστεί το τέλος της Β ενότητας. Στο Α΄, επιστρέφει το αρχικό tempo. Τέλος, στην Codetta, υπάρχει οδηγία *Piu lento* και *rit. molto e egualmente* με κορώνα, ώστε να οδηγηθεί η μελωδική δομή ομαλά στην πλήρη αποδόμησή της.

## 7. Συμπεράσματα – Προτάσεις για περαιτέρω έρευνα

Εκ πρώτης όψεως, το έργο 117 φαίνεται να μην απαιτεί υψηλή δεξιοτεχνική ικανότητα από τον εκτελεστή, σε αντίθεση με τις σονάτες και τα κοντσέρτα του Μπραμς. Ωστόσο, πρόκειται για έργο βαθιά εσωτερικό και νοσταλγικό. Δεν είναι τυχαίο που ο συνθέτης τα περιγράφει ως «Νανουρίσματα στον πόνο μου» (“Singet Wiegenlieder meinem Schmerzen,” Mahler 1988, i). Για αυτόν τον λόγο, ο ερμηνευτής καλείται να αποδώσει μουσικά με πολύ ευαισθησία την ανθρώπινη διάσταση του έργου και αυτή είναι η πραγματική πρόκληση. Η ανάλυση από τη σκοπιά του εκτελεστή με βοήθησε ως εκτελέστρια να κατανοήσω τη δομική οργάνωση της μουσικής, και συνεπακόλουθα να λάβω κατάλληλες αποφάσεις κατά την προετοιμασία της μουσικής μου ερμηνείας. Επιπρόσθετα, η ανάλυση με βοήθησε να εντοπίσω σημεία που είναι δομικά αμφίσημα και να αναλογιστώ τρόπους εκτέλεσης που να αποδίδουν πειστικά την αμφισημία αυτή. Πιο συγκεκριμένα, ως κατευθυντήριοι άξονες κατά την προετοιμασία της εκτέλεσης, προτείνονται τα παρακάτω:

1. Χρειάζεται πολλή προσοχή στη λεπτομέρεια της απόδοσης κάθε σημειογραφικής ένδειξης, ιδιαίτερα σε ό,τι αφορά τον γενικό χαρακτήρα, την αγωγική ή τη δυναμική.
2. Για την εκτέλεση των παραπάνω, ο εκτελεστής μπορεί να επιστρατεύσει μέσα όπως το pedal, το τουσέ και τις διακυμάνσεις του tempo και της δυναμικής.
3. Απαιτείται προσοχή στη διάρκεια των αναπνοών, ώστε να αποδίδεται η σχετική βαρύτητα των σημείων άρθρωσης της ομαδοποιητικής δομής.
4. Τα *f* πρέπει να ερμηνεύονται με πλούσιο ηχόχρωμα, όχι όμως επιθετικά.
5. Έμφαση πρέπει να δίνεται στην προβολή της «μεγάλης φράσης», επιτρέποντας ευρείες κινήσεις των μεγάλων μοχλών (στο επίπεδο της υπερμετρικής δομής) και να ενοποιοούν μικρότερες χειρονομίες των μικρών μοχλών (στο επίπεδο της μετρικής και υπομετρικής δομής).

6. Η ποικιλία στην άρθρωση δεν πρέπει να υπερκεράζει την προτεραιότητα που δίνεται στην εκδίπλωση της μεγάλης φράσης. Αυτό δεν σημαίνει ότι πρέπει να απουσιάζει, αλλά ότι οι όποιοι λεπτοί χειρισμοί δεν πρέπει να διαταράσσουν τη ροή της φράσης.

Κλείνοντας, στην εργασία έγινε μικρή μόνο αναφορά σε παλαιότερες και πιο σύγχρονες εκτελέσεις. Στο μέλλον, θα είχε ενδιαφέρον να διερευνηθούν περαιτέρω διαφορετικές ηχογραφημένες εκτελέσεις του έργου 117 από πιανίστες διαφορετικών δεκαετιών. Μια συγκριτική μελέτη θα ήταν πολύ ωφέλιμη για τους εκτελεστές, αφού θα παρουσίαζε τις εναλλακτικές προσεγγίσεις αναγνωρισμένων πιανιστών και θα παρουσίαζε την διαφορετική οπτική του καθενός στο στάδιο του σχεδιασμού της εκτέλεσης και της λήψης ερμηνευτική αποφάσεων.



## Κατάλογος βιβλιογραφικών αναφορών

- Brahms, Johannes. 1988. *Drei Intermezzi für Klavier opus 117*. Edited by Uhlrich Mahler. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel.
- Brahms, Johannes. 1892. *Drei Intermezzi für Pianoforte opus 117*. Berlin: N. Simrock.
- Berger, Jonathan, & Charles Nichols. 1994. "Brahms at the Piano: An Analysis of Data from the Brahms Cylinder." *Leonardo Music Journal* 4: 23-30. <https://ccrma.stanford.edu/groups/edison/brahms/BrahmsLeonardo.pdf>.
- Cai, Camilla. 1989. "Was Brahms a Reliable Editor? Changes Made in Opuses 116, 117, 118 and 119." *Acta Musicologica* 61, No. 1: 83-101.
- Costa, Neal Peres da. 2012. *Off the Record: Performing Practices in Romantic Piano Playing*. New York: Oxford University Press.
- Flynn, Claire. 1991 "The Creative Art of Clara Schumann (1819-1896)." Master's Thesis, National University of Ireland.
- Friedberg, Carl. 1954. Johannes Brahms. *Carl Friedberg playing Schumann and Brahms*. Zodiac Records, vinyl.
- Gosse, Edmund William. 1911. "Ballade." In *Encyclopædia Britannica*. Edited by Hugh Chisholm. Cambridge: Cambridge University Press. Vol. III, 11th ed.: 264.
- Herder, Johann Gottfried. 1778. *Stimmen der Völker in Liedern - 3 Das dritte Buch. Nordwestliche Lieder*. Tübingen : Cotta.
- "Historische Konzertprogramme." 1895. Brahms - Institut. Musikhochschule Lübeck, [https://www.brahmsinstitut.de/Archiv/web/bihl\\_digital/programme/abh\\_001\\_007\\_005\\_172\\_s\\_001.html](https://www.brahmsinstitut.de/Archiv/web/bihl_digital/programme/abh_001_007_005_172_s_001.html).
- Lara, Adelina de. 1951. Johannes Brahms. *Clara Schumann / Fanny Davies, Ilona Eibenschütz, Adelina De Lara – Pupils Of Clara Schumann*. Pearl – CLA 1000, vinyl.
- Lester, Joel. 1995. "Performance and analysis: interaction and interpretation." In *The Practice of Performance Studies in Musical Interpretation*, eds John Rink, 197-217. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lupu, Radu. 2015. "Johannes Brahms - 3 Intermezzi, Op. 117." [https://www.youtube.com/watch?v=w4nnjhHe15U&ab\\_channel=olla-vogala](https://www.youtube.com/watch?v=w4nnjhHe15U&ab_channel=olla-vogala).

- Mahlert, Ulrich. 1988. "Preface." In *Johannes Brahms: Drei Intermezzi für Klavier Opus 117*. Edited by Ulrich Mahlert. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel.
- Mandyczewski, Eusebius, & Hans Gál. 1927. Ed. *Sämmtliche Werke*. Vol. 14, Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Maus, Fred E. 1999. "Musical Performance as Analytical Communication." In *Performance and Authenticity in the Arts*, edited by Salim Kemal and Ivan Gaskell, 129–53. Cambridge: Cambridge University Press.
- Niemann, Walter. 1920. *Brahms*. Berlin: Schuster & Löffler.
- Rosser, James. 2017. "Reconstructing a Performance by Johannes Brahms." OSF Preprints. November 7. doi:10.31219/osf.io/xq835.
- Rothstein, William. 1995. "Analysis and the act of performance." In *The Practice of Performance Studies in Musical Interpretation*, eds John Rink, 217-241. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schmalfeldt, Janet. 2011. *In the Process of Becoming: Analytic and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music*. New York: Oxford University Press.
- Scott, Anna. 2014. "Romanticizing Brahms: Early Recordings and the Reconstruction of Brahmsian Identity." Doctoral Thesis, Leiden University.
- Taylor, Franklin. 2001. "Arpeggiation." In *Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000050861>.