

ΕΘΝΙΚΟ & ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ  
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ  
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Φοιτήτρια: Άννα Μεσσαριτάκη του Γεωργίου  
Αριθμός Μητρώου: 1569201100101

**ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**«Οι σονάτες και σονατίνες για πιάνο του Ferdinand Ries: συνολική επισκόπηση και αναλυτική μελέτη της σονατίνας op. 5 αρ. 2 και της σονάτας op. 26».**

---

Υπεύθυνος καθηγητής: **Ιωάννης Φούλιας**

Ηράκλειο 2016

## Περιεχόμενα

### (I)

Ferdinand Ries – Βιογραφικό σημείωμα .....	σελ. 3
--	--------

### (II)

<i>Σονατίνα για πιάνο σε Φα-μείζονα, op. 5 αρ. 2</i> .....	σελ. 9
--	--------

Ιστορικά στοιχεία για το έργο .....	σελ. 10
-------------------------------------	---------

#### Ανάλυση του έργου

A' μέρος: Allegro non troppo .....	σελ. 11
------------------------------------	---------

B' μέρος: Andantino .....	σελ. 17
---------------------------	---------

Γ' μέρος: Rondo: Allegretto vivace .....	σελ. 20
--	---------

### (III)

<i>Σονάτα για πιάνο σε φα-δίεση-ελάσσονα, op. 26, «L'infortunée»</i> .....	σελ. 24
--	---------

Ιστορικά στοιχεία για το έργο .....	σελ. 25
-------------------------------------	---------

#### Ανάλυση του έργου

A' μέρος: Adagio con espressione – Allegro molto agitato .....	σελ. 27
--	---------

B' μέρος: Andante .....	σελ. 38
-------------------------	---------

Γ' μέρος: Presto .....	σελ. 42
------------------------	---------

### (IV)

Σύγκριση μεταξύ των δύο έργων .....	σελ. 49
-------------------------------------	---------

### (V)

Βιβλιογραφία .....	σελ. 54
--------------------	---------

## Ferdinand Ries – Βιογραφικό σημείωμα

*“Über Ries äußerte sich einst Beethoven gegen mich: Er ahmt mich zu sehr nach”*

Carl Czerny, *Anekdoten und Notizen über Beethoven*<sup>1</sup>

*Mr Ries is one of the most voluminous composers we have and his style is certainly peculiar. His pieces seldom if ever afford us unqualified pleasure, and this result we mainly attribute to a want of that gracefulness which never fails to delight, often repeated that melody in wanting. It cannot be too often repeated that melody is music. Mr Ries frequently loses himself, or rather the sympathy of his hearers, in his aim to be original; he overstrains this certainly desirable quality, and forgets that simplicity which is amongst the most certain indications of genius”*

*The Quarterly Music Magazine and Review* IV (1822)<sup>2</sup>

Σχετικά λίγα πράγματα έχουν γραφτεί για τον Ferdinand Ries (Βόννη 1784 – Φρανκφούρτη 1838), σε σχέση με σύγχρονους του συνθέτες.<sup>3</sup> Ίσως οι επιρροές του Ries από τον Beethoven και η σχέση μαθητείας μαζί του ήταν συνθήκες μοιραίες για να τον κρατήσουν στη σκιά του μεγάλου συνθέτη, αδικώντας το έργο του. Ίσως πάλι, να φταίει το γεγονός ότι η επόμενη γενιά συνθετών εξέλιξε τη μουσική γραφή τόσο δυναμικά, ώστε οι συνθέσεις του Ries – έργο εκτενέστατο και με ιδιαίτερο μουσικό ενδιαφέρον – δεν κατόρθωσαν να βρουν τη θέση που τους άξιζε. Ο Ries δηλαδή βρέθηκε χρονικά ανάμεσα σε δύο μουσικούς σταθμούς. Από τη μία ήταν η ίδια η σημασία της μουσικής αλλά και η πληθωρικότητα της προσωπικότητας του Beethoven, ενώ από την άλλη ήταν το κίνημα του Ρομαντισμού, το οποίο κόμισε μια νέα αντίληψη για τη μουσική. Έτσι η σύγκριση ήταν άνιση για το συνθέτη. Για το λόγο αυτό, προτού προχωρήσουμε στην ανάλυση των δύο επιλεγμένων έργων του, κρίνεται σκόπιμο να παρατεθεί μια σύντομη βιογραφία του συνθέτη. Τα περισσότερα στοιχεία αντλήθηκαν από τη βασική μελετήτριά του, την Cecil Hill, η οποία άλλωστε ασχολήθηκε συστηματικά με την εργοβιογραφία του.

1 Cecil Hill, *Ferdinand Ries – A Study and Addenda*, University of New England, 1982, σελ. 27.

2 Hill, ό.π., σελ. 30.

3

Στον ιστότοπο της γερμανικής Εταιρείας F. Ries / Ferdinand Ries Gesellschaft ([www.ferdinand-ries.de](http://www.ferdinand-ries.de)) υπάρχει η πλέον ενημερωμένη βιβλιογραφία για το συνθέτη.

Ο F. Ries γεννήθηκε σε μια πολυμελή οικογένεια, η οποία είχε να επιδείξει αρκετή κλίση προς τη μουσική. Ανάμεσά της συγκαταλέγονταν επαγγελματίες μουσικοί, ενώ ο πατέρας του, Anton Ries, ήταν ταλαντούχος βιολιστής από πολύ μικρή ηλικία.<sup>4</sup> Η οικογένειά του κατοικούσε στη Βόννη, πόλη από την οποία επίσης καταγόταν και ο Beethoven. Οι δύο οικογένειες είχαν στενούς φιλικούς δεσμούς, καθώς οι Ries υποστήριζαν τον Beethoven έπειτα από την απώλεια της μητέρας του, γεγονός για το οποίο εκείνος έμεινε πάντα υπόχρεος. Μάλιστα ο Beethoven έλαβε τα πρώτα μαθήματα βιολιού από τον πατέρα του Ries, την περίοδο 1785-1786.<sup>5</sup> Γενικά ο περίγυρος του Ries ήταν ιδιαίτερα καλλιεργημένος και μουσικός, ενώ η μικρή και επαρχιακή Βόννη, υπό την πεφωτισμένη δεσποτεία του εκλέκτορα Μαξιμιλιανού Φρειδερίκου έτεινε να εξελιχθεί σε πρότυπο πολιτιστικό κέντρο της εποχής του Ευρωπαϊκού Διαφωτισμού.<sup>6</sup> Το φιλελεύθερο και καλλιεργημένο αυτό περιβάλλον φαίνεται ότι επηρέασε γενικότερα την προσωπικότητα του συνθέτη.<sup>7</sup> Ο Ries διδάχτηκε τα πρώτα μαθήματα βιολιού στην ηλικία των πέντε ετών από τον πατέρα του και αργότερα με το διάσημο τσελίστα Bernhard Romberg,<sup>8</sup> ενώ επέδειξε αξιοθαύμαστο ταλέντο, αρχίζοντας να συνθέτει από την ηλικία των 11 ετών.<sup>9</sup> Ως τα 16 είχε διδαχθεί και μελετήσει πιάνο σε επίπεδο ικανό ώστε να ερμηνεύει από μνήμης πλήθος κομματιών των Mozart, Bach και Beethoven, ενώ είχε ασχοληθεί και με τη σύνθεση μελετώντας μόνος του.<sup>10</sup>

Σε κάθε περίπτωση, ο Ries είχε αποκτήσει στέρεα μουσικά θεμέλια, όταν, γύρω στα 1800, εγκαταστάθηκε στη Βιέννη,<sup>11</sup> έχοντας μαζί του συστατική επιστολή του πατέρα του προς τον Beethoven, ο οποίος βρισκόταν εκεί ήδη από το 1792.<sup>12</sup> Στην πρωτεύουσα των Αψβούργων ο νεαρός Ries βρέθηκε υπό την προστασία του Beethoven, απασχολούμενος με τη διόρθωση των μουσικών χειρογράφων του δασκάλου και λαμβάνοντας παράλληλα μαθήματα πιάνου και

---

4 Hill, ό.π., σελ. 3.

5 Ό.π., σελ. 4.

6 Ό.π., σελ. 5 και 6.

7 Η Hill αναφέρει (ό.π., σελ. 6) ότι ο πατέρας του Ries ήταν ελευθεροτέκτονας. Αναφέρει μάλιστα χαρακτηριστικά: «Αυτό το πνευματικό και κοινωνικό περιβάλλον, η μετέπειτα σχέση του με τον Beethoven στη Βιέννη, καθώς και η παραμονή του στο Παρίσι και το Λονδίνο χάρισαν στον Ries μια φωτισμένη και φιλελεύθερη αντίληψη για τη ζωή, γεγονός που αναφαίνεται κατά διαστήματα τόσο στις επιστολές όσο και στη μουσική του».

8 Ο Bernhard Romberg (1767-1841) ήταν γερμανός τσελίστας και συνθέτης. Έκανε περιοδείες στην Ευρώπη (1784-1796) και έπαιξε στην ορχήστρα της εκλεκτορικής αυλής της Βόννης. Ήταν επίσης ξάδερφος του Andreas Romberg, με τον οποίο οι Beethoven και Ries υπήρξαν μέλη στην ορχήστρα της Αυλής στη Βόννη. Βλ. σχετικό λήμμα στο: Percy A. Scholes (επιμ.), *The Oxford Companion to Music*, Tenth Edition (7<sup>th</sup> reprint), Oxford University Press, Oxford 1970, σελ. 888.

9 Hill, ό.π., σελ. 7.

10 Hill, ό.π., σελ. 8.

11 Hill, ό.π., σελ. 9. Δεν είναι ξεκάθαρο εάν το γεγονός αυτό έγινε το 1801 ή το 1802. Κατά τη Hill (ό.π., σελ. 11), η πιθανότερη χρονική τοποθέτηση είναι μεταξύ του τέλους του 1801 και του τέλους του 1802.

12 Ο Beethoven τον καιρό εκείνο εργαζόταν εντατικά πάνω στο ορατόριο *Ο Ιησούς επί του όρους των Ελαιών / Christus am Ölberge*: βλ. Hill ό.π., σελ. 10.

συμβουλές πάνω στη σύνθεση,<sup>13</sup> όχι χωρίς να αποφεύγονται πάντα οι συγκρούσεις.<sup>14</sup> Οι σχετικές μαρτυρίες μιλούν για δεξιοτεχνία και ακρίβεια στην εκτέλεση, καθώς και αφομοίωση του στυλ του δασκάλου, αν και σε κάπως ψυχρή εκδοχή.<sup>15</sup> Η πρώτη δημόσια αναγνώριση του Ries ήρθε το 1803 με την παρουσίαση του *Τρίτου κοντσέρτου για πιάνο* του δασκάλου του, όπου προσέθεσε τη δική του καντέντσα κερδίζοντας την εκτίμηση του Beethoven και του κοινού.<sup>16</sup>

Η παρουσία του στη Βιέννη τερματίστηκε το 1805, όταν, δεδομένης της ειρηνικής κατάληξης της πόλης από τους Γάλλους στις 12 Νοεμβρίου του έτους εκείνου,<sup>17</sup> κλήθηκε να καταταγεί στο γαλλικό στρατό, όπου όμως κρίθηκε ακατάλληλος υπηρεσίας.<sup>18</sup> Αναγκάστηκε να επιστρέψει στη γενέτειρά του Βόννη, την οποία, έπειτα από ένα έτος παραμονής, εγκατέλειψε για να πάει στο Παρίσι στις αρχές του 1807. Τα χρόνια του Παρισιού δεν φαίνεται να ήταν ιδιαίτερα ευτυχή για το συνθέτη, τουλάχιστον από καλλιτεχνική άποψη. Μόνος σε μια ξένη πόλη, δεν είχε επιτυχία ούτε ως συνθέτης αλλά ούτε και ως δεξιότηνης του πιάνου. Οι συνθέσεις του, πιστές στο κλασικό «αριστοκρατικό» βιεννέζικο ύφος, δεν βρήκαν ανταπόκριση στους πολιτικά χειραφετημένους γάλλους *bourgeois*, που πλέον αναζητούσαν νέους πολιτισμικούς ορίζοντες.<sup>19</sup> Εκείνο που έμαθε ο Ries από αυτή του την αποτυχία ήταν ότι έπρεπε να προσαρμόζει το μουσικό ύφος των συνθέσεών του στις απαιτήσεις του ευρύτερου κοινού.<sup>20</sup> Έπειτα από ενάμισι χρόνια στο Παρίσι, επέστρεψε στη Βιέννη το θέρος του 1808, περισσότερο αποφασισμένος για επιτυχία μετά την εμπειρία του στη Γαλλία. Επανασυνδέθηκε με τον Beethoven, χωρίς όμως τη θέρμη και

13 Η Hill (ό.π., σελ. 15) αναφέρει ότι ο Beethoven περιορίστηκε στο να διδάξει στον Ries μαθήματα πιάνου και σε γενικές συμβουλές πάνω στη σύνθεση, αρνούμενος να του κάνει μαθήματα σύνθεσης ή συνεχούς βάσιμου, καθώς πίστευε ότι ο ίδιος δεν διέθετε το χάρισμα της σαφούς και ακριβούς εξήγησης των μαθημάτων αυτών.

14 Βλ. την ίδια τη μαρτυρία του Ries (Hill, ό.π., σελ. 12-13) για τα μαθήματα. Η Hill (ό.π., σελ. 14-15) επιστρά την προσοχή μας και στη λιγότερο ανώδυνη πλευρά των μαθημάτων αυτών, δεδομένων του δύσκολου χαρακτήρα του δασκάλου και του σχετικού θράσους του νεαρού Ries. Ωστόσο, η συνεργασία και μαθητεία με τον Beethoven βοήθησε τον Ries να οξύνει την υπομονετική, ακριβή και διακριτική πλευρά του χαρακτήρα του (βλ. ό.π., σελ. 15).

15 Βλ. Hill, ό.π., σελ. 13, όπου παρατίθενται μουσικοκριτικά σημειώματα της εποχής.

16 Βλ. Hill, ό.π., σελ. 14, όπου και η σχετική μαρτυρία του Ries.

17 Βλ. Todd Fisher, *The Napoleonic Wars – The Rise of the Emperor, 1805-1807*, Osprey Publishing, Oxford 2001, σελ. 30, και το κλασικό έργο του David G. Chandler, *The Campaigns of Napoleon*, εκδ. Scribner [ηλεκτρονική έκδοση σε μορφή epub, 1η έκδ. 1966], κεφ. 36 (“The Warriors of Holy Russia”). Πρόκειται για την πρώτη είσοδο των στρατευμάτων του Ναπολέοντος Βοναπάρτη, υπό τον Murat, στη Βιέννη στις 12 Νοεμβρίου 1805, στην πορεία που τα οδήγησε από την Ουλμ της Βαυαρίας προς το Austerlitz, όπου και κατήγαγαν περιφανή νίκη στις 2 Δεκεμβρίου 1805 ενάντια στα συνασπισμένα ρωσο-αυστριακά στρατεύματα του Τρίτου Συνασπισμού (Αγγλία – Αυστροουγγαρία – Ρωσία). Οι Αυστριακοί συνθηκολόγησαν στις 4 Δεκεμβρίου 1805 (Συνθήκη του Πρεσβούργου). Σε πολιτικό επίπεδο, η ναπολεόντιος νίκη είχε ως άμεσο αποτέλεσμα τη διάλυση της Αγίας Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας και τη δημιουργία, στη θέση αυτής, της φιλογαλλικής “Συνομοσπονδίας του Ρήνου” (*États confédérés du Rhinelande*, 1806-1813), υπό την αιγίδα και την ψιλή επικυριαρχία του Ναπολέοντος.

18 Ο Ναπολέων, ιδιαίτερα από το 1806 κ.εξ., στηρίχθηκε με αυξανόμενο βαθμό στη στρατολόγηση ανδρών από τα κατεχόμενα κράτη. Το 1807, το 1/3 της Grande Armée αποτελούταν από μη-Γάλλους (βλ. Chandler, ό.π., κεφ. 32). Η Hill (ό.π., σελ. 16), βασιζόμενη σε πληροφορία στο μουσικό περιοδικό *The Harmonicon*, αναφέρει ότι ο Ries είχε προσβληθεί από σύφιλη, έχοντας μάλιστα χάσει το ένα του μάτι.

19 Βλ. Hill, ό.π., σελ. 24. Για μια ανθολόγηση θετικών και αρνητικών κριτικών της εποχής, βλ. ό.π., σελ. 25-27.

20 Για τα παρισινά χρόνια, βλ. Hill, ό.π., σελ. 17. Το Παρίσι αποδέχθηκε τη μουσική του μόνο μία δεκαετία αργότερα, όταν τόσο ο Ries όσο και οι απαιτήσεις του κοινού είχαν μεταβληθεί.

αφοσίωση των χρόνων της περασμένης μαθητείας του. Φαίνεται ότι κάποια γεγονότα επαγγελματικής φύσης, καχυποψίας και άστατου ταμπεραμέντου εκ μέρους των δύο δημιούργησαν ένα προσωρινό ρήγμα ανάμεσά τους, το οποίο δεν αποκαταστάθηκε παρά μόνο έξι χρόνια αργότερα.<sup>21</sup> Η άκαρπη παρουσία του Ries στη Βιέννη τερματίστηκε τον Ιούλιο του 1809, όταν βοηθούμενος και από τα πολιτικά γεγονότα,<sup>22</sup> έπειτα από ένα ενδιάμεσο έτος παραμονής στη Βόννη, αποφάσισε να αναζητήσει καλύτερη τύχη στη Ρωσία.

Της άφιξής του εκεί, τον Αύγουστο του 1811, προηγήθηκε μία εκτεταμένη περιοδεία στις πόλεις Μάρμπουργκ, Κάσσελ, Αμβούργο, Κοπεγχάγη και Στοκχόλμη. Στην Αγία Πετρούπολη συνάντησε τον παλιό του δάσκαλο Bernhard Romberg, με τη βοήθεια του οποίου περιόδευσε, μεταξύ άλλων πόλεων, στο Κίεβο, τη Ρήγα και το Ταλίν, δίνοντας επιτυχείς συναυλίες και αποκτώντας σταδιακά φήμη.<sup>23</sup> Δυστυχώς για τον Ries, οι προγραμματισμένες του συναυλίες στη Μόσχα ματαιώθηκαν λόγω της γαλλικής εισβολής το 1812,<sup>24</sup> αναγκάζοντάς τον να φύγει από τη Ρωσία με κατεύθυνση το Λονδίνο. Ενδιάμεσος σταθμός του υπήρξε η Στοκχόλμη, όπου έδωσε συναυλίες και έγινε δεκτός στη Βασιλική Σουηδική Ακαδημία Μουσικής, γεγονός που στάθηκε σημείο καμπής στη σταδιοδρομία του, καθώς η φήμη του ως δεξιοτέχνη πιανίστα προηγείτο της άφιξής του σε κάποια πόλη.<sup>25</sup> Στη βρετανική πρωτεύουσα, όπου έφτασε τον Απρίλιο του 1813, ο συνθέτης βρήκε τελικά τις συνθήκες οι οποίες έδωσαν συνέχεια στην επιτυχία του σύντομου αλλά γόνιμου ρωσικού ιντερμεδίου του.

Όντας ήδη από παλιά πόλος έλξης μουσικών από την ηπειρωτική Ευρώπη,<sup>26</sup> το Λονδίνο της εποχής δεν είχε να παρουσιάσει επίδοξους ανταγωνιστές στη μουσική σύνθεση. Η καλή του φήμη από τη Ρωσία, όσο και μια σειρά από γνωριμίες στους εντόπιους καλλιτεχνικούς κύκλους, με τη βοήθεια του παλιού φίλου του πατέρα του, του Johann Peter Salomon,<sup>27</sup> του προσέφεραν ιδιαίτερα καλές επαγγελματικές προοπτικές στο Λονδίνο. Καταξιώθηκε τόσο ως δάσκαλος πιάνου σε

21 Βλ. Hill, ό.π., σελ.19-20.

22 Βλ. G. Chandler, ό.π., κεφάλαιο 64 (“Aspern-Essling”). Το έτος αυτό έχουμε τη δεύτερη κατοχή της Βιέννης από τα γαλλικά στρατεύματα, έπειτα από σύντομη αλλά επίμονη πολιορκία (10-13 Μαΐου 1809). Οι κανονιοβολισμοί της πολιορκίας συνδέονται ανεκδοτολογικά με τον βαρβάρικο Μπετόβεν, ο οποίος ενοχλημένος σφόδρα από τις ομοβροντίες, αναζήτησε καταφύγιο στο υπόγειο του σπιτιού του αδελφού του (<http://www.historychannel.com.au/this-day-in-history/beethoven-hides-in-basement-during-siege-of-vienna/>).

23 Βλ. Hill, ό.π., σελ. 20-21.

24 Εξαιτίας των ναπολεόντειων πολέμων και της γενικότερης ανασφάλειας, η ηπειρωτική Ευρώπη έπαψε να είναι ιδιαίτερα ελκυστική για τους μουσικούς και καλλιτέχνες αξιώσεων.

25 Βλ. Hill, ό.π., σελ. 21, και [www.ferdinand-ries.de/english/russia.html](http://www.ferdinand-ries.de/english/russia.html).

26 Όπως για τους Georg Friedrich Händel, Johann Christian Bach, Joseph Haydn, Johann Baptist Cramer, Jan Ladislav Dussek, Joseph Wölfl κ.ά.

27 Ο Salomon (1745-1815) ήταν φίλος τόσο του πατέρα (του είχε διδάξει βιολί) όσο και του παππού του Ries, είχε ιδιαίτερη επιρροή στους μουσικούς κύκλους του Λονδίνου και υπήρξε συνιδρυτής της London Philharmonic Society (πηγή πληροφορίας: <http://www.ferdinand-ries.de/english/london.html>). Επίσης ήταν, εκτός από βιολιστής και συνθέτης, μπρεσάριος. Κάλεσε τον Haydn στην Αγγλία (1791-1795) και οι τελευταίες 12 συμφωνίες του συνθέτη είναι αφιερωμένες σ’ αυτόν (βλ. *The Oxford Companion to Music*, ό.π., σελ. 908).

κύκλους της ανώτερης μεσαίας τάξης, όσο και ως συνθέτης.<sup>28</sup> Το μουσικό του ύφος απομακρύνθηκε από την παλαιότερη γραφή του και στράφηκε προς τα είδη της φαντασίας, του ρόντο και των παραλλαγών πάνω σε θέματα από όπερες και λαϊκές μελωδίες, είδη που ταίριαζαν καλύτερα στο γούστο της αγγλικής μεσοαστικής τάξης σε σχέση με την αυστηρότερη και πιο απαιτητική δομή ειδών όπως π.χ. η σονάτα.<sup>29</sup> Η αποδοχή του στη Philharmonic Society,<sup>30</sup> της οποίας μάλιστα διετέλεσε διευθυντής από το 1815 έως το 1821,<sup>31</sup> σήμανε, αν μη τί άλλο, την αποδοχή του από τους αγγλικούς μουσικούς κύκλους. Παρά την επαγγελματική του επιτυχία και κοινωνική καταξίωση, ο Ries έφυγε από το Λονδίνο το 1824, πιθανότατα λόγω της σύγκρουσής του με κύκλους της Philharmonic Society, κάποιου ξενοφοβικού κλίματος αλλά και των χρημάτων που είχε συγκεντρώσει αυτά τα χρόνια.<sup>32</sup>

Η επιστροφή του, ωστόσο, στην ηπειρωτική Ευρώπη δεν σήμανε την προηγούμενη επιτυχία για τον ίδιο. Αφού απέρριψε τη θέση του διευθυντή στο νεοϊδρυθέν Conservatoire των Βρυξελλών, εγκαταστάθηκε τελικά στη Ρηνανία, μια γερμανική επαρχία η οποία δεν μπορούσε να του προσφέρει καλλιτεχνικά ερεθίσματα αξιώσεων, ούτε να του εξασφαλίσει τα εισοδήματα παλαιότερων ετών.<sup>33</sup> Η συνθετική του παραγωγή μειώθηκε, ενώ το μουσικό του ύφος άρχισε να μην ανταποκρίνεται στα μουσικά γούστα της δεκαετίας του 1830, εποχή η οποία άρχισε να απομακρύνεται από το ύφος των Beethoven, Schubert και Weber. Ανάμεσα στις υπόλοιπες δραστηριότητές του κατά την περίοδο αυτή, ο Ries συνέγραψε από κοινού με τον F. G. Wegeler ένα από τα βασικά έργα που ανήκουν στις πρωτογενείς πηγές για τον Beethoven, με τίτλο *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*.<sup>34</sup> Παρά την έντονη ανάμιξή του στα μουσικά δρώμενα της Γερμανίας, ο Ries παρέμεινε μουσικά «εγκλωβισμένος»<sup>35</sup> στο ύφος των παλιών δασκάλων, χωρίς να κατορθώσει να κάνει το μουσικό άλμα που θα του εξασφάλιζε τη συνέχιση της

28 Τα έσοδα από τα μαθήματα ήταν ιδιαίτερα υψηλά, ενώ πρόσθετα εισοδήματα είχε από τα δικαιώματα των έργων του και από εμπορικές δραστηριότητες ως αντιπρόσωπος οίκου πιάνων. Βλ. Hill, ό.π., σελ. 32. Ο Ries επίσης έδρασε ως ατζέντης των έργων του Beethoven στο Λονδίνο. Αναμφισβήτητα το γεγονός ότι ήταν μαθητής του, συνέβαλλε θετικά στην καταξίωσή του (πληροφορία από [www.ferdinand-ries.de/english/london.html](http://www.ferdinand-ries.de/english/london.html)).

29 Βλ. αναλυτικά Hill, ό.π., σελ. 24. Για μια ανθολόγηση κριτικών από τον αγγλικό μουσικό τύπο της εποχής, βλ. ό.π., σελ. 30-32.

30 Σήμερα φέρει τον τίτλο Royal Philharmonic Society.

31 Βλ. Hill, ό.π., σελ. 22. Ήταν ο Ries εκείνος που εκ μέρους της Philharmonic Society παρήγγειλε στον Beethoven τη σύνθεση της 9ης συμφωνίας και τον προσκάλεσε στο Λονδίνο (πληροφορία από [www.ferdinand-ries.de/english/london.html](http://www.ferdinand-ries.de/english/london.html)). Για λεπτομέρειες όσον αφορά τη σχέση του Beethoven με την Αγγλία και τη Philharmonic Society, βλ. στον επίσημο ιστότοπο της Εταιρείας: [www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/list.php?page=museum\\_internetausstellung\\_seiten\\_en&sv%5binternetausstellung.id%5d=31570&skip=10](http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/list.php?page=museum_internetausstellung_seiten_en&sv%5binternetausstellung.id%5d=31570&skip=10).

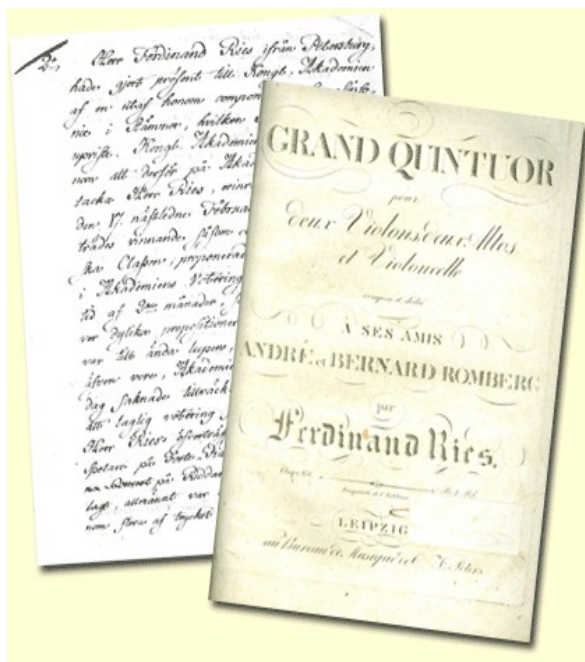
32 Βλ. Hill, ό.π., σελ. 24. Στις 3 Μαΐου 1824 ο συνθέτης παρουσίασε στη London Philharmonic Society ένα “αποχαιρετιστήριο” κοντσέρτο του για πιάνο (“Farewell Concerto from England”, opus 132).

33 Ωστόσο, η συνεισφορά του Ries στα τοπικά πράγματα ήταν απολύτως θετική: βλ. Hill, ό.π., σελ. 35.

34 Το βιβλίο εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1838, ενώ ακολούθησαν επανειλημμένες επανεκδόσεις του μέχρι σήμερα. Βλ. Cecil Hill, λήμμα “Ries”, στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, Oxford University Press, New York 2001, vol. 21, σελ. 370.

35 Η ερμηνεία αυτή ανήκει στη Hill, *Ferdinand Ries – A Study and Addenda*, ό.π., σελ. 34.

δημοφιλίας του. Η μουσική του τυπωνόταν και ακουγόταν πλέον όλο και λιγότερο,<sup>36</sup> ενώ η γενική απογοήτευση δίχως άλλο είχε το μερίδιό της στον θάνατό του στις 13 Ιανουαρίου 1838 στη Φρανκφούρτη,<sup>37</sup> σε ηλικία 54 ετών.



Πηγή εικόνας: [www.ferdinand-ries.de](http://www.ferdinand-ries.de)

36 Hill, *Ferdinand Ries – A Study and Addenda*, ό.π., σελ. 34. Μαρτυρούνται επίσης το 1831 και 1832 συναυλίες σε Λονδίνο, Δουβλίνο και Ιταλία (από το συνοδευτικό έντυπο στο CD της εταιρείας NAXOS με τίτλο *Ferdinand Ries – Piano Sonatas and Sonatinas 2*, Naxos 8.570743, 2009, και ερμηνεύτρια πιάνου την Susan Kagan).

37 Στην πόλη αυτή, την οποία θεωρούσε δεύτερή του πατρίδα, είχε εγκατασταθεί το 1836 (από το συνοδευτικό έντυπο στο CD της εταιρείας Brilliant Classics με τίτλο *Romantic Piano Quintets*, CD1: Ries – Κοινιτέτο με πιάνο, σε σι-ελάσσονα, opus 74, Brilliant Classics, 94377, 2012, και με ερμηνευτές τα μέλη του συνόλου Nepomuk Fortepiano Quintet).



No. 2

A / Sixth Sonatina, / for the / Piano Forte, / Composed / By / FERD: RIES. /  
Ent. Sta. Hall. ——— Pr. 3/- / London, / Published by Clementi & C<sup>o</sup> 26,  
Cheapside.

Collation: upright, t-p, 1-9

Plate: RIES' Son<sup>s</sup> N<sup>o</sup> 6.

Date: Entered at Stationers' Hall on 29 September 1823

Review: *The Harmonicon*, I (1823) i 169

*QMMR*, V (1823) 551

Copy: Cu Lbm NYp Ob Pn

*Other Editions*

Lischke, 1705, 1825<sup>1</sup>, LEm; Simrock, 2181, 1823, Bds Mbs Pn Sl Wc.  
André (Plate: 4995 and 4996) published "Rondeaux favoris / pour / Piano-  
Forte / tires des Sonates l'oeuvre 5 / . . . ." in 1827; copy: OF Uim (no. 2).  
Böhme (*W1828*, 673) and Lischke (*H1834*, 166) also published these items;  
copy not located.

- II -

*Σονατίνα για πιάνο σε Φα-μείζονα, op. 5 αρ. 2*

## Ιστορικά στοιχεία για το έργο

Στις επόμενες σελίδες αναλύεται το op. 5 αρ. 2 του F. Ries, μία σονατίνα για πιάνο η οποία εκδόθηκε το 1823. Σύμφωνα με τον εξαντλητικό θεματικό κατάλογο των έργων του Ries, που έχει συνταχθεί από την Cecil Hill, στο εξώφυλλο της πρώτης έκδοσης αναφέρονται τα παρακάτω στοιχεία:<sup>38</sup>

No. 2

A / Sixth Sonatina, / for the / Piano Forte, / Composed / By / FERD: RIES. /

Ent. Sta. Hall. ----- Pr. 3/- / London, / Published by Clementi & Co. 26, Cheapside.

Η σονατίνα αυτή γνώρισε ακόμα τρεις εκδόσεις, το 1823, το 1825 και το 1827.<sup>39</sup> Το έργο φαίνεται ότι γράφτηκε για παιδαγωγικούς σκοπούς, όπως συχνά συμβαίνει και με άλλες σονατίνες της εποχής αυτής. Προς αυτό άλλωστε συνηγορεί και η μικρή σχετικά έκταση του έργου (Α΄ μέρος: 121 μέτρα, Β΄ μέρος: 48 μέτρα, Γ΄ μέρος: 148 μέτρα) αλλά και οι όχι ιδιαίτερα δεξιοτεχνικές απαιτήσεις του. Άλλωστε, η ίδια η τυπολογία της σονατίνας έχει σχεδιαστεί με στόχο κυρίως τη διδασχία των μαθητών, ειδικά κατά την όψιμη κλασική περίοδο, όταν τέτοια έργα γράφονται για σόλο πιάνο ή πιάνο με βιολί. Στη δομή της, μια σονατίνα ακολουθεί τη διάρθρωση μιας σονάτας, με δύο, τρία ή τέσσερα μέρη, αν και οι ενότητες των μερών της είναι συνήθως πολύ σύντομες.<sup>40</sup> Σονατίνες συνέθεσαν ιδιαίτερα οι Clementi, Kuhlau, Dussek και Diabelli, ενώ με το είδος καταπιάστηκαν και οι Mozart, Beethoven και Schubert. Οι ρομαντικοί συνθέτες, πέραν λίγων εξαιρέσεων, λησμόνησαν το είδος, το οποίο όμως γνώρισε μια αναβίωση κατά τον 20ό αιώνα, με έργα για πιάνο των Ravel, Busoni, Bartók, Προκόφιεβ καθώς και με έργα για φλάουτο και πιάνο των Boulez και Conrad Beck. Παρά τον φαινομενικά ανάλαφρο χαρακτήρα των αναβιώσεων αυτών, οι σύγχρονες σονατίνες είναι έργα απαιτητικά, τα οποία δεν απευθύνονται πλέον σε μαθητές.

38 Cecil Hill, *Ferdinand Ries – A Thematic Catalogue*, University of New England (University of New England Monographs 1), Armidale 1977, σελ. 7. Η Hill εντόπισε επίσης στο μουσικό περιοδικό της εποχής *The Harmonicon* (τ. 1, 1823, σελ. i 269) μουσικοκριτική του έργου. Η Hill στην εισαγωγή της (σελ. xiv) αναφέρει ότι υπάρχει κάποια ασάφεια ακόμα και στους καταλόγους που συνέταξε ο ίδιος ο συνθέτης. Το 1823 δίνεται ως έτος έκδοσης της σονατίνας, χωρίς να γνωρίζουμε εάν είναι και το έτος σύνθεσης.

39 Η Hill (*Ferdinand Ries – A Thematic Catalogue*, ό.π., σελ. xviii) παρατηρεί ότι οι επανεκδόσεις των έργων του Ries είναι περιορισμένες, ενώ υπάρχουν πολλές ανατυπώσεις. Η συγγραφέας αποδίδει το γεγονός στις προσεκτικές διορθώσεις του συνθέτη, οι οποίες έκαναν μια δεύτερη έκδοση περιττή.

40 Στοιχεία για τη σονατίνα αντλήθηκαν από τα αντίστοιχα λήμματα στα *The Oxford Companion to Music*, 10<sup>th</sup> ed., ό.π., σελ. 966, και *Grove Music Online – Oxford Music Online*, λήμμα “Sonatina” (ηλεκτρονική έκδοση: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23444pg4#S23444.4>).

## ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ<sup>41</sup>

### Α΄ ΜΕΡΟΣ: Allegro non troppo

#### Έκθεση

Το πρώτο μέρος της σονατίνας op. 5 αρ. 2, στη Φα-μείζονα, Allegro non troppo, ακολουθεί τις προδιαγραφές μιας τριμερούς μορφής σονάτας. Η έκθεση εκτείνεται στα μ. 1-44 και από δομικής πλευράς το κύριο θέμα της συνίσταται σε μία διευρυμένη μετατροπική πρόταση,<sup>42</sup> η οποία ολοκληρώνεται στο μ. 25 στη Ντο-μείζονα.

Η βασική ιδέα (α) (μ. 1-8) ξεκινά με τη μελωδία να βρίσκεται στο δεξί χέρι, ενώ το αριστερό την υποστηρίζει με ένα τυπικό συνοδευτικό σχήμα ογδών στην εσωτερική φωνή και στη χαμηλότερη φωνή με έναν ισοκράτη επί της τονικής της Φα-μείζονος. Έπειτα (μ. 4b-5a), το δεξί διασταυρώνεται με το αριστερό χέρι, δίνοντας την αίσθηση ενός σύντομου ορχηστρικού διαλόγου – ίσως τυμπάνων και κάποιου μελωδικού οργάνου – για να επανέλθει αμέσως στην υψηλή ηχητική περιοχή του πιάνου. Ο ισοκράτης με τον οποίο ο συνθέτης ξεκίνησε συνεχίζεται επί της τονικής μέχρι το μ. 6 και στα μ. 7-14 εκτείνεται στη συγχορδία της V<sup>6</sup><sub>5</sub>.

Το παράλλαγμα της πρότασης (α΄) εισέρχεται (μ. 9-16) με τη μελωδία της αρχικής ιδέας. Από άποψη υφής, το παράλλαγμα ακολουθεί τον ίδιο σχεδιασμό με εκείνον της βασικής ιδέας, δηλαδή στο δεξί χέρι βρίσκεται η μελωδία και στο αριστερό το συνοδευτικό σχήμα ογδών και ο ισοκράτης, ο οποίος όμως τώρα φέρει το φθόγγο του προσαγωγέα της αρχικής τονικότητας.

Ακολουθώντας (στα μ. 17-20), η προτασιακή δομή του κυρίου θέματος περνά στη “συνέχισή” της (β), με τη συνδρομή μίας νέας ρυθμικής φιγούρας, αυτής των τριήχων ογδών. Μετά τα εναρκτήρια οκτάμετρα, ο ισοκράτης (μ. 17-20) διατηρείται επί της τονικής στη χαμηλότερη φωνή και ο πυκνότερος αρμονικός ρυθμός (I – V – I) των ψηλότερων φωνών επαναλαμβάνεται ανά δίμετρο. Ουσιαστικά, με αυτή την αποσπασματοποίηση των δομικών μονάδων επιτυγχάνεται μια μελωδική και ρυθμική επιτάχυνση, η οποία θυμίζει τη μελωδική ενέργεια<sup>43</sup> που τυπικά διαθέτει η μετάβαση.

Έπειτα ακολουθεί μία μετατροπική διαδικασία (γ) από τη Φα- προς την Ντο-μείζονα. Το

---

41 Στην ανάλυσή μου ακολουθώ τα αρμονικά σύμβολα που χρησιμοποιούνται στο βιβλίο: Ιωάννης Φούλιας, *Οι συμφωνίες κατά τις οβιδιανές “Μεταμορφώσεις” του Carl Ditters von Dittersdorf: Συμβολή στην αποκατάσταση ενός έργου-σταθμού στην ιστορία της προγραμματικής μουσικής*, Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2015, σελ. 12-13.

42 Για την μικροδομική κατασκευή μιας “πρωτάσεως”, βλ. William E. Caplin, *Classical form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, New York – Oxford 1998, σελ. 9-12 και 35-48, και ειδικότερα για την “μετατροπική πρόταση”, βλ. σελ. 47.

43 Βλ. James Hepokoski – Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, types, and deformations in the late-eighteenth-century sonata*, Oxford University Press, New York 2006, σελ. 18.

δεξί χέρι με μια μελωδική απογείωση σε υψηλότερη ηχητική περιοχή και το αριστερό με μια βηματική κίνηση του μπάσσου (vi, vi<sup>2</sup>, V<sup>6</sup><sub>5</sub>/V) καταλήγουν στο μ. 25 στην Ντο-μείζονα. Σύμφωνα με αυτά που αναφέρει ο Carlin,<sup>44</sup> τούτο γίνεται με όχι ιδιαίτερα σαφή τρόπο, αφού θα περιμέναμε μία μετατροπική πρόταση να καταλήγει σε μία τέλεια πτώση. Σε κάθε περίπτωση, σε αυτό το σημείο λογικό θα ήταν επίσης η κύρια περιοχή να ολοκληρωθεί με κάποια πτώση στην αρχική τονικότητα<sup>45</sup> και να ακολουθήσει η διαδικασία της μετάβασης, η οποία θα μας οδηγούσε με τη σειρά της στην τονικότητα της δεσπόζουσας. Οι Hepokoski και Darcy, όμως, διευκρινίζουν πως όταν έχουμε τέτοιες μικρές συνθέσεις – όπως η παρούσα σονατίνα – λόγω της σύντομης διάρκειάς τους, το κύριο θέμα δεν προλαβαίνει να κάνει πτώση, να κλείσει και να αρχίσει ξεχωριστή μετάβαση.<sup>46</sup> Έτσι, εξαιτίας της συρρικνωμένης δομής της παρούσας σονατίνας, το κύριο θέμα και η μεταβατική λειτουργία ενώνονται μέσα σε αυτή τη διευρυμένη μετατροπική πρόταση, η οποία από το μ. 21 αρχίζει σταδιακά τη διαδικασία αποσταθεροποίησης της αρχικής τονικότητας.

Παρ' όλα αυτά, η ροή της μουσικής δεν διακόπτεται και ακολουθείται από μία απλή φράση, η οποία με μια μελωδική ροή δεκάτων έκτων της κλίμακας της Ντο-μείζονος καταλήγει στο μ. 28 στη δεσπόζουσα της Ντο-μείζονος. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι αυτή η δεσπόζουσα περιέχει το φθόγγο της 7ης, πράγμα το οποίο προβλέπεται ως εξαίρεση από τους Hepokoski και Darcy.<sup>47</sup> Επομένως, το μ. 28 μοιάζει πολύ πιο λογικό να λειτουργεί ως το τέλος της μεταβατικής διαδικασίας και ως ενδιάμεση τομή της εκθέσεως – medial caesura (MC).<sup>48</sup> Συνεπώς, στα μ. 1-28 η αδιάσπαστη κύρια και μεταβατική περιοχή κάνει μετατροπία από τη Φα-μείζονα προς την Ντο-μείζονα και καταλήγει σε μισή πτώση στη δευτερεύουσα τονικότητα.

Έτσι, στα μ. 25-28 η στροφή προς την πλάγια περιοχή γίνεται πιο χαρακτηριστική. Το πλάγιο θέμα εισέρχεται με δραματικό ύφος και με ελαττωμένη την έντασή του σε *pianissimo*<sup>49</sup> στην ελάσσονα δεσπόζουσα, ενώ θα περιμέναμε να το ακούσουμε στη μείζονα δεσπόζουσα.<sup>50</sup> Αρχικά, στο πρώτο τετράμετρο (μ. 29-33a) η υφή του πλάγιου θέματος είναι πιο κοντά στη λογική του

---

44 Σύμφωνα με τον Carlin (ό.π., σελ. 47), «σε όλες τις μετατροπικές περιόδους, η τελευταία πτώση είναι τέλεια».

45 Σύμφωνα με τον Carlin (ό.π., σελ. 97-99), «συνήθως η αρχική τονικότητα εδραιώνεται αν όχι στο τέλος του κυρίου θέματος – επειδή έχει κλείσει με μια μισή πτώση – τουλάχιστον αργότερα».

46 Για την έλλειψη μετάβασης διακριτής από το κύριο θέμα, βλ. αναλυτικά Hepokoski – Darcy, ό.π., σελ. 114-115.

47 Βλ. Hepokoski – Darcy, ό.π., σελ. 26: «μία συγχορδία δεσπόζουσας η οποία περιλαμβάνει μια έβδομη μπορεί να βρίσκεται στην ενδιάμεση τομή».

48 Για τον όρο της ενδιάμεσης τομής – medial caesura (MC), βλ. αναλυτικά Hepokoski – Darcy, σελ. xxvi και 18.

49 Βλ. Hepokoski – Darcy, ό.π., σελ. 34-36.

50 Βλ. Carlin, ό.π., σελ. 119: «Σχεδόν όλα τα πλάγια θέματα βρίσκονται στο μείζονα τρόπο, ακόμη και σε μέρη σε ελάσσονα τρόπο το πλάγιο θέμα είναι στην τονικότητα της σχετικής μείζονος. Παρ' όλα αυτά μια αλλαγή αντί για μείζονα σε ελάσσονα τρόπο συχνά συναντάται στο πλάγιο θέμα. [...] Μια τέτοια τροπική αλλαγή είναι ιδιαίτερα δραματική όταν επιτυγχάνεται στην αρχή του πλάγιου θέματος. Αλλά όπου και να εμφανιστεί η αλλαγή του τρόπου, ο μείζων τρόπος τελικά εδραιώνεται τουλάχιστον στην τελευταία πτώση του πλάγιου θέματος».

κυρίου θέματος. Το δεξί χέρι δηλαδή φέρει το μελωδικό υλικό και το αριστερό το συνοδευτικό. Η λογική όμως αυτή θα αντιστραφεί και το αριστερό θα επαναλάβει<sup>51</sup> τώρα το μελωδικό υλικό, ενώ το δεξί συνοδεύει με συγχορδίες ογδών. Η πλάγια περιοχή διευρύνεται μετά τα δύο πρώτα τετράμετρα και ολοκληρώνεται τελικά με τέλεια πτώση στη Ντο-μείζονα, στο μ. 39.<sup>52</sup> Η πτώση αυτή λειτουργεί ως το σημείο του “βασικού κλεισίματος της εκθέσεως” (EEC – “essential expository closure”),<sup>53</sup> σημείο το οποίο ορίζει και το πέρας της δευτερεύουσας θεματικής περιοχής.

Έπειτα από την παραπάνω πτώση ακολουθεί ένα καταληκτικό τμήμα.<sup>54</sup> Η κατακλείδα αυτή συνεχίζεται μέχρι το μ.43a, στο σημείο που συναντάται άλλη μία πτώση στην Ντο-μείζονα. Έχει μάλιστα προηγηθεί μια επίδειξη ζωντάνιας και σχετικής ευκινησίας του χεριού, επειδή το έργο απευθύνεται κυρίως σε ερασιτέχνες. Πρόκειται ακριβώς για το δεξιοτεχνικό πέραςμα που περιγράφει ο Galeazzi ότι ακολουθεί την “πρωτική περίοδο”.<sup>55</sup> Ακολουθούν άλλα δύο μέτρα (μ. 43-44) συνδετικού περάσματος στην κατάληξη της έκθεσης,<sup>56</sup> τα οποία μας οδηγούν και πάλι στην επανεκκίνησή της με τη μεσολάβηση της ενεργής δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας. Επομένως, ολόκληρη η έκθεση του πρώτου αυτού μέρους διέπεται από απλή αρμονική γλώσσα και συνοπτική-συρρικνωμένη δομική οργάνωση.

## Επεξεργασία

Η επεξεργασία εκτείνεται στα μέτρα 45 έως 70. Ξεκινά με το κύριο θέμα από την αρχική τονικότητα, επαναλαμβάνει στα μ. 46b-47a το τελευταίο τμήμα της κεφαλής του θέματος και οδηγείται σε ροή τριήχων ογδών στο μ. 48, ροή η οποία θυμίζει τα τρίηχα της μεταβατικής διαδικασίας στο πρώτο “ήμισυ” της έκθεσης (πρβλ. μ. 23-24). Αναλυτικότερα, στα μ. 45-48 από τη Φα-μείζονα (I, σολ:  $ii^6_4$ ,  $V^7$ ) οδηγούμαστε στη σολ-ελάσσονα. Το τετράμετρο των μ. 45-48 επαναλαμβάνεται κατόπιν σε αλυσίδα ένα τόνο ψηλότερα. Στο μ. 53 από τη σολ-ελάσσονα οδηγούμαστε στη λα-ελάσσονα, σημείο στο οποίο τερματίζεται η αλυσίδα και εισέρχεται το μελωδικό υλικό των δεκάτων έκτων που προέρχεται από τα πρωτικά μ. 25-28. Αρμονικά, το πέραςμα των δεκάτων έκτων θα παραμείνει στη λα-ελάσσονα μέχρι το μ. 56, ακολουθώντας τον

51 Βλ. Carlin, ό.π., σελ. 99: «Σχετικά με την επανάληψη της πρώτης φράσης του πλαγίου θέματος ένας άλλος τρόπος για να χαλαρώσει η παρουσίαση είναι να επαναλαμβάνεται ολόκληρη η φράση πριν αρχίσει η συνέχεια της».

52 Σχετικά με την “υποχρέωση” του πλαγίου θέματος να καταλήγει σε τέλεια πτώση, βλ. Hepokoski – Darcy, ό.π., σελ. 120-124.

53 Σχετικά με την έννοια της EEC, βλ. Hepokoski – Darcy, ό.π., σελ. 117-149.

54 Βλ. Hepokoski – Darcy, ό.π., σελ. 117 και 180, για το ρόλο της καταληκτικής περιοχής της εκθέσεως.

55 Βλ. Ιωάννης Φούλιας, “Οι μορφές συνάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18ου αιώνα (Γ’)”, *Πολυφωνία* 10, Κουλτούρα, Αθήνα 2007, σελ. 40.

56 Βλ. Hepokoski – Darcy, ό.π., σελ. 191-194, και Carlin, ό.π., σελ. 122-123.

αρμονικό σχεδιασμό του αντίστοιχου τετραμέτρου της εκθέσεως. Η μελωδική του εξέλιξη διαφοροποιείται μόνο στο μ. 56, καθώς ξετυλίγεται η κλίμακα της λα-ελάσσονος στο δεξί χέρι. Αυτή τη φορά όμως, ο συνθέτης σημειώνει ότι η παύση οφείλει να κρατηθεί με κορόνα. Έτσι κερδίζει το “χαμένο χρόνο”, αφού η παύση στο μ. 56 διαρκεί μόνο ένα όγδοο, ενώ στο μ. 28 διαρκούσε δύο όγδοα. Μέχρι αυτό το σημείο θα λέγαμε ότι τελείωσε ένα πρώτο τμήμα της επεξεργασίας.

Ακολουθεί ένα δεύτερο τμήμα (μ. 57-67), το οποίο ξεκινά στη λα-ελάσσονα και καταπιάνεται πάλι με το κύριο θέμα. Τούτο συμβαίνει αυτή τη φορά στο αριστερό χέρι σε χαμηλότερη ηχητική περιοχή και με μια μικρή μελωδική διαφορά από το μ. 58b και μετά. Το δεξί χέρι με τη σειρά του συνοδεύει με τρίηχα ογδών τη μελωδία του αριστερού. Το τετράμετρο των μ. 57-60 από τη λα-ελάσσονα οδηγείται με αλυσίδα στη σολ-ελάσσονα και καταλήγει στο μ. 67 στην τονικότητα της Ντο-μείζονος με τέλεια πτώση. Στα μ. 67-70, όμως, η Ντο-μείζονα μετατρέπεται σε ενεργή δεσπόζουσα για να λειτουργήσει ως συνδετικό πέρασμα και να οδηγηθούμε στην επανέκθεση ξεκινώντας από την αρχική τονικότητα. Σ’ αυτό το συνδετικό πέρασμα, το δεξί χέρι φέρει την κεφαλή του κυρίου θέματος, προεκτείνοντας για άλλες δύο φορές το μοτίβο των μ. 67b-68a, και προετοιμάζοντάς μας έτσι για την επανέκθεση.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει από αρμονικής απόψεως ο σχεδιασμός της επεξεργασίας, η οποία αποτελείται από δύο τμήματα: α) μ. 45-56 και β) μ. 57-67, καθώς και συνδετικό πέρασμα έως το μ. 70. Παρατηρούμε ότι ανάμεσα στα δύο τμήματα σχηματίζεται μια “τονική αψίδα”, καθώς το πρώτο τμήμα ξεκινάει από τη Φα-μείζονα, έπειτα κινείται ανοδικά προς τη σολ-ελάσσονα και καταλήγει στη λα-ελάσσονα. Το δεύτερο τμήμα με τη σειρά του ακολουθεί την αντίθετη, καθοδική πορεία. Έχοντας αφετηρία τη λα-ελάσσονα, οδηγείται στη σολ-ελάσσονα και καταλήγει στη Φα-μείζονα. Δηλαδή ο σχεδιασμός συνοπτικά κινείται πάνω στα εξής τονικά κέντρα: Φα – σολ – λα και λα – σολ – Φα.

Τέλος, το υλικό που χρησιμοποιείται στην επεξεργασία είναι στην ουσία το κύριο θέμα με τη μεταβατική απόληξή του.<sup>57</sup> Η παρούσα επεξεργασία φαίνεται ότι δεν διαθέτει κάποια εισαγωγή – προετοιμασία του πυρήνα της (pre-core),<sup>58</sup> καθώς ξεκινά αμέσως με τον πυρήνα. Ας επαναλάβουμε ότι η σύντομη έκτασή της δικαιολογεί και την παραπάνω έλλειψη.

57 Σχετικά με αυτήν την ημιτελή θεματική ανακύκλωση των περιεχομένων της εκθέσεως, βλ. Hepokoski – Darcy, ό.π., σελ. 217.

58 Για τον όρο pre-core (προετοιμασία του πυρήνα της επεξεργασίας), βλ. αναλυτικότερα Caplin, ό.π., σελ. 141 και 147.

## Επανάκθεση και coda

Η επανάκθεση ξεκινά στο μ. 71. Το κύριο θέμα είναι σχεδόν το ίδιο με την έκθεση, εκτός από τα δύο λιγότερα μέτρα τα οποία θα περιμέναμε να ακούσουμε στο μ. 88 σε σχέση με το αντίστοιχο τετράμετρο της εκθέσεως. Αυτή η συρρίκνωση είναι συνήθης στο μέρος της επανεκθέσεως, όπως παρατηρεί και ο Carlin,<sup>59</sup> και αφορά το κομμάτι της μεταβάσεως το οποίο μπορεί να παραλείπεται ή να περικόπτεται στην επανάκθεση. Άρα, επιβεβαιώνεται η σκέψη την οποία διατυπώσαμε στην ανάλυση της εκθέσεως, ότι δηλαδή το κύριο θέμα και η μετάβαση έχουν συγχωνευτεί στην έκθεση, επειδή ακριβώς η μετάβαση εμφανίζεται τώρα συρρικνωμένη. Έπειτα, στο μ. 89 οδηγούμαστε στην περιοχή της υποδεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας.<sup>60</sup>

Η αρμονική πορεία απλοποιείται στα μ. 89-92 ( $IV^6 - vii^2 - V^7 - V^2$ ) προσαρμοζόμενη στην παραμονή επί της αρχικής τονικότητας. Έτσι στο μ. 92 ο συνθέτης αποφεύγει να κάνει μια πτώση στη Φα-μείζονα, αν και στο μ. 91 ακούγεται η  $V^7$  και αναμένουμε να ακολουθήσει η τονική. Επίσης, ξανά στο μ. 93 αποφεύγει να κάνει την αντίστοιχη πτώση της έκθεσης στο μ. 25. Τελικά, στο μ. 96 εισέρχεται η  $V^7$  της Φα-μείζονος, με τον τρόπο που είχε έλθει η δεσπόζουσα της Ντο-μείζονος στην έκθεση. Υπάρχει όμως και μια άλλη λεπτομέρεια, πολύ ενδιαφέρουσα, στο παραπάνω τετράμετρο: το μελωδικό-ρυθμικό υλικό που χρησιμοποιεί ο συνθέτης στο δεξί χέρι στα μ. 95-96 είναι αντίστοιχο των μ. 55-56. Έχει προσαρμόσει δηλαδή την επανάκθεση με βάση την εμπειρία που είχε από την επεξεργασία.<sup>61</sup> Με αυτό τον τρόπο θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο Ries συνδέει και τις τρεις ενότητες μεταξύ τους.

Ακολουθεί η πλάγια περιοχή στην ομώνυμη ελάσσονα, όπως ακριβώς στην έκθεση εισήλθε το πλάγιο υλικό στην ελάσσονα δεσπόζουσα. Η πλάγια περιοχή καταλήγει στο μ. 107 με τέλεια πτώση στην Φα-μείζονα. Έπεται στα μ. 107-110 το καταληκτικό τμήμα, που είναι αντίστοιχο των μ. 39-42 της εκθέσεως.<sup>62</sup> Στο μ. 111 γίνεται αποφυγή πτώσεως, καθώς το καταληκτικό τμήμα της πλάγιας περιοχής οδηγείται στην νι βαθμίδα και διευρύνεται για άλλα τέσσερα μέτρα έως το μ. 115, σημείο όπου ολοκληρώνεται και η επανάκθεση. Μάλιστα, το μελωδικό-ρυθμικό υλικό που χρησιμοποιεί ο συνθέτης στο δεξί χέρι, στο δεύτερο τετράμετρο του καταληκτικού τμήματος, θυμίζει παραλλαγμένο το υλικό του μ. 26.

59 Βλ. Carlin, ό.π., σελ. 163-165.

60 Βλ. Carlin, ό.π., σελ. 163: «Εμφαση στην επανάκθεση [δίνεται] στις τονικές περιοχές που βρίσκονται μία πέμπτη χαμηλότερα από την αρχική τονικότητα». Στο πρωτότυπο χρησιμοποιείται ο όρος “flat” tonal regions.

61 Για την “ επίδραση” (“*influence of the development*”) που δύναται να έχει η επεξεργασία στην επανάκθεση, βλ. Carlin, ό.π., σελ. 171-172.

62 Το καταληκτικό υλικό συνήθως επανεμφανίζεται και στην επανάκθεση. Βλ. Carlin, ό.π., σελ. 171.

Το πρώτο μέρος αυτής της σονατίνας θα κλείσει με μία coda,<sup>63</sup> η οποία ξεκινά στο μ. 115 και εισάγει το κύριο θέμα. Όπως όμως στα μ. 45-47 αλλά και στα μ. 67-70 ο Ries είχε διευρύνει το τελευταίο τμήμα της κεφαλής του αρχικού θέματος, έτσι και εδώ επιχειρεί κάτι παρόμοιο. Η διαφορά είναι ότι στο σημείο αυτό εκτείνει με διασταύρωση χεριών την “ουρά” του θέματος σε τρεις διαφορετικές οκτάβες, δίνοντας την εντύπωση ότι ο ήχος έρχεται από όλες τις κατευθύνσεις. Με αυτό τον τρόπο, δηλαδή με το τέχνασμα της διασταύρωσης των χεριών, συνδέει την επεξεργασία με την coda αλλά και την έκθεση με την coda. Τέλος κλείνει το πρώτο μέρος με έναν ισοκράτη επί της τονικής από το μ. 118b και ο θεμέλιος φθόγγος ακούγεται σε διαφορετικές ηχητικές περιοχές του πιάνου.

### **Συμπεράσματα για το Α΄ μέρος**

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η έκθεση του πρώτου μέρους, όπου ο συνθέτης δεν θέλει να δώσει πολύ χρόνο στη μετάβαση, λόγω της συρρικνωμένης δομής της σονατίνας, φέρνοντάς την ουσιαστικά στο τέλος του κυρίου θέματος και συνδέοντας την με αυτό. Η αρμονική δομή στην επανέκθεση γίνεται ακόμη πιο απλή. Εξίσου ενδιαφέρον είναι το γεγονός ότι ο συνθέτης έχει προσαρμόσει την επανέκθεση με βάση την εμπειρία από την επεξεργασία, όπως και την coda με αναφορά στην επεξεργασία αλλά και την έκθεση.

---

63 Βλ. Carlin, ό.π., σελ. 179-183, και για την coda όταν αναφέρεται σε υλικό της επεξεργασίας, ό.π., σελ. 187.



## Β' ΜΕΡΟΣ: Andantino

Το αργό δεύτερο μέρος της σονατίνας βρίσκεται στη ρε-ελάσσονα.<sup>64</sup> Τονικά δηλαδή βρίσκεται σε αντίθεση<sup>65</sup> με τα άλλα δύο μέρη, τα οποία είναι στη Φα-μείζονα. Πρόκειται για μια τριμερή μορφή (Α-Β-Α), παρατακτικής οργάνωσης<sup>66</sup> με μακροδομικές επαναλήψεις, στην οποία οι δύο ταυτόσημες και αρμονικά ολοκληρωμένες εξωτερικές ενότητες περικλείουν μία μεσαία ενότητα στην τονικότητα της ομώνυμης μείζονος.

Η πρώτη ενότητα (Α) εκτείνεται από την αρχή έως το μ. 16 και μικροδομικά αποτελείται από μια τριμερή διάρθρωση του θέματος.<sup>67</sup> Το πρώτο της τμήμα (α) αφορά την πρώτη οκτάμετρη φράση, η οποία ξεκινά από τη ρε-ελάσσονα και καταλήγει με μετατροπία στη Φα-μείζονα. Αυτό το οκτάμετρο αποτελείται από δύο τετράμετρες φράσεις, από τις οποίες η πρώτη καταλήγει σε μισή πτώση (i, V – V<sup>2</sup>, i<sup>6</sup> – i – vii<sup>6#</sup><sub>5</sub>/V,) και η δεύτερη στη Φα-μείζονα (vii<sup>7</sup>, V<sup>2</sup>, I<sup>6</sup> – vii<sup>7</sup>/V – I<sup>4</sup> – V<sup>7</sup>, I). Απλό και συμμετρικό το πρώτο τμήμα, δίνει τη θέση του στο αντιθετικό τμήμα και στην επαναφορά. Το αντιθετικό τετράμετρο (β) (μ. 9-12) μελωδικά φαίνεται στο ξεκίνημά του να εξελίσσει την αρχική ιδέα ένα διάστημα τρίτης ψηλότερα. Έπειτα, η ίδια μελωδική ιδέα συνεχίζεται με αλυσίδα κατά έναν τόνο ψηλότερα ώστε στο μ. 13 να οδηγηθεί πια στην αρχική τονικότητα. Έτσι, η αρμονική ακολουθία στο β εξελίσσεται ως εξής: Φα: I – V<sup>6</sup><sub>5</sub> – I, V – vii<sup>7</sup>/ii – V<sup>6</sup><sub>5</sub>/ii, ii – V<sup>6</sup><sub>5</sub>/ii – ii, ρε: V<sup>6</sup>. Τα δύο πρώτα μέτρα (μ. 13-14a) της επαναφοράς είναι ίδια με την αρχή αλλά διαφοροποιούνται τα επόμενα δύο μέτρα (μ. 14b-16), ώστε να ολοκληρωθούν με μια νέα πτωτική διαδικασία στο μ. 16. Η επαναφορά εμφανίζεται συρρικνωμένη. Είναι μία φράση πια και έχει μόνο την αρχική ιδέα, στην οποία έχει προστεθεί μια νέα κατάληξη.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει μοτιβικά το μ. 1, όπου το δεξί χέρι ξεδιπλώνει κατιόν και ανιόν ποίκιλμα, ενώ το αριστερό ανιόν. Στο μ. 9 η ίδια ιδέα ενισχύεται με διαστήματα τρίτης στο δεξί και με κατιόν βήμα στο αριστερό χέρι. Στο μ. 11, αφού πρόκειται για μια αλυσίδα, με τη συγχορδία της υποδεσπόζουσας της ρε-ελάσσονος οι διάφοροι συνδυασμοί των ποικιλιμάτων συνεχίζονται όπως

64 Για το ζήτημα της τονικότητας στην οποία εμφανίζεται ένα μέρος αργής χρονικής αγωγής, βλ. Ιωάννης Φούλιας, *Αργά μέρη σε μορφές σονάτας στην κλασική περίοδο. Συμβολή στην εξέλιξη των ειδών και των δομικών τύπων μέσα από τα έργα των Haydn, Mozart και Beethoven (με εκτενή επισκόπηση της θεωρητικής εξέλιξης των μορφών σονάτας από τον 18ο έως τον 20ό αιώνα)*, Διδακτορική διατριβή (Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών), Αθήνα 2005, σελ. 76-84.

65 Βλ. Carlin, ό.π., σελ. 209.

66 Σχετικά με την διάκριση του παρατακτικού και του δυναμικού τύπου της τριμερούς μορφής αλλά και την εξέλιξή τους στο έργο του Mozart, βλ. Ιωάννης Φούλιας, “Η τριμερής ασματική μορφή στο έργο του Mozart: δύο κρίσιμες επισημάνσεις”, στο: Μάρκος Τσέτσος – Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *W. A. Mozart. Δεκαπέντε προσεγγίσεις*, Νεφέλη (σειρά «Μουσικολογία»), Αθήνα 2008, σελ. 168-202.

67 Για τα χαρακτηριστικά της τριμερούς δομής γενικότερα, βλ. Carlin, ό.π., σελ. 13-15 και 71-86.

στο μ. 9. Στο μ. 13 επαναλαμβάνεται το μ. 1, καθώς ξεκινά η επαναφορά της αρχικής ιδέας. Τέλος, αυτή η μοτιβική ιδέα των ανιόντων και κατιόντων ποικιλιμάτων διευρύνεται στα μέτρα 14-15 με συγχορδίες σε παλμό τετάρτων. Έτσι τα συγκεκριμένα μέτρα αποτελούν μία διευρυμένη δεσπόζουσα.

Ακολουθεί η ενότητα Β, η οποία ως αντιθετική του ευρύτερου μέρους ξεκινά στην ομώνυμη μείζονα. Εκτείνεται στα μ. 17 έως 32 και μικροδομικά έχει και αυτή τριμερή δομή. Αποτελεί μια τυπική 16μετρη τριμερή ενότητα, η οποία αποτελείται από δύο επιμέρους 8μετρες φράσεις. Τα μ. 17-24 αποτελούν το πρώτο τμήμα (α), το επόμενο τετράμετρο (μ. 25-28) είναι το αντιθετικό τμήμα (β) και το τελευταίο τετράμετρο (μ. 29-32) η επαναφορά.<sup>68</sup>

Το πρώτο τμήμα (α) αποτελείται από δύο τετράμετρες φράσεις, οι οποίες αποτελούν μία περίοδο.<sup>69</sup> Η πρώτη φράση της περιόδου καταλήγει τυπικά σε μισή πτώση (μ. 20) και η δεύτερη είναι μετατροπική και κλείνει στη Λα-μείζονα. Η αρχή της κάθε φράσης της περιόδου ξεκινά με το πρώτο μέτρο του αρχικού θέματος, ρυθμικά συμπυκνωμένο σε τριακοστά δεύτερα. Αυτή η ορμή των τριακοστών δευτέρων, με την οποία κινείται το δεξί χέρι ακούραστα στο πλήκτρα του οργάνου, συνεχίζεται καθ' όλη την εξέλιξη της δεύτερης μακροδομικής ενότητας. Το αριστερό χέρι συνοδεύει με αρπισμούς συγχορδιών σε δέκατα έκτα.

Στο δεύτερο τμήμα (β) της δεύτερης μακροδομικής ενότητας (Β), το δεξί χέρι δεν εγκαταλείπει τη βηματική κίνηση. Επιπλέον την εμπλουτίζει με αρπισμούς συνδυασμένους με κλίμακες (μ. 25 και 27), με επαναλαμβανόμενους φθόγγους σε πηδήματα οκτάβας (μ. 26b) και με μοτίβα όπως μεγάλα πηδήματα ακολουθούμενα από ποικίλα (μ. 28). Η αρμονική σύνοψη του αντιθετικού αυτού τμήματος δεν είναι παρά μία παρατεταμένη δεσπόζουσα, η οποία μας μεταφέρει στο μ. 29, στο τρίτο τμήμα. Σε αυτό το σημείο η ψηλότερη φωνή καταλήγει στην 3η της συγχορδίας, για να ακολουθήσει το τρίτο τμήμα της μακροδομικής ενότητας.

Έτσι, στα μ. 29-32 η επαναφορά εμφανίζεται περικεκομμένη κατά το ήμισυ, συρρικνώνεται δηλαδή η αρχική περίοδος σε μία φράση.<sup>70</sup> Επίσης, στα μ. 29-30 αναπαράγονται μονάχα τα δύο

---

68 Βλ. Carlin, ό.π., σελ. 212-213. Όπως ο ίδιος εξηγεί, «συνήθως η αντιθετική ενότητα (Β) μεταβάλλει το μελωδικό-ρυθμικό υλικό, την υφή και το συνοδευτικό σχήμα, αν και κάποιες φορές η αρχική εναρκτήρια ιδέα πηγάζει από το αρχικό θέμα. Μια έντονη πηγή αντίθεσης γίνεται με την έμμεση αλλαγή του τρόπου. Σε πολλές περιπτώσεις μια αντιθετική ενότητα είναι στον ελάχιστο τρόπο. Σχετικά λίγες μεσαίες ενότητες, των οποίων το κύριο θέμα είναι στον ελάχιστο τρόπο, μετατοπίζονται στον μείζονα».

69 Βλ. Carlin, ό.π., σελ. 12-13 και 49-58.

70 Ειδικότερα για τις περιπτώσεις συρρικνώσεως μιας αρχικής περιόδου σε μία φράση, βλ. Carlin, ό.π., σελ. 83-84: «Εάν το αρχικό τμήμα της μακροδομικής τριμέρειας είναι δομημένο σε μία οκτάμετρη περίοδο, τότε η επαναφορά του αρχικού τμήματος συνήθως διαγράφει την εσωτερική μισή πτώση και τη δεύτερη εκφορά της αρχικής ιδέας».

πρώτα μέτρα της περιόδου (μ. 17-18), καθώς τα μ. 31-32 εξυφαίνουν το μελωδικό υλικό. Τέλος, η δεύτερη ενότητα καταλήγει σε τέλεια πτώση στο μ. 32.

Το αργό μέρος της σονατίνας ολοκληρώνεται με μία πιστή επαναφορά ολόκληρης της πρώτης ενότητας στα μ. 33-48, χωρίς τις εσωτερικές επαναλήψεις.

### **Συμπεράσματα για το Β' μέρος**

Συνοψίζοντας, θα λέγαμε ότι αυτό το μέρος έχει δύο τριμερείς μικροδομές στο εσωτερικό του, οι οποίες εκτίθενται σε απλή παράταξη με αλλαγή τρόπου. Και η πρώτη και η δεύτερη ενότητα είναι δομικά πανομοιότυπες. Έχουν βέβαια κάποιες μικρές διαφορές μεταξύ τους. Το πρώτο τμήμα στην ενότητα Α αποτελείται από δύο ξεχωριστές φράσεις, ενώ στην ενότητα Β το αντίστοιχο τμήμα είναι μία περίοδος. Αρμονικά, το αντιθετικό τμήμα της ενότητας Α είναι λιγότερο απλό από το αντίστοιχο της ενότητας Β, το οποίο παραμένει σε όλη του την έκταση στη δεσπόζουσα.

## Γ' ΜΕΡΟΣ: Rondo: Allegretto vivace

Το τρίτο και τελευταίο μέρος της σονατίνας χαρακτηρίζεται από το συνθέτη ως rondo, αλλά στην πραγματικότητα αφορά μια τριμερή παρατακτική μορφή. Εκείνη την εποχή με τον όρο rondo μπορούσε να περιγραφεί οποιαδήποτε παρατακτική μορφή,<sup>71</sup> η οποία παρουσίαζε κυκλική επαναφορά του θέματος. Σε τελικά μέρη, άλλωστε, επιλέγεται συχνά η παραπάνω μορφή του rondo,<sup>72</sup> καθώς ο κύριος σκοπός των συνθετών είναι να προσδώσουν στη σύνθεση ένα χαρακτήρα πιο ελαφρύ, ειδικά στο καταληκτικό της μέρος.

Στο συγκεκριμένο μέρος του υπό εξέταση έργου, το rondo αφορά ουσιαστικά μία τριμερή μορφή<sup>73</sup> (A-B-A') με coda στη Φα-μείζονα. Ο χαρακτήρας της μουσικής είναι ζωηρός και το μελωδικό του υλικό θυμίζει “φολκλορικούς” σκοπούς. Την πρώτη μακροδομική ενότητα αποτελούν τα μ. 1-30, τη δεύτερη – αντιθετική – τα μ. 31-69, την τρίτη (επαναφορά) τα μ. 70-98 και, τέλος, την coda τα μ. 99-148.

Η πρώτη ενότητα (A) διαρθρώνεται και αυτή μικροδομικά σε τρία τμήματα. Το πρώτο τμήμα (α) της τριμερούς αυτής δομής αποτελείται από τα μ. 1-8, τα οποία συνιστούν μία περίοδο, αρμονικά άκρως συμμετρική: η πρώτη τετράμετρη φράση (μ. 1-4: I, V<sup>6</sup><sub>5</sub>, V<sup>7</sup>, I) καταλήγει σε ασθενή πτώση και ολοκληρώνεται σε ισχυρή πτώση στο τέλος της δεύτερης φράσης (μ. 5-8: I, V<sup>6</sup><sub>5</sub>, V<sup>7</sup>, I).

Το δεύτερο τμήμα της (β) ξεκινά στην Ντο-μείζονα και εκτείνεται στα μ. 9-22. Ξεκινά με το αριστερό χέρι να ακολουθεί παρόμοιο συνοδευτικό χαρακτήρα με το πρώτο τμήμα. Το δεξί χέρι, με τη σειρά του, εξυφαίνει το υλικό του παρόμοια με το πρώτο τμήμα. Επίσης, από αρμονική και μελωδική πλευρά, φαίνεται να είναι κοντά στην αρμονική λογική του πρώτου τμήματος, αφού η επιλογή συγχορδιών περιορίζεται στην εναλλαγή V – I, ώστε να επικυρωθεί το νέο τονικό κέντρο της Ντο-μείζονος. Στο μ. 12 η πρώτη τετράμετρη φράση αποτυγχάνει να κάνει τέλεια πτώση. Καταφέρνει να φτάσει σε τέλεια πτώση στο μ. 15 και έπειτα επαναλαμβάνεται η εναλλαγή V – I για άλλες πέντε φορές. Δομικά δείχνει να σχηματίζεται μία περίοδος με μία πρώτη τετράμετρη φράση στα μ. 9-12 και να ακολουθεί η αρχή της ίδιας ιδέας, η οποία όμως δεν ολοκληρώνεται, αφήνοντας την περιοδική δομή πιο αφηρημένη. Ακολουθεί στα μ. 18-22 μια προέκταση της τονικής, η οποία μετατρέπεται σε ενεργή δεσπόζουσα της Φα-μείζονος και λειτουργεί ως συνδετικό πέρασμα ώστε να φέρει την επαναφορά του κυρίου θέματος. Άρα, στο δεύτερο τμήμα φαίνεται να υπάρχουν δύο

71 Για την υπαγωγή της τριμερούς μορφής στην ευρύτερη μορφολογική κατηγορία του ρόντο, βλ. Φούλιας, *Οι συμφωνίες κατά τις οβιδιανές “Μεταμορφώσεις” του Carl Ditters von Dittersdorf*, ό.π., σελ. 106, υποσημείωση αρ. 39.

72 Βλ. Hepokoski – Darcy, ό.π., σελ. 333-334.

73 Για την τριμερή μορφή, βλ. επίσης Caplin, ό.π., σελ. 211-216.

λειτουργίες: της επικύρωσης ενός νέου τονικού κέντρου και του συνδετικού περάσματος, το οποίο θα μας οδηγήσει πίσω στην αρχική τονικότητα.

Το τρίτο τμήμα (α') της ενότητας Α επανέρχεται σχεδόν ακέραιο. Εμφανίζεται το αρχικό μελωδικό υλικό μία οκτάβα χαμηλότερα και διαφοροποιείται κάπως στις καταλήξεις των φράσεων στα μ. 26 και 29-30.

Η δεύτερη ενότητα (Β) εκτείνεται στα μ. 31-69 και βρίσκεται στην ομώνυμη ελάσσονα, δηλαδή στη φα-ελάσσονα. Στη συνέχεια της ανάλυσής μας, θα εξετάσουμε αν πρόκειται για μια διμερή ενότητα ή για μια τριμερή η οποία έχει ημιτελή δομή.

Το πρώτο τμήμα (α) της ενότητας αυτής ολοκληρώνεται στο μ. 52, στη σχετική μείζονα της ομώνυμης ελάσσονος. Ξεκινώντας από το μ. 31, τα οκτώ πρώτα μέτρα αποτελούν την πρώτη φράση μιας περιόδου, η οποία τελειώνει με μισή πτώση στο μ. 38. Η αρχή της δεύτερης φράσης ξεκινά με τον ίδιο τρόπο για τα πρώτα τέσσερα μέτρα, απλώς μία οκτάβα ψηλότερα από το προηγούμενο τετράμετρο, και στο τέλος καταλήγει με μετατροπία σε τέλεια πτώση στη Λα-ύφεση-μείζονα (μ. 46a). Πρόκειται δηλαδή για μία μετατροπική περίοδο, στην οποία το αριστερό χέρι αναλαμβάνει τώρα μεγαλύτερο ρόλο μοτιβικά και μελωδικά, αφού οι κλίμακες και η ροή των δεκάτων έκτων έχουν την πρωτοκαθεδρία. Ακολουθεί ένα καταληκτικό τμήμα (μ. 46-52), το οποίο κατασκευάζεται από την επανάληψη των δύο μέτρων (μ. 46-48a / 48-50a: I – V – I) και από μια επιπλέον τελική πτώση στη Λα-ύφεση-μείζονα (μ. 50-52).

Στα μ. 53-69, το δεύτερο τμήμα (β) της ενότητας Β ξεκινά από την τονικότητα στην οποία ολοκληρώθηκε το πρώτο τμήμα και με τον ίδιο τρόπο με τον οποίο είχαν αρχίσει τα δύο πρώτα μέτρα της αντίστοιχης ενότητας. Έτσι με αλυσίδες (μ. 53-54 και μ. 55-56) και αφού έχει ανέβει ένα τόνο, ανεβαίνει άλλον έναν προκειμένου να φτάσει στη δεσπόζουσα της φα-ελάσσονος, αλλά στο μ. 60 – όπου λογικά θα περιμέναμε να επανέλθει το πρώτο τμήμα – αυτό δεν έρχεται ποτέ. Ο αντιθετικός χαρακτήρας της ενότητας Β επιτυγχάνεται όχι μόνο με το νέο μοτιβικό αλλά και με το αρμονικό της περιεχόμενο. Η διεύρυνση αυτής της δεσπόζουσας (μ. 60-69) έρχεται σε αντίθεση με την ενότητα Α.

Συνολικά, η δεύτερη ενότητα έχει χαρακτηριστικά τριμερούς ημιτελούς δομής. Εμπεριέχει δύο τμήματα και εύλογα θα σκεπτόμασταν ότι πρόκειται για διμερή. Εντούτοις δεν κλείνει, δεν ολοκληρώνεται στην τονική, αλλά παραμένει στη δεσπόζουσα. Σαφώς, οι προδιαγραφές αυτής της ενότητας είναι αντίστοιχες μιας τριμερούς δομής, η οποία όμως δεν ολοκληρώνεται, μια και η επαναφορά (α') δεν έρχεται ποτέ, παρ' όλο που προετοιμάζεται. Έτσι, η δεύτερη ενότητα σε μια τριμερή μορφή, όπως αναφέρει και ο Carlin, μπορεί να έχει ημιτελή δομή.<sup>74</sup> Αυτό συμβαίνει όταν περιέχει ένα πρώτο τμήμα (α), ένα αντιθετικό (β) και δημιουργεί τις προϋποθέσεις για επαναφορά

(α'), η οποία όμως δεν έρχεται, αλλά παρακάμπτεται και προχωρά στην επόμενη ενότητα. Αυτό ενδεχομένως γίνεται για λόγους συντομίας.

Σε συνέχεια των παραπάνω, στο μ. 70 οδηγούμαστε στην τρίτη ενότητα (Α'), η οποία κλείνει στο μ. 98, ενώ έπειτα από αυτό το μέτρο ακολουθεί μία coda μέχρι τέλους. Ενώ η τελευταία ενότητα αφορά την επαναφορά της τριμερούς μακροδομής, εντός της οποίας περιμένουμε να έχουμε μία τριμερή μικροδομή – όπως άλλωστε και στην πρώτη ενότητα – τελικά συναντάμε μια διμερή διάρθρωση. Τα μ. 70-91 είναι ίδια με τα μ. 1-22, ενώ από το μ. 92 θα περιμέναμε να εμφανιστεί το αντίστοιχο τμήμα των μ. 23-30. Στα μ. 92-98, ωστόσο, η τρίτη ενότητα ολοκληρώνεται με μία πτωτική διαδικασία προς τη Φα-μείζονα χωρίς αναδρομή στην αρχική της ιδέα. Γιατί άραγε ο συνθέτης δεν φέρνει το τρίτο τμήμα της τελευταίας μακροδομικής ενότητας, ώστε να κλείσει το μέρος;<sup>75</sup> Πολλές φορές η επαναφορά αυτή αλλάζει και σε κάποιες περιπτώσεις ένα τμήμα της περικόπτεται. Ειδικά στην παρούσα σονατίνα, στην οποία μία coda<sup>76</sup> (μ. 99 κ.εξ.) με ιδιαίτερα μεγάλη έκταση ακολουθεί την τρίτη μακροδομική ενότητα, η εμφάνιση του αρχικού υλικού θα φαινόταν σαν πλεονασμός. Άλλωστε, η coda εξυφαίνει, όπως θα αναλύσουμε στη συνέχεια, δεόντως το αρχικό υλικό και για μεγάλο διάστημα.

Η coda (μ. 99-148) παραλλάσσει το αρχικό θέμα, δίνοντας ένα δυναμισμό λίγο πριν το τέλος. Σχηματίζονται δύο τετράμετρα (μ. 99-102 και μ.103-106a), τα οποία εξυφαίνουν το αρχικό θέμα. Ακολουθεί ένα τμήμα, στα μ. 106-116, το οποίο θυμίζει τα μ. 92-98, δηλαδή την πτωτική διαδικασία η οποία είχε προηγηθεί στο τέλος της τελευταίας ενότητας. Το αρχικό υλικό στην coda αποκτά μεγαλύτερη έκταση – σχεδόν διπλάσια – κάνοντάς την περισσότερο δεξιοτεχνική από τις προηγούμενες ενότητες. Ακολουθεί στα μ. 117-127 το ίδιο υλικό των μ. 99-109 αλλά με παιχνίδια διασταύρωσης των χεριών, προσθέτοντας κάποια θεατρικότητα στην αρχική μουσική ιδέα.

Στο μ. 128 ακολουθούν άλλα οκτώ μέτρα με κλίμακες και αρπισμούς, τα οποία κάνουν την πτωτική διαδικασία πιο εντυπωσιακή και δίνουν σχεδόν ύφος κοντσέρτου. Έπειτα από την κατάληξη με κορώνα επί της δεσπόζουσας (V<sup>7</sup>), το πρώτο τετράμετρο του μέρους ανακαλείται στα μ. 136-139, με τα δύο χέρια να βρίσκονται μία οκτάβα ψηλότερα. Το τέλος του προηγούμενου τετράμετρου (μ. 138-139) αναπαράγεται κατόπιν άλλες δύο φορές, κάθε φορά μία οκτάβα χαμηλότερα. Από το μ. 142, με αφετηρία την χαμηλή ηχητική περιοχή, το δεξί χέρι εκτοξεύεται θριαμβευτικά μέσα από τη συνεχή αυξανόμενη ένταση καταλήγοντας στις συγχορδίες της τονικής σε fortissimo.

75 Για τη συντετημένη επαναφορά, βλ. Carlin, ό.π, σελ. 216: «Κάποιες φορές όταν το αρχικό υλικό επανέρχεται, η δομή του έχει αλλάξει και σε κάποιες περιπτώσεις ένα μέρος του υλικού αυτού εξαλείφεται».

76 Σε συνέχεια των παραπάνω, βλ. Carlin, ό.π, σελ. 216 («Ειδικά σε κάποια μέρη τριμερούς μακροδομής, τα οποία τελειώνουν με μία coda, η οποία είναι συχνά εκτενής, ειδικά στον Beethoven»).

## Συμπεράσματα για το Γ' μέρος

Η διαφορά του εσωτερικού τμήματος (β) της ενότητας Α με τα αντίστοιχα των δύο διαφορετικών τριμερών ενότητων του αργού μέρους έγκειται στο ότι το συγκεκριμένο τμήμα διαθέτει και μετατροπία. Τα άλλα τμήματα ήταν απλά βασισμένα σε μια δεσπόζουσα ή πραγματοποιούσαν μια επιστροφή προς την αρχική τονικότητα. Η τριμερής μορφή στο αργό μέρος ήταν παρατακτική και η δεύτερη ενότητά της κλειστή: ξεκινούσε στη Ρε-μείζονα και κατέληγε σε αυτήν. Στο τρίτο μέρος, το δεύτερο τμήμα της δεύτερης ενότητας καταλήγει στη δεσπόζουσα της Φα-μείζονος, ώστε η επαναφορά της μακροδομικής τριμέρειας να έρθει πιο γρήγορα. Ανεξάρτητα από το γεγονός ότι το τρίτο τμήμα της επαναφοράς παρακάμπτεται, η τριμερής δομή υλοποιείται ημιτελώς στη δεύτερη ενότητα, ενώ στην τρίτη ενότητα μετατρέπεται σε διμερή. Ακολουθεί μία εκτενέστατη coda, η οποία προξενεί εντύπωση με την έκτασή της, καθώς διαρκεί 49 μέτρα ενώ το υπόλοιπο μέρος διαρκεί 98 μέτρα. Η coda, δηλαδή, έχει έκταση σχεδόν ίση με το ήμισυ των τριών μακροδομικών ενότητων. Μήπως άραγε αυτή η γιγάντωση της coda αναφέρεται στις αντίστοιχες εκτενείς code του δασκάλου Beethoven; Μήπως τελικά η προτίμηση της διμερούς μακροδομικής δομής στην τελευταία ενότητα επιλέγεται χάριν αυτής της coda (προκειμένου δηλαδή να μπορέσει η coda να αναπτυχθεί ανεμπόδιστα σε μάκρος);<sup>77</sup> Κατά τη γνώμη μου, η απάντηση είναι θετική και στα δύο παραπάνω ερωτήματα.

Δειλά παιχνίδια διασταύρωσης των χεριών είχαμε συναντήσει και στο πρώτο μέρος (μ. 4b-5a) της σονατίνας. Το δεξί διασταυρωνόταν με το αριστερό χέρι και έπαιζε έναν σημαντικό φθόγγο: αυτόν της δεσπόζουσας. Στην coda του τρίτου μέρους τώρα, αυτό το παιχνίδι παίρνει μεγαλύτερη διάρκεια και διαστάσεις: διχοτομεί συμμετρικά την τετράμετρη αρχική φράση της παρουσιάζοντας τα δύο πρώτα μέτρα σε χαμηλή ηχητική περιοχή, ενώ τα δύο επόμενα σε ψηλότερη. Στο πρώτο μέρος ο συνθέτης συνέδεε μεταξύ τους τις διαφορετικές ενότητες, έχοντας προσαρμόσει την επανέκθεση με βάση την εμπειρία από την επεξεργασία. Το ευφρές είναι ότι εδώ, στην coda του τρίτου μέρους, φαίνεται να ενοποιεί πέρα από τις επιμέρους ενότητες και τα διαφορετικά μέρη της σονατίνας.

---

77 Βλ. σχετικά Barry Cooper, *Beethoven*, Oxford University Press, New York 2008, σελ. 62: «Από εδώ και πέρα οι εκτενείς code είχαν γίνει κανόνας στα έργα του Beethoven».

*OPUS 26*

Pianoforte Sonata *L'Infortunée*



Grande / SONATE FANTAISIE / intitulée / L'Infortuné / Composée par /  
FERD. RIES. / Oeuvre 26. Prix 3 Fr: 50 C<sup>s</sup> / A BONN chez N.  
Simrock. / Propriété de l'Editeur. Déposée à la Bibliothèque impériale. /  
N<sup>o</sup> 904.

Collation: oblong, t-p, 3-27  
Plate: 904  
Date: Autumn 1811, announced in *AMZ*, XIV (1812) Intell. Blatt IV  
Copy: B LEm NYp Pn Wn

*Other editions*

Carli, not located (*W1828*, 600); Chanel, not located (*W1828*, 600);  
Richault, 248.R, , Pn Sl Wc

- III -

*Σονάτα για πιάνο σε φα-δίεση-ελάσσονα, op. 26, «L'infortunée»*



## Ιστορικά στοιχεία για το έργο

Σε αυτό το μέρος της εργασίας θα αναλυθεί η *Σονάτα για πιάνο σε φα-δίεση-ελάσσονα*, ορ. 26, η οποία φέρει την επωνυμία «L'infortunée». <sup>78</sup> Η λέξη στα γαλλικά σημαίνει αφ' ενός «δυστυχία», όταν χρησιμοποιείται ως ουσιαστικό, και αφ' ετέρου «δυστυχισμένη», όταν πρόκειται για επίθετο θηλυκού γένους. <sup>79</sup> Δεν γνωρίζουμε λοιπόν αν ο συνθέτης την επέλεξε προκειμένου να περιγράψει κάποιο πρόσωπο ή κάποια ψυχική κατάσταση. Σε κάθε περίπτωση, πρόκειται για μια λογοτεχνική λέξη αντί των συνηθέστερων «malheur» ή «malchance». <sup>80</sup> Ίσως τα δίχως ιδιαίτερη επιτυχία χρόνια που πέρασε μόνος ο Ries στο Παρίσι έχουν να κάνουν σε κάτι με την επωνυμία που διάλεξε για τη συγκεκριμένη σονάτα. Ο τίτλος του έργου αντανακλά άμεσα τη γενικότερη διάθεση της σύνθεσης, αλλά αποτελεί επίσης και σαφή αναφορά στην ιδιαίτερα γνωστή *Σονάτα για πιάνο σε ντο-ελάσσονα*, ορ. 13, του Beethoven, την επονομαζόμενη «Grande sonate pathétique», έργο το οποίο εκδόθηκε το 1799. <sup>81</sup> Η αναφορά μπορεί να δηλώνει είτε ένα φόρο τιμής του Ries προς το δάσκαλό του, είτε ακόμα μια επιθυμία η δική του σονάτα να έχει παρόμοια επιτυχία με την «Grande sonate pathétique» του Beethoven.

---

78 «L'infortunée» είναι ο τίτλος τον οποίο δίνει η Hill στον κατάλογό της. Ωστόσο, στην αναλυτική καταγραφή του τίτλου της αρχικής έκδοσης, αναγράφεται ως «L'infortuné», το οποίο σημαίνει «Ο δυστυχής».

79 Βλ. το αντίστοιχο λήμμα στο λεξικό: Alain Rey (επιμ.), *Le Micro-Robert – Langue française plus noms propres cartes et chronologie-nouveau*, Paris 1988.

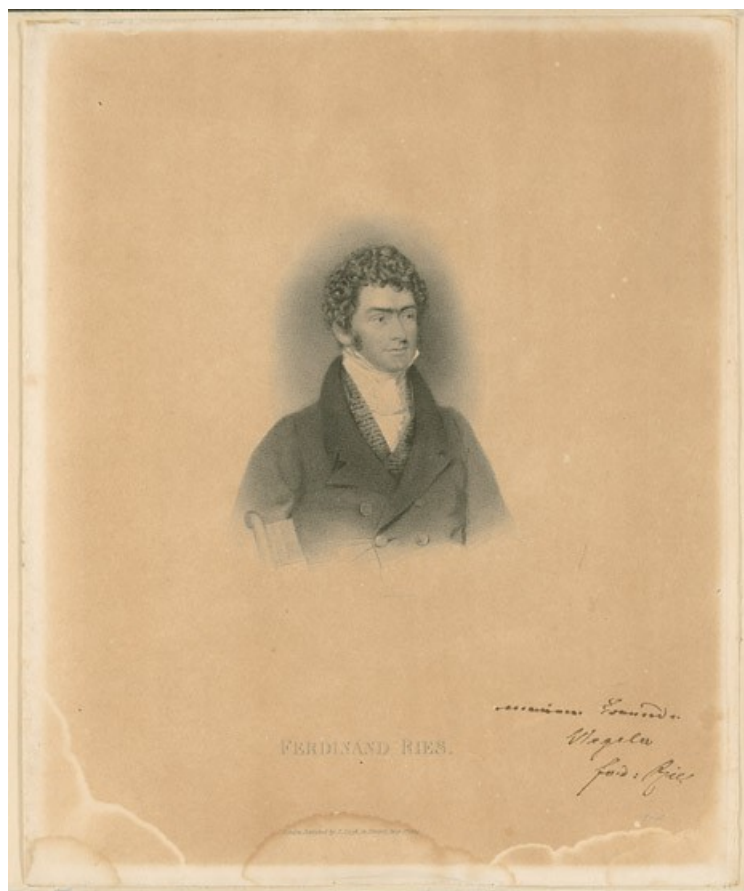
80 Στο ίδιο: «Infortune (n.f) littér. malheur. Pour comble d'infortune, il se cassa la jambe. – Malchance. Compagnon d'infortune, personne qui supporte les mêmes malheurs. Infortunée adj. et n. littér. malheureux. Les infortunées victimes».

81 Για το ζήτημα αυτό, βλ. Cooper, *Beethoven*, ό.π., σελ. 88-91. Σύμφωνα με το συγγραφέα, η παθητική είναι ένα από τα λίγα οργανικά έργα του Beethoven τα οποία διαθέτουν έναν αυθεντικό περιγραφικό τίτλο. Η συγκεκριμένη σονάτα ανήκει στην κατηγορία των λεγόμενων “χαρακτηριστικών σονατών” (“characteristic sonatas”), κατηγορία η οποία σχετίζεται μεν αλλά και διαφοροποιείται σαφώς από τις λεγόμενες “προγραμματικές σονάτες” (“programmatic sonatas”). Σε ένα “χαρακτηριστικό” έργο ή μέρος, όπως αναγνωριζόταν στο 18ο αιώνα, ανακαλείται εκφραστικά μία συγκεκριμένη διάθεση χωρίς όμως κάποια ενεργή αφήγηση. Μάλιστα, ο Cooper αναφέρεται στον Carl Friedrich Cramer, ο οποίος το 1786 διευκρίνιζε ότι στις συνήθεις σονάτες διαφορετικές διαθέσεις συνυπάρχουν στο ίδιο έργο, ενώ αντίθετα σε ένα “χαρακτηριστικό” έργο ένας συγκεκριμένος χαρακτήρας εκφράζεται σε όλη τη διάρκεια του κομματιού. Στην “Παθητική”, ο Beethoven συνδυάζει την τυπική δομή της σονάτας με την έντονη έκφραση του πάθους από κάθε σκοπιά και με κάθε δυνατό μέσον. Πρέπει να τονιστεί ότι η απόδοση του όρου “characteristic” ως “χαρακτηριστική” στα ελληνικά δεν είναι ίσως δόκιμη, γι’ αυτό και τίθεται σε εισαγωγικά.

Ως χρονολογία έκδοσης της σονάτας του Ries, δίδεται από την Hill το φθινόπωρο του 1811.<sup>82</sup> Στο εξώφυλλο της πρώτης έκδοσης, η οποία πραγματοποιήθηκε στη Βόννη, αναφέρονται τα παρακάτω στοιχεία:<sup>83</sup>

Grande / SONATE FANTAISIE / intitulée / L'nfortunée / Composée par /  
FERD: RIES. /

Oeuvre 26. Prix 3 Fr: 50 C<sup>s</sup>/ A BONN chez N. Simrock. / Propriété de  
l'Editeur. Deposée à la Bibliothèque impériale. / No 904.



*Πορτραίτο του συνθέτη*

(πηγή εικόνας: [www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/list.php?page=museum\\_internetausstellung\\_seiten\\_en&sv%5binternetausstellung.id%5d=31570&skip=5](http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/list.php?page=museum_internetausstellung_seiten_en&sv%5binternetausstellung.id%5d=31570&skip=5))

82 Σύμφωνα με πληροφορία στην *Allgemeine musikalische Zeitung*, XIV (1812), Intell. Blatt IV.

83 Hill, *Ferdinand Ries – A Thematic Catalogue*, ό.π., σελ. 23. Το έργο γνώρισε τρεις ακόμα εκδόσεις. Επειδή η Βόννη ήταν ακόμα υπό γαλλική κυριαρχία, οι εκδόσεις έπρεπε να καταχωρηθούν στο Παρίσι (Hill, *Ferdinand Ries – A Study and Addenda*, ό.π., σελ. 25).

## ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

### Α΄ ΜΕΡΟΣ: *Adagio con espressione – Allegro molto agitato*

#### Εισαγωγή και έκθεση

Το πρώτο μέρος της σονάτας op. 26, στη φα-δίεση-ελάσσονα, *Adagio con espressione – Allegro molto agitato*, ξεκινά με ένα αργό τμήμα, το οποίο λειτουργεί ως εισαγωγή.<sup>84</sup> Καθώς το πρώτο μέρος ακολουθεί τις προδιαγραφές μιας τριμερούς μορφής σονάτας, το αργό τμήμα εμφανίζεται πριν το ξεκίνημα των δύο πρώτων μακροδομικών της ενοτήτων και στο τέλος της επεξεργασίας ακόμα δύο φορές σε συντετμημένη μορφή. Ο Galeazzi αναφέρει μάλιστα ότι η εισαγωγή αυτή αποτελεί στοιχείο το οποίο προετοιμάζει τη συνέχεια και η οποία δεν χρησιμοποιείται πάντα. Η εφαρμογή της επαφίεται στην κρίση του συνθέτη.<sup>85</sup> Η παρούσα εισαγωγή είναι σύντομη – μόλις έξι μέτρων – αλλά ενδιαφέρουσα αρμονικά και μελωδικά. Θυμίζει έντονα τον τρόπο με τον οποίο ξεκινά ο Beethoven τη σονάτα του για πιάνο σε ντο-ελάσσονα, op. 13. Μάλιστα, με την κατάλληλη ευκαιρία, μέσα από την γενικότερη ανάλυση του έργου του Ries θα γίνει προσπάθεια να επισημανθούν και να σχολιασθούν τυχόν ομοιότητες ανάμεσα στις δύο αυτές σονάτες ή και αναφορές σε άλλα έργα του Beethoven. Ως πρώτο σημείο ομοιότητας αναφέρεται η επιλογή του τίτλου, όπως ήδη σχολιάστηκε. Επίσης, η αργή εισαγωγή αλλά και οι τονικότητες των τριών μερών της σονάτας του Ries είναι επιλογές παρόμοιες με εκείνες της “*Παθητικής*”. Συγκεκριμένα, το πρώτο μέρος της *Παθητικής* είναι γραμμένο στην ντο-ελάσσονα, δηλαδή την κατεξοχήν τονικότητα του πάθους.<sup>86</sup> Το δεύτερο μέρος βρίσκεται στη Λα-ύφεση-μείζονα, στη σχετική μείζονα της υποδεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας,<sup>87</sup> ενώ το τρίτο και τελευταίο μέρος επανέρχεται στην αρχική τονικότητα. Αντίστοιχα, στη σονάτα του Ries, το πρώτο μέρος είναι γραμμένο στη φα-δίεση-ελάσσονα, το δεύτερο μέρος – παρόμοια με την *Παθητική* – είναι στη σχετική μείζονα της υποδεσπόζουσας, ενώ το τελευταίο μέρος επανέρχεται και αυτό στην αρχική

84 Βλ. Carlin, ό.π., σελ. 203-208, ιδιαίτερα σελ. 203: «Μία αργή εισαγωγή, αν και τυπικά προσδίδει ένα μεγαλοπρεπή, σοβαρό τόνο, επίσης εγείρει μια ισχυρή αίσθηση αναμονής ενός ζωηρότερου χαρακτήρα στη συνέχεια του μέρους». Βλ. επίσης Herokoski – Darcy, ό.π., σελ. 295-297.

85 Βλ. Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18ου αιώνας (Γ΄)”, ό.π., σελ. 37.

86 Cooper, ό.π., σελ. 90. Σύμφωνα με το συγγραφέα, η επιλογή της τονικότητας είναι εξαιρετικά καθοριστική. Η ντο-ελάσσονα ήταν ευρέως αποδεκτή ως η “παθητική τονικότητα” στα τέλη του 18ου αιώνα και έγινε επίσης γρήγορα το προσωπικό έμβλημα του Beethoven. Ο τελευταίος χρησιμοποίησε αυτή την τονικότητα στη Βόννη στην πρώτη του σύνθεση που εκδόθηκε εκεί (*Εννέα παραλλαγές για πιάνο πάνω σε ένα εμβατήριο του E. Chr. Dressler*, WoO 63), στο πρώτο του σχεδιάσμα για μια συμφωνία, καθώς και στη μεγαλύτερη του συνθετική εργασία στη Βόννη, την *Καντάτα για το θάνατο του αυτοκράτορα Ιωσήφ του Β΄*, WoO 87.

87 Η επιλογή τονικότητας του αργού μέρους φαίνεται αρκετά τυπική. Ο Ιωάννης Φούλιας αναφέρει στη διδακτορική του διατριβή (*Αργά μέρη σε μορφές σονάτας στην κλασική περίοδο*, ό.π., σελ. 76-77) ότι κατά τον Joseph Riepel «στον ελάσσονα τρόπο η επιλογή της υποδεσπόζουσας ανήκει στις “ιδιαιτερές” τονικότητες και όχι στις “γενικές”».

τονικότητα. Παρατηρούμε δηλαδή ότι ενώ ανάμεσα στα δύο έργα δεν υπάρχει κοινή τονική αφετηρία, ωστόσο οι σχέσεις των τονικοτήτων ανάμεσα στα μέρη της κάθε σονάτας παρουσιάζονται αναλογικά όμοιες τόσο στον Beethoven όσο και στον Ries.

Η ένταση αυτού του έργου είναι εμφανής από την πρώτη κιάλας συγχορδία, η οποία μας εισάγει στην ατμόσφαιρα του πάθους. Δεν αρχίζει με την αναμενόμενη συγχορδία της τονικής, αλλά με μία συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης ( $vii^6_5/V$ ) και με μετρικό παλμό 3/8. Η δυναμική στην αρχή είναι *piano*, δίνοντας την αίσθηση ενός εσωτερικού και εσωστρεφούς πόνου μέσα από το άκουσμα της ελαττωμένης έβδομης. Στη συνέχεια, η αρμονική εξέλιξη στα μ. 2-6 είναι η ακόλουθη:  $V^6$ ,  $i$ ,  $ii^6_5$ ,  $i^6_4$ ,  $V$ . Ιδιαίτερο μελωδικό ενδιαφέρον παρουσιάζει μάλιστα η χρωματικότητα της εισαγωγής,<sup>88</sup> καθώς οι ημιτονιακές επερείσεις και προηγήσεις σε αμφοτέρω τα χέρια προσδίδουν ένα χαρακτήρα ιδιαίτερα δραματικό και σπαρακτικό, σε απόλυτη αντιστοιχία με τον τίτλο της σονάτας. Στο μ. 2, οι επερείσεις εισέρχονται διπλασιασμένες και στα δύο χέρια, ενώ ακολουθώντας χρωματική κίνηση (σι-δίεση, ντο-δίεση) πορεύονται προς την προήγηση της θεμελίου της δεσπόζουσας. Η χρωματικότητα στο δεξί χέρι καταλήγει στο μ. 4 για πρώτη φορά στο φα-δίεση, στο φθόγγο της τονικής. Επερείσεις και προηγήσεις θα συνεχίσουν να εναλλάσσονται καθ' όλη τη διάρκεια της εισαγωγής. Στο μ. 5 η παύση του τριακοστού δευτέρου ενισχύει τη δραματικότητα του αργού τμήματος, αποδίδοντας κατά την άποψή μου μια αίσθηση αναφιλητού.<sup>89</sup> Ο σπαραγμός αυτός δίνει τη θέση του σε ένα ημιτονιακό ποίκιλμα, το οποίο με τη σειρά του οδηγείται στο μ. 6 με *sforzando* στη συγχορδία της δεσπόζουσας. Ακολουθεί βηματική κίνηση και με *diminuendo* οδηγούμαστε στο μ. 7 στην τονική της αρχικής τονικότητας και στην έναρξη μίας γρήγορης και ταραχώδους ενότητας, η οποία υποδεικνύεται από το συνθέτη να παιχτεί “*Allegro molto agitato*”. Έτσι το γρήγορο αυτό τμήμα διακόπτει τη συναισθηματική φόρτιση του συνθέτη, στην οποία μας είχε υποβάλει μέσω της αργής εισαγωγής.

Η έκθεση εκτείνεται στα μ. 7-81 και ο μετρικός παλμός στη γρήγορη αυτή ενότητα είναι στα 4/4, διαφοροποιείται δηλαδή από τον αντίστοιχο της εισαγωγής.<sup>90</sup>

Το κύριο θέμα (μ. 7-20) από δομικής πλευράς φαίνεται να φέρει προτασιακά χαρακτηριστικά. Η βασική ιδέα (α) (μ. 7-9) ξεκινά με το μελωδικό υλικό να βρίσκεται στο αριστερό χέρι και το δεξί να το υποστηρίζει με σπασμένες συγχορδίες σε *tremolo*.<sup>91</sup> Η χρήση αυτών

88 Βλ. αναλυτικότερα Caplin, ό.π., σελ. 205.

89 Σύμφωνα με τον Cooper (ό.π., σελ. 91), ο Beethoven ήταν ίσως ο πρώτος συνθέτης ο οποίος μεταχειριζόταν τις παύσεις σαν να ήταν νότες και όχι σαν απλά κενά ανάμεσα στις νότες.

90 Στην “*Παθητική*” ο Beethoven επιλέγει για την εισαγωγή τετράσημο μέτρο (4/4) και για το γρήγορο μέρος το μέτρο των 2/2.

91 Και ο Beethoven στην “*Παθητική*” ξεκινά με *tremolo* οκτάβων στο αριστερό χέρι και το μελωδικό υλικό στο δεξί.

των συγχορδιών σε *pianissimo* προσδίδει ένα χαρακτήρα ψυχικής αναταραχής και εσωτερικού πόνου, δημιουργώντας μια ατμόσφαιρα που δικαιώνει πλήρως τον τίτλο «*L'infortunée*». Το πρώτο τρίμετρο του κυρίου θέματος ολοκληρώνεται στο μ. 10a, με τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα. Στα μ. 10-12 το αρχικό τρίμετρο επαναλαμβάνεται κατά τον ίδιο τρόπο, αλλά με διπλασιασμό της μελωδίας σε οκτάβες και με εμπλουτισμό των συγχορδιών. Πρόκειται για το παράλλαγμα (α') της πρότασης, το οποίο οδηγείται στο μ. 13a σε μία απατηλή πτώση. Η δομή του κυρίου θέματος εμφανίζεται κάπως παράτυπη, καθώς η βασική ιδέα τελειώνει σε τέλεια πτώση, ενώ έπειτα το παράλλαγμα επαναλαμβάνει πάλι τη βασική ιδέα.<sup>92</sup> Ένα αντίστοιχο φαινόμενο, μάλιστα, παρατηρείται αρκετά συχνά στη μουσική γραφή του Mozart, όπου ένα θέμα καταλήγει σε πτώση για να επαναληφθεί πανομοιότυπα μετά την πτώση. Είναι αυτό που οι Herokoski και Darcy ονομάζουν “μοτσάρτιες *loops*”.<sup>93</sup>

Ακολουθώντας (στα μ. 13-16), η προτασιακή δομή του κυρίου θέματος περνά στη “συνέχισή” της (β) με μία νέα μελωδική ιδέα στο δεξί χέρι, καθώς το αριστερό συνοδεύει με σπασμένες συγχορδίες ογδόων. Από αρμονικής απόψεως, η συνέχιση ξεκινά από την VI βαθμίδα της αρχικής τονικότητας και συνεχίζει ως εξής:  $vii^6_5/V$ ,  $V^6$ ,  $vii^7$ . Έπειτα ακολουθεί η πτωτική διαδικασία (γ) στα μ. 17-20, της οποίας η αρμονική εξέλιξη είναι απλή: στα δύο πρώτα μέτρα (μ. 17-18) ακούγεται η τονική και στα δύο επόμενα (μ. 19-20) η δεσπόζουσα. Ο ρυθμός αρχίζει να επιβραδύνεται από το μ. 18b για να οδηγηθεί στα μ. 19b-20 ( $i^6_4$ ,  $V$ ) σε μία μισή πτώση με αξίες μισών. Αμέσως μετά, η κατιούσα βηματική κίνηση των ογδόων στο αριστερό χέρι θα δώσει το έναυσμα για να επανέλθει ξανά *a tempo* η κεφαλή του αρχικού θέματος.

Στο μ. 21 ξεκινά η μεταβατική διαδικασία, φέρνοντας τα δύο πρώτα μέτρα του κυρίου θέματος.<sup>94</sup> Στη συνέχεια (μ. 23-25), το αριστερό χέρι και η αρμονία παραμένουν ίδιες. Όμως καθώς η μετάβαση έχει αποκτά περισσότερη ενέργεια<sup>95</sup> στα μ. 23 (φα-δίεση:  $i^6_4 - V$ ) και 26 (Λα:  $vii^2/V - V^7/V - V^2/V$ ), το δεξί χέρι διαφοροποιείται σε σχέση με τα αντίστοιχα μ. 9 και 12, καθώς οι συγχορδίες έχουν μετατραπεί τώρα σε αρπισμούς δεκάτων έκτων. Η μεταβατική διαδικασία αρχίζει να εγκαταλείπει σταδιακά την αρχική τονικότητα και στο μ. 27 καταλήγει σε μία μισή πτώση – την πτώση της “ενδιάμεσης τομής”<sup>96</sup> – στη σχετική μείζονα, με το θεμέλιο φθόγγο της δεσπόζουσας να ηχεί σε οκτάβες και από τα δύο χέρια. Στα μ. 27-34 ξεκινά ένας ισοκράτης επί του θεμελίου φθόγγου της δεσπόζουσας της Λα-μείζονος. Στο μ. 27 οι συγχορδίες  $vii^7$  και  $V^7$  εναλλάσσονται με

92 Πρβλ. Φούλιας, *Οι συμφωνίες κατά τις οβιδιανές “Μεταμορφώσεις” του Carl Ditters von Dittersdorf*, ό.π., σελ. 427: «[...] παραπέμποντας στην περιστροφική και αρμονική αφετηρία ενός “σύνθετου” παραλλάγματος του μικροδομικού τύπου της προτάσεως [...]».

93 Για τις λεγόμενες “Mozartian *Loops*”, βλ. Herokoski – Darcy, ό.π., σελ. 80-86.

94 Για τη μετάβαση που ξεκινά όπως το κύριο θέμα, βλ. Herokoski – Darcy, ό.π., σελ. 95.

95 Βλ. Herokoski – Darcy, ό.π., σελ. 18 και 93-94.

96 Βλ. Herokoski-Darcy, ό.π., σελ. 24.

συγκοπές ανάμεσα στο δεξί και στο αριστερό χέρι. Στο μ. 28 αρπισμοί της  $V^7$  διανύουν το πληκτρολόγιο. Στα μ. 29-30 συνεχίζεται η ίδια μελωδική και μοτιβική ιδέα του προηγούμενου δίμετρου αλλά με διαφορετική αρμονία ( $i^6_4$ ,  $vii^2/V$ ). Ο ισοκράτης συνεχίζεται για άλλα τέσσερα μέτρα (μ. 31-34), όπου η εναλλαγή  $V - vii/V$  γίνεται επίμονη καθώς εισέρχεται με σπασμένες συγχορδίες δεκάτων έκτων ανά ζεύγη. Ανεβαίνοντας σε κάθε μέτρο σε ψηλότερη ηχητική περιοχή κατά μία οκτάβα, καταλήγει τελικά στο φθόγγο από τον οποίο ξεκίνησε: στο θεμέλιο φθόγγο της δεσπόζουσας<sup>97</sup>.

Ακολουθεί το πλάγιο θέμα στα μ. 35-69a, η έναρξη του οποίου πραγματοποιείται από τη δεσπόζουσα της Λα-μείζονος<sup>98</sup>. Έτσι στα μ. 35-36 ( $V^2 - I^6 - V^4_3$ , I) έχουμε μία δίμετρη ιδέα, η οποία στο δεξί χέρι παρουσιάζει μία ανιούσα βηματική κίνηση παράλληλων διαστημάτων τρίτης και μία αντίστοιχη κατιούσα μονοφωνική κίνηση στο αριστερό. Επιπλέον, μία μεσαία φωνή φέρει έναν παρατεταμένο ισοκράτη επί της θεμελίου της δεσπόζουσας<sup>99</sup>. Η δίμετρη αυτή ιδέα επαναλαμβάνεται κατόπιν σε αλυσίδα ένα τόνο ψηλότερα. Στο μ. 39 το δεξί χέρι ξεκινά με την ιδέα του μ. 35 χωρίς τα όγδοα του ισοκράτη. Το αριστερό χέρι φέρει και αυτό το μελωδικό υλικό του μ. 35 (Λα:  $V^2 - I^6 - ii$ ) μία οκτάβα χαμηλότερα εμπλουτισμένο με συγχορδίες. Η μουσική ιδέα εξυφαίνεται και ακολουθεί μία πτωτική διαδικασία στα μ. 40-42 ( $vii^6_5/ii - ii$ ,  $I^6_4 - V^7$ , I), η οποία καταλήγει σε τέλεια πτώση στη Λα-μείζονα. Παρατηρείται ότι πρόκειται ουσιαστικά για μία πρόταση, με τη βασική ιδέα να βρίσκεται στα μ. 35-36, το παράλλαγμα στα μ. 37-38 και τη συνέχιση ενωμένη με την πτωτική διαδικασία στα μ. 39-42.

Ακολουθώς, η πλάγια περιοχή προεκτείνεται στα μ. 43 κ.εξ., εξυφαίνοντας την αρχική ιδέα της. Στις τέσσερις φωνές τώρα έχει προστεθεί άλλη μία. Η χαμηλότερη φωνή των μ. 35-36 έχει γίνει τώρα η ψηλότερη και υποστηρίζεται από μία επιπλέον φωνή, η οποία βρίσκεται μία τρίτη χαμηλότερά της. Το προηγούμενο υλικό του δεξιού χεριού έχει βρει τώρα θέση στη μεσαία φωνή στο αριστερό χέρι. Τέλος, ο ισοκράτης συνεχίζεται – μετά την τέλεια πτώση στο μ. 42 – στη φωνή του μπάσσου, δημιουργώντας έναν παρατεταμένο ισοκράτη ο οποίος συνεχίζεται έως το μ. 49a. Στα μ. 45-46 η προηγούμενη πεντάφωνη ιδέα ανεβαίνει ένα τόνο ψηλότερα, σε αλυσίδα εμπλουτισμένη με μία επιπλέον φωνή. Το δεξί χέρι στο μ. 47 συνεχίζει κατά ένα τόνο ψηλότερα την αρχή της προηγούμενης δίμετρης ιδέας. Στο μ. 48 η μελωδική αυτή κίνηση επιταχύνεται με μικρότερες αξίες και επαναλαμβάνεται μία οκτάβα ψηλότερα. Η αρμονική πορεία στα μ. 49-50 εξελίσσεται ως εξής: Λα:  $V^6_5/vi - vi - V^6_5/IV - IV$ ,  $ii^6_5/i - V^2$ , καταλήγοντας στο μ. 51 στη

97 Στην “Παθητική” ο Beethoven επιλέγει παρόμοιο τρόπο κλεισίματος της μετάβασης, δηλαδή στο θεμέλιο φθόγγο της δεσπόζουσας της σχετικής μείζονος. Με τη διαφορά ότι ο Beethoven κάνει κατιόν ποίκιλμα πάνω σ’ αυτό το φθόγγο (βλ. μ. 49-50).

98 Βλ. Carlin (ό.π., σελ. 113-115).

99 Τόσο η επιλογή της δεσπόζουσας ως εναρκτήριας βαθμίδας της πλάγιας περιοχής, όσο και ο ισοκράτης επί του φθόγγου της θεμελίου της (βλ. από μ. 51), εμφανίζονται επίσης κατά παρόμοιο τρόπο στη σονάτα op. 13 του Beethoven.

δεσπόζουσα της Λα-μείζονος.

Έτσι, ενώ στα μ. 35-42 είχαμε ένα οκτάμετρο με κλειστή δομή, στην επανάληψή του αυτή η κλειστή δομή διαλύεται και φτάνει στη δεσπόζουσα της Λα-μείζονος. Έπειτα, η συγχορδία αυτή εγκαταλείπεται και δίνει τη θέση της σε ένα ημιτονιακό ποίκιλμα (μ. 51) θυμίζοντας την ιδέα της αργής εισαγωγής στο μ. 5. Με αυτό τον τρόπο διευρύνεται η πλάγια περιοχή και στο μ. 52 εισέρχεται μία νέα μελωδική ιδέα. Πρόκειται για ένα μονόμετρο μόρφωμα, το οποίο επαναλαμβάνεται αυτούσιο στο μ. 53, προτού στα μ. 54-55 η ίδια ιδέα συρρικνωθεί και επαναληφθεί άλλες τέσσερις φορές. Ακολουθούν στα μ. 56-59 (Λα: I<sup>6</sup>, vii<sup>7</sup>/ii, ii, vii<sup>7</sup>/I) δεξιοτεχνικοί αρπισμοί σε αλυσίδα. Στα μ. 60-61 έπεται μία δίμετρη ιδέα με συγχορδίες σε 1η αναστροφή, τύπου ψευδούς βασίμου ή faux-bourdon.<sup>100</sup> Η σμίκρυνση της μελωδικής ιδέας των προηγούμενων μέτρων έρχεται στο μ. 62 και δίνει τη θέση της στο μ. 63 στις σπασμένες οκτάβες με ημιτονιακή κίνηση. Στο μ. 64 φτάνουμε στη διπλή δεσπόζουσα, όπου το δεξί χέρι συνεχίζει τη μελωδική του πορεία με τις οκτάβες για να οδηγηθεί στα μ. 65-66 σε ένα καινούριο δεξιοτεχνικό πέρασμα κατασκευασμένο πάνω σε μία i<sup>6</sup><sub>4</sub>: εδώ χρησιμοποιούνται για κάθε τετράδα δεκάτων έκτων οι δύο πρώτες νότες του αρπίσματος της ομώνυμης ελάσσονος και στριφογυρίζουν με ποίκιλμα πάνω και κάτω από το δεύτερο δέκατο έκτο. Έτσι το τμήμα των μ. 56-66 εμφανίζεται ιδιαίτερα δεξιοτεχνικό, όντας από τα πέρασματα εκείνα που σύμφωνα με τον Galeazzi<sup>101</sup> προετοιμάζουν την τελική πτώση της πλάγιας περιοχής, η οποία έρχεται στα μ. 67-69 (i – VI/i, ii<sup>6</sup> – V, i), εκεί όπου ο ρυθμός καταλαγιάζει. Η πτώση αυτή αποτελεί την “απαραίτητη εκθεσιακή κατάληξη” (“essential expository closure” ή EEC), την πτώση δηλαδή που σηματοδοτεί το τέλος της πλάγιας περιοχής.<sup>102</sup>

Ακολουθεί στα μ. 69b-81 ένα καταληκτικό τμήμα με δύο ιδέες. Η πρώτη ιδέα εκτείνεται στα πρώτα τέσσερα μέτρα στη φα-δίεση-ελάσσονα και στο μ. 73 καταλήγει σε αυτή με ατελή πτώση. Η ίδια μελωδική ιδέα επαναλαμβάνεται στα επόμενα τέσσερα μέτρα μία οκτάβα χαμηλότερα, σχεδόν αυτούσια μέχρι την τελευταία συγχορδία της, η οποία αλλάζει κατεύθυνση προκειμένου να ξαναγυρίσει στη Λα-μείζονα. Στο μ. 77 ακολουθεί η δεύτερη καταληκτική ιδέα, η οποία παράγεται από την κατάληξη της προηγούμενης και επαναλαμβάνεται δύο φορές ακόμη σε ψηλότερη ηχητική περιοχή του πιάνου σε κάθε μέτρο. Στο μ. 79 η εναλλαγή I – V γίνεται συνεχής έως το μ. 80. Εκεί ξεκινά – αρχικά από το δεξί χέρι – μία καθοδική πορεία δεκάτων έκτων της κλίμακας της Λα-μείζονος, για να την ακολουθήσει στην επόμενη οκτάβα και το αριστερό χέρι ώστε να ολοκληρωθεί και από τα δύο χέρια στο μ. 81, στον τρίτο παλμό του μέτρου, στο φθόγγο λα. Ακολουθεί στον

100 Βλ. *The Oxford Companion to Music*, ό.π., σελ. 341-342, και Ulrich Michels, *Άτλας της μουσικής, τ. II, Ιστορικό μέρος: από το Μπαρόκ έως σήμερα* (μτφρ. και επιμ. I.E.M.A.), Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 1999, σελ. 213 και 231.

101 Βλ. Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18ου αιώνας (Γ)”, ό.π., σελ. 40.

102 Βλ. Carlin, ό.π., σελ. 107. Σχετικά με την έννοια της EEC, βλ. Hepokoski – Darcy (ό.π., σελ. 18 και 117-149).

τελευταίο παλμό του μέτρου ο φθόγγος σι, ο οποίος μας οδηγεί πίσω στην αργή εισαγωγή.

### Επεξεργασία

Το αργό εισαγωγικό τμήμα (μ. 82-89) εμφανίζεται πάλι, λίγο πριν ξεκινήσει η επεξεργασία,<sup>103</sup> κατά δύο μέτρα μακρύτερο και με διαφορετικό οπλισμό από τον αρχικό. Ξεκινά από το φθόγγο ντο (τον εναρμόνιο του εναρκτήριου σι-δίεση) και καταλήγει τελικά στο μ. 90 στην ντο-ελάσσονα. Η χρωματικότητα, οι επερείσεις και οι προηγήσεις συνεχίζονται και σε αυτό το τμήμα – όπως και στο αρχικό αργό τμήμα – αλλά με κάποιες μικρές διαφοροποιήσεις. Η μελωδική γραμμή εξυφαίνεται διαφορετικά, καθώς διανύει αυτή τη φορά μεγαλύτερη διαδρομή με αλλεπάλληλα ημιτόνια. Ξεκινά από το φθόγγο ντο και κορυφώνεται στο λα-ύφεση, στο μ. 87, όπου συναντάμε ένα εξάηχο τριακοστών δευτέρων που καταλήγει σε διπλά ποικίλματα. Η αρμονία φαίνεται να ακολουθεί τη μελωδική χρωματική πορεία, σχηματίζοντας σε κάθε μέτρο του πρώτου δίμετρου (μ. 82-83) μία συγχορδία ελαττωμένης έβδομης και μία τρίφωνη συγχορδία σε πρώτη αναστροφή. Η ιδέα αυτή επαναλαμβάνεται σε μορφή αλυσίδας στα δύο επόμενα μέτρα (μ. 84-85). Κατά τα μ. 86-89 η αρμονική πορεία είναι η εξής: ντο:  $iv^6 - vii^6_5/V, i^6_4 - ii^6_5, vii^4_3 - i^6, II_N^6 - i^6_4 - V^7$ . Καταλήγοντας λοιπόν στην τονικότητα της ντο-ελάσσονος, διαπιστώνουμε ότι πρόκειται για μία εξαιρετικά μακρινή τονικότητα σε σχέση με την αρχική τονικότητα του έργου, καθώς απέχει κατά ένα διάστημα τετάρτης αυξημένης.

Έπειτα από την παραπάνω αναδρομή στην αργή εισαγωγή, η επεξεργασία συνεχίζεται σε γοργή χρονική αγωγή στα μ. 90 έως 178. Το μ. 90 αναγγέλλει την είσοδο του πλαγίου θέματος (μ. 90-104) στην Ντο-μείζονα. Η είσοδος αυτή λειτουργεί ως προετοιμασία του πυρήνα της επεξεργασίας.<sup>104</sup> Το πρώτο οκτάμετρο (μ. 91-98) ακολουθεί τον αντίστοιχο σχεδιασμό των μ. 35-42. Τα επόμενα τέσσερα μέτρα (μ. 99-102) εμφανίζονται παρόμοια με τα αντίστοιχα μ. 43-46 της έκθεσης. Σε αυτό το σημείο βέβαια υπάρχει μία διαφορά: το πλάγιο θέμα τώρα ακούγεται στην ομώνυμη ελάσσονα. Στα μ. 103-104 οι μελωδικοί σχηματισμοί επί της δεσπόζουσας της ντο-ελάσσονος μας οδηγούν στο μ. 105 στο κύριο θέμα.

Από το μ. 105 ο συνθέτης αναπτύσσει συστηματικά το κύριο θέμα ανά δίμετρα. Εδώ ξεκινά πια ο πυρήνας της επεξεργασίας. Το αριστερό χέρι, όπως και στην έκθεση, εισάγει το κύριο θέμα και το δεξί έχει το συνοδευτικό ρόλο. Στα μ. 107-108, όμως, οι ρόλοι αντιστρέφονται και το δεξί χέρι φέρει το μελωδικό υλικό. Η εναλλαγή των χεριών συνεχίζεται ανά δίμετρο, ακολουθώντας ένα κύκλο πεμπτών (ντο – σολ – ρε – λα), ο οποίος καταλήγει στο μ. 113 στη δεσπόζουσα της λα-

103 Σύμφωνα με τον Galeazzi, αυτή η επανάληψη της εισαγωγής είναι ανιαρή και εφαρμόζεται ελάχιστα από τους καλούς συνθέτες. Βλ. αναλυτικότερα Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18ου αιώνας (Γ)”, ό.π., σελ. 41.

104 Για την προετοιμασία του πυρήνα της επεξεργασίας (pre-core), βλ. αναλυτικότερα Carlin, ό.π., σελ. 141 και 147-155, καθώς και για τον πυρήνα της επεξεργασίας στο ίδιο, σελ. 142-147.



ελάσσονος.<sup>105</sup> Για δύο μέτρα, η δεσπόζουσα αυτή επεκτείνεται και στο μ. 115 πια οδηγούμαστε σε ένα νέο κύκλο πεμπτών σε αλυσίδα, ο οποίος χτίζεται αποκλειστικά με τις δεσπόζουσες τους. Έτσι, στα μ. 113-114 έχουμε τη δεσπόζουσα της λα-ελάσσονος, στα μ. 115-116 αυτή της ρε-ελάσσονος, στα μ. 117-118 αυτή της σολ-ελάσσονος και στα μ. 119-120 αυτή της ντο-ελάσσονος. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η μέχρι στιγμής πορεία της επεξεργασίας, καθώς ανάμεσα στα δύο τμήματα σχηματίζεται μια “τονική αψίδα”. Στα μ. 105-112 ξεκίνησε από την ντο-ελάσσονα και οδηγήθηκε στη σολ-ελάσσονα και στη ρε-ελάσσονα, για να καταλήξει στην λα-ελάσσονα. Στα μ. 113-120, ο συνθέτης ακολουθεί αντίθετη τονική πορεία, καθώς έχοντας τώρα ως αφετηρία τη λα-ελάσσονα, συνεχίζει στη ρε-ελάσσονα και στη σολ-ελάσσονα για να καταλήξει στην ντο-ελάσσονα, κινείται δηλαδή μέσω των δεσποζουσών προς τα πίσω. Συνοψίζοντας, θα λέγαμε ότι ο τονικός σχεδιασμός χαράσσεται πάνω στα εξής τονικά κέντρα: ντο – σολ – ρε – λα και λα – ρε – σολ – ντο.

Στο μ. 121, έχοντας επιστρέψει στην ντο-ελάσσονα, ο συνθέτης επεξεργάζεται το θεματικό υλικό της μετάβασης των μ. 27-30. Σχηματίζονται δύο τετράμετρες φράσεις (μ. 121-124 και 125-128) οι οποίες φαίνονται να βρίσκονται σε αλυσίδα. Η πρώτη φράση της αλυσίδας ξεκινά με το πρώτο δίμετρο να φέρει αρχικά τις συγχορδίες και έπειτα να ακολουθεί το άρπισμα της ντο-ελάσσονος. Το δεύτερο δίμετρο συνεχίζει τον ισοκράτη πάνω στο φθόγγο ντο και σχηματίζει την  $V^6_5$  της Ρε-ύφεση-μείζονος. Η δεύτερη φράση της αλυσίδας ξεκινά ένα ημιτόνιο ψηλότερα, με αφετηρία τη Ρε-ύφεση-μείζονα. Το άρπισμα παρουσιάζει μικρή ρυθμική διαφοροποίηση, σπάζοντας έτσι και την απόλυτη συμμετρία στην οποία θα είχε προτίμηση ο κλασικισμός. Στο μ. 127, η πέμπτη της Ρε-ύφεση-μείζονος οξύνεται και σχηματίζει μία αυξημένη συγχορδία, η οποία “έρπει” ημιτονιακά προς το φθόγγο σι-ύφεση. Στο μ. 128 φτάνει στην  $V^6_5$  της μι-ύφεση-ελάσσονος και στο μ. 129 βρίσκεται πια στην τονική της. Ένας καινούριος ισοκράτης δημιουργείται πάνω στο φθόγγο μι-ύφεση. Στα μ. 130-132 το μι-ύφεση μετατρέπεται εναρμονίως σε ρε-δίαση και σχηματίζεται μία διπλή δεσπόζουσα της λα-ελάσσονος. Λίγο αργότερα, στο μ. 133 οδηγούμαστε στην V της λα-ελάσσονος<sup>106</sup> και ξεκινάει ένας νέος ισοκράτης επί του θεμέλιου φθόγγου της δεσπόζουσας, στο αριστερό χέρι, ο οποίος εκτείνεται έως το μ. 142. Ο ισοκράτης αυτός εμφανίζεται εμπλουτισμένος: αυτή τη φορά ο θεμέλιος φθόγγος είναι διπλασιασμένος από μία μεσαία φωνή. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η συνέχιση των συγκοπών που δημιουργούνται ανάμεσα στις συγχορδίες του δεξιού χεριού και του ισοκράτη στη μεσαία φωνή, καθώς και η χρωματική κατιούσα κίνηση των

105 Σύμφωνα με τον Γιώργο Φιτσιώρη, «έναν κύκλο πεμπτών αποτελεί μία από τις πλέον συνηθισμένες τεχνικές που χρησιμοποιούνται σε αναπτυξιακά τμήματα ώστε να δίνεται η αίσθηση της αέναης περιπλάνησης χωρίς, εν τούτοις, να εγκαθιδρύεται ή να επικυρώνεται καμία τονικότητα». Βλ. αναλυτικότερα: Γιώργος Φιτσιώρης, *Εισαγωγή στη θεωρία και ανάλυση της τονικής μουσικής*, Νεφέλη, Αθήνα 2010, σελ. 298.

106 Ο Carlin (ό.π., σελ. 144) εξηγεί ότι μεγάλος αριθμός “πυρήνων της επεξεργασίας” έχουν ως αρμονικό τους στόχο τη δεσπόζουσα είτε της αρχικής τονικότητας είτε κάποιας άλλης τονικότητας προς την οποία κατευθύνεται η επεξεργασία.

συγχορδιών στα μ. 134b-137. Ακολούθως, στα μ. 138-141, το φυσικό ημιτόνιο φα-μι ενισχύει περισσότερο το δραματικό χαρακτήρα της σονάτας, δημιουργώντας μία ανάμνηση από τις κατιούσες επερείσεις του αργού τμήματος των μ. 5 και 6.

Άρα έως εδώ, παρατηρούμε ότι η επεξεργασία ξεκίνησε από την Ντο-μείζονα στο μ. 90, συνέχισε στην ντο-ελάσσονα στα μ. 99-104, για να προσεγγίσει τη λα-ελάσσονα στα μ. 113-114, τονικότητα στην οποία εν τέλει δεν καταλήγει. Στο μ. 121 ξαναγυρνά και πάλι στην ντο-ελάσσονα και με άλλο τρόπο στρέφεται ξανά προς τη δεσπόζουσα της λα-ελάσσονος. Παρ' ότι η επεξεργασία ξεκίνησε με μία παράθεση του πλαγίου θέματος, προτού φθάσει στο μ. 142 αναπτύσσοντας υλικό από το κύριο θέμα και τη μετάβαση, έπειτα επανέρχεται στο πλάγιο θέμα αλλά μεταμορφωμένο, καθώς ο συνθέτης δημιουργεί ένα παράγωγό του, εγγύτερο προς το ρυθμικό χαρακτήρα του. Η συνέχιση του ισοκράτη λειτουργεί επίσης ως σημαντικό κριτήριο προκειμένου να αντιληφθεί κανείς ότι ο συνθέτης αναφέρεται εδώ στο πλάγιο υλικό. Στο μ. 143 ο οπλισμός της αρχικής τονικότητας επανέρχεται καθώς και η δεσπόζουσά της, ενώ στα μ. 144-146 οδηγείται στην σε μία δεσπόζουσα της υποδεσπόζουσας της φα-δίεση-ελάσσονος. Ο ισοκράτης στα μ. 143-146 ακολουθεί ημιτονιακή πορεία και αυτή η πορεία συνεχίζεται στα μ. 147-150, εμπλουτισμένη με σπασμένες συγχορδίες. Στα μ. 147-158 στρέφεται προς την τονικότητα της σολ-δίεση-ελάσσονος, η οποία είναι η ελάσσονα δεσπόζουσα της ντο-δίεση-ελάσσονος, δηλαδή της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας. Η αρμονική διαδοχή διαγράφεται ως εξής:  $V^9_7, V^9_7, i, i, vii^6_5, vii^6_5, i^6, i^6, II^6_5, i^6 - iv, i^6 - iv, i^6 - iv - ii^6, i^6_4 - V^7$ . Το μελωδικό-ρυθμικό υλικό είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον, καθώς η χρωματικότητα και οι επερείσεις επεξεργάζονται με καινούριο τρόπο με συνδυασμό του ρυθμικού στοιχείου της συγχορδίας. Επίσης, ο συνθέτης προσθέτει στη δεσπόζουσα την ένατη, μετατρέποντάς την σε επέρειση, η οποία λύνεται στο θεμέλιο φθόγγο της δεσπόζουσας. Στα μ. 148, 150 και 155 επεξεργάζεται το μελωδικό υλικό των μ. 49-50 για πρώτη φορά. Όλα δείχνουν ότι η δραματικότητα σε αυτό το σημείο κορυφώνεται μέσα από την πληθώρα των χρωματικών κινήσεων.

Τελικά, ως τι λειτουργεί αυτό το τμήμα μετά την μισή πτώση στη λα-ελάσσονα; Αφού ο τονικός στόχος στη λα-ελάσσονα έχει ήδη επιτευχθεί, τα μ. 143-159 λειτουργούν ως συνδετικό πέρασμα, το οποίο στο τέλος πια της επεξεργασίας περιμένουμε να μας οδηγήσει στη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας και από εκεί στην αρχική τονικότητα.

Στο σημείο αυτό η αργή εισαγωγή εισέρχεται ξανά για δύο μέτρα (μ. 160-161), παρακάμπτοντας την τονική της σολ-δίεση-ελάσσονος με μία συγχορδία ελαττωμένης έβδομης της ντο-δίεση-ελάσσονος. Αμέσως μετά, όμως, στο επόμενο μέτρο, με χρωματική κίνηση στη φωνή του μπάσσου, οδηγούμαστε στην  $V^7$  της Σολ-μείζονος. Το κύριο θέμα εισέρχεται στο μ. 162 και λογικά τώρα είναι η στιγμή για το ξεκίνημα της επανέκθεσης. Όμως το κύριο θέμα δεν ξεκινά από τη φα-

δίεση-ελάσσονα, αλλά για ένα τετράμετρο (μ. 162-165) “περιπλανιέται” αρμονικά.<sup>107</sup> Το πρώτο του δίμετρο ξεκινά από τη δεσπόζουσα της Σολ-μείζονος, η οποία δεν λύνεται καθώς το δεύτερο δίμετρο ανεβαίνει αρμονικά ένα ημιτόνιο ψηλότερα και προσεγγίζει την ελαττωμένη έβδομη της Μι-μείζονος. Στα μ. 166-167 επανέρχεται το αργό τμήμα με την προηγούμενη δεσπόζουσα να καταλήγει στη συγχορδία της Σι-μείζονος με έβδομη. Στο μ. 167 θα περιμέναμε λοιπόν κάποια τονικοποίηση της Μι-μείζονος για να δικαιολογηθεί και η ύπαρξη της προηγούμενης δεσπόζουσας με έβδομη, όμως ο συνθέτης μας ξαφνιάζει αρμονικά καθώς εισέρχεται η iii της Σι-μείζονος. Ακολουθεί το γρήγορο τμήμα και στα μ. 168-171 τα μοτίβα του κυρίου θέματος προετοιμάζουν διστακτικά την τονική του επαναφορά. Αυτό το τετράμετρο ξεκινά με τη δεσπόζουσα της σι-ελάσσονος, η οποία εκτείνεται σε όλο το μέτρο. Στο τελείωμα του πρώτου μέτρου όμως σχηματίζεται μία αρμονική αλυσίδα στον κύκλο των πεμπτών με τα τρία τελευταία όγδοα του κυρίου θέματος. Έτσι, ανεβαίνοντας ένα βήμα ψηλότερα σε κάθε κρίκο της αλυσίδας, η σύνδεση δεσπόζουσας – τονικής περνάει διαδοχικά από τη σι-ελάσσονα, τη Ντο-μείζονα, τη Ρε-μείζονα και καταλήγει στο μ. 172 στη Μι-μείζονα. Στον επόμενο παλμό του ίδιου μέτρου, το αριστερό χέρι οξύνεται κατά ένα ημιτόνιο και φτάνει στη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας,<sup>108</sup> η οποία προεκτείνεται μέχρι το μ. 178. Μάλιστα, στα μ. 175-176 εισέρχεται μία βηματική κίνηση στο αριστερό χέρι, την οποία ακολουθεί το δεξί με σπασμένες οκτάβες, ενώ το ίδιο υλικό αντιστρέφεται στα μ. 177-178 στα δύο χέρια και κατεβαίνει μία οκτάβα χαμηλότερα για να μας οδηγήσει τελικά στο μ. 179 στην επανέκθεση.

Το τμήμα των μ. 160-178 είναι ουσιαστικά ένα δεύτερο τμήμα προετοιμασίας της επανέκθεσης με διαφορετικό υλικό από το πρώτο συνδετικό τμήμα των μ. 143-159. Το υλικό του δεύτερου αυτού τμήματος προετοιμασίας της επανέκθεσης υλοποιείται κυρίως με τα μοτίβα του κυρίου θέματος.

Συνοψίζοντας, παρατηρούμε ότι το χτίσιμο της επεξεργασίας υλοποιείται πρωτίστως με την ανάπτυξη του κυρίου θέματος, έπειτα του υλικού της μετάβασης και, τέλος, του πλάγιου υλικού. Άρα, φαίνεται ότι υπάρχει μία λογική θεματικής ανακύκλισης<sup>109</sup> με μία πορεία πολύ συγκεκριμένη – αν εξαιρέσουμε την παράθεση του πλαγίου θέματος στην αρχική προετοιμασία του πυρήνα της επεξεργασίας. Επίσης, συναντώνται δύο τμήματα προετοιμασίας της επανέκθεσης, τα οποία

107 Για το φαινόμενο της “ψευδούς επανεκθέσεως”, βλ. αναλυτικότερα Herokoski – Darcy, ό.π., σελ. 221-228, και Carlin, ό.π., σελ. 157-159.

108 Σχετικά με την τελευταία συγχορδία, η οποία σηματοδοτεί το τέλος της επεξεργασίας, βλ. Carlin, ό.π., σελ. 141.

109 Για τη θεματική ανακύκλιση κατά την επεξεργασία, βλ. αναλυτικότερα: Ιωάννης Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Συμπερασματικές επισημάνσεις επί των τριών πρώτων τύπων σονάτας – Η συμβολή της θεωρίας των Herokoski και Darcy στην τρέχουσα επιστημονική συζήτηση”, *Πολυφωνία* 16, Κουλτούρα, Αθήνα 2010, σελ. 123-124 και 132. Βλ. επίσης: Ιωάννης Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18ου αιώνας (B’)”, *Πολυφωνία* 9, Κουλτούρα, Αθήνα 2006, σελ. 68-69, 79-80 και 91-92.

έπονται της μισής πτώσης στη λα-ελάσσονα, στο σημείο όπου ολοκληρώνεται και ο πυρήνας της επεξεργασίας. Στην ενότητα αυτή, τέλος, ο συνθέτης αφ' ενός προτάσσει το αργό εισαγωγικό τμήμα σε ανεπτυγμένη μορφή και αφ' ετέρου το εμπλέκει δύο ακόμη φορές κατά την προετοιμασία της επανέκθεσης σε συντετμημένη μορφή.

### **Επανεκθεση και coda**

Η τρίτη μακροδομική ενότητα ξεκινά στο μ. 179 με την εμφάνιση του κυρίου θέματος, παρακάμπτοντας την εισαγωγή. Αυτό θα ήταν ίσως πλεονασμός, έπειτα από όλες τις προαναφερθείσες αναδρομές στο αργό αυτό τμήμα κατά την διάρκεια της επεξεργασίας<sup>110</sup>.

Το κύριο θέμα εκτείνεται τώρα σχεδόν αυτούσιο έως το μ. 188. Στα μ. 181 και 184 τα αρπίσματα – τα οποία βρίσκονταν στη μετάβαση – ενσωματώνονται τώρα στο κύριο θέμα. Άλλωστε η μετάβαση δεν επανεκτίθεται αργότερα.<sup>111</sup> Επίσης, το συνοδευτικό υλικό των μ. 187-188 δεν αλλάζει αρμονικά αλλά εμπλουτίζεται με συγχορδίες. Στη συνέχεια, ακολουθεί ένα τετράμετρο (μ. 189-192), το οποίο από τη μία κάνει αναφορά στην περιοχή της υποδεσπόζουσας με το προηγούμενο υλικό και από την άλλη αντικαθιστά την πτωτική διαδικασία των μ. 17-20 του αρχικού θέματος με ένα μη πτωτικό πέρασμα.

Στα μ. 193-239 το θεματικό υλικό της πλάγιας και της καταληκτικής περιοχής επανεκτίθεται άμεσα στην αρχική τονικότητα. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα μ. 201-204 και 210-213 όπου το πλάγιο θέμα εμφανίζεται στην ομώνυμη μείζονα. Η ιδέα αυτή εναλλαγής τρόπου, θα αναπτυχθεί σε μεγαλύτερη διάσταση στο τρίτο μέρος του έργου. Στο μ. 227 έχουμε το “βασικό κλείσιμο της δομής” (“essential structural closure” ή ESC),<sup>112</sup> δηλαδή την αντίστοιχη πτώση της εκθέσεως (EEC) στο μ. 69. Επίσης, ακολουθεί στα μ. 227-239 το αντίστοιχο καταληκτικό τμήμα της εκθέσεως με τις δύο ιδέες.

Στο μ. 240 ξεκινάει μία coda, όπου το πρώτο τετράμετρο (μ. 240-243) κάνει μια αναδρομή στο κύριο θέμα. Ο συνθέτης τονίζει περισσότερο την τονική έλξη προς τη δεσπόζουσα με την είσοδο της διπλής δεσπόζουσας στο μ. 242 και ξαναθυμάται τα παιχνίδια των συγκοπών. Το επόμενο τρίμετρο (μ. 244-246) φέρει το ίδιο υλικό μία οκτάβα ψηλότερα, αλλά στα μ. 247-248, στο αριστερό χέρι, η περιστροφή γύρω από τον θεμέλιο φθόγγο της δεσπόζουσας του μ. 246 γίνεται πιο επίμονη, καθώς επαναλαμβάνεται για τέσσερις ακόμη φορές. Επίσης, στα μ. 249-251 η εναλλαγή  $i^6_4 - V$  του μ. 243 αναπαράγεται τρεις φορές και επιταχύνεται περαιτέρω στα δύο επόμενα μέτρα, ώστε να καταλήξει στα μ. 254-255 στην τονική της φα-δίεση-ελάσσοнос.

110 Στην “Παθητική” ο Beethoven στην έναρξη της επανέκθεσης (μ. 195) δεν προσθέτει το τμήμα της αργής εισαγωγής.

111 Για την παράλειψη και τη σύμπτυξη του υλικού της μεταβάσεως κατά την επανέκθεση, βλ. αναλυτικότερα Caplin ό.π., σελ. 163-164.

112 Βλ. αναλυτικότερα Hepokoski – Darcy, ό.π., σελ. 20, 232-233 και 250-251.

## Συμπεράσματα Α΄ μέρους

Η σονάτα αυτή διέπεται γενικότερα από ένα δραματικό ύφος, το οποίο επιτυγχάνεται μέσα από την επιλογή του μελωδικού-ρυθμικού αλλά και του αρμονικού υλικού. Τέτοιες επιλογές είναι, για παράδειγμα, η έντονη χρήση συγχορδιών ελαττωμένης έβδομης, η επιλογή της τονικότητας, των συχνών ημιτονιακών κινήσεων των συγχορδιών ελαττωμένης έβδομης, οι δραματικές αλλαγές από *pianissimo* σε *fortissimo*, αλλά και η χρωματικότητα. Το γρήγορο και τρικυμιώδες *Allegro molto agitato* έρχεται επίσης συχνά σε αντίθεση με το αργό τμήμα, επιτείνοντας με αυτό τον τρόπο τη συναισθηματική φόρτιση.

Η επεξεργασία είναι ενδιαφέρουσα και εκτενής – αρκετά μέτρα μεγαλύτερη και από την ίδια την έκθεση. Υπάρχει θεματική ανακύκλιση και τα τμήματά της είναι ενταγμένα πολύ φυσικά στο σύνολο. Την εποχή του Ries, οι συνθέτες είχαν αρχίσει να δίνουν μεγαλύτερη σημασία στη συγκεκριμένη μακροδομική ενότητα, όπως φανερώνει άλλωστε και η μεγαλύτερη έκτασή της.<sup>113</sup>

Η επανέκθεση ακολουθεί ένα συμβατικότερο ρόλο, μετά άλλωστε από την περιπετειώδη πορεία που χάραξε η επεξεργασία. Η μετάβαση αφαιρείται, αλλά μέρος του υλικού της ενσωματώνεται στο κύριο θέμα. Τέλος, η *coda* είναι σύντομη και πολύ σαφής αρμονικά, καθώς διέπεται από την εναλλαγή της δεσπόζουσας και της τονικής καθ' όλη τη διάρκειά της.

## **B' ΜΕΡΟΣ: Andante**

Το αργό μέρος της σονάτας ξεκινά στη Ρε-μείζονα. Πράγματι, το άκουσμα της τονικότητας αυτής εμφανίζεται ως ακτίνα φωτός και δημιουργεί μια ζωνή αντίθεση σε σχέση με το άκουσμα του πρώτου μέρους. Είναι ένα θερμό κύμα αισιοδοξίας μέσα στο ζόφο των θλιβερών αισθημάτων που αποπνέει η φα-δίεση-ελάσσονα. Το μέρος αυτό είναι μικρό σε σχέση με την έκταση που κατέχουν τα άλλα δύο μέρη. Ενδεχομένως παραπέμπει στο αντίστοιχο μεσαίο μέρος της *Σονάτας για πιάνο σε Ντο-μείζονα*, op. 53, του Beethoven, της επονομαζόμενης “Waldstein”, έργο το οποίο ολοκληρώθηκε το 1804.<sup>114</sup> Στη σονάτα “Waldstein” το πρώτο μέρος εκτείνεται σε 302 μέτρα, το δεύτερο μέρος είναι μόλις 28 μέτρα και το τρίτο – το μεγαλύτερο – 543 μέτρα. Το πρώτο μέρος της σονάτας op. 26 του Ries εκτείνεται σε 255 μέτρα, το δεύτερο μέρος σε 65 μέτρα και το τελευταίο μέρος σε 430 μέτρα.

Πρόκειται για μία τριμερή μορφή δυναμικού τύπου, με σονατοειδή χαρακτηριστικά, η οποία στερείται μακροδομικών επαναλήψεων.<sup>115</sup>

Το κύριο θέμα εκτείνεται στα μ. 1-9 και καταλήγει σε τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα. Η αρμονική του διαδοχή είναι η ακόλουθη: I, I, V<sup>4</sup><sub>3</sub> – I, V<sup>6</sup><sub>5</sub>, V<sup>7</sup>, V – vi – V<sup>6</sup><sub>5</sub>, I – ii<sup>6</sup>, I<sup>6</sup><sub>4</sub> – V<sup>7</sup>, I. Από δομικής πλευράς, αποτελεί μία υβριδική φράση.<sup>116</sup> Από μελωδικής απόψεως, διακρίνουμε ότι το κύριο θέμα δεν εγκαταλείπει τη χρωματικότητα την οποία είχε χρησιμοποιηθεί κατά κόρον και στο πρώτο μέρος. Το πρώτο μέτρο ξεκινά με ανοδική χρωματική κίνηση και ουσιαστικά – αν εξαιρέσουμε τους φθόγγους σι, ντο-δίεση στο μ. 2 – διανύει σχεδόν απρόσκοπτα ημιτονιακή κίνηση μέχρι το φθόγγο φα-δίεση του μ. 5. Η μελωδική κορύφωση σχηματίζει ένα διάστημα μεγάλης εβδόμης μεταξύ των δύο ψηλότερων φωνών και ακολουθείται από δέκατα έκτα για να καταλαγιάσει στο μ. 6, πάνω στη θεμέλιο της δεσπόζουσας. Λίγο αργότερα οδηγείται στην πτωτική διαδικασία και κλείνει στο μ. 9 με τέλεια πτώση στη Ρε-μείζονα.

Στα μ. 9-51 ακολουθεί μία δεύτερη ενότητα, η οποία περιλαμβάνει μετάβαση, πλάγια περιοχή και συνδετικό πέρασμα, τα οποία αποτελούν δηλαδή ένα σύμπλεγμα δευτερεύοντος θέματος.<sup>117</sup>

Η μετάβαση εκτείνεται στα μ. 9-20, όπου και καταλήγει με μισή πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας. Στα μ. 9-14 το αριστερό χέρι εμφανίζεται πιο μελωδικό, καθώς κινείται με ανιούσα χρωματική κίνηση προσεγγίζοντας τους φθόγγους κάθε μέλους της συγχορδίας της τονικής και της

114 Βλ. Cooper, ό.π., σελ. 383.

115 Βλ. Φούλιας, “Η τριμερής ασματική μορφή στο έργο του Mozart: δύο κρίσιμες επισημάνσεις”, ό.π., σελ. 188: «Τα αργά μέρη σε τριμερή ασματική μορφή δυναμικού τύπου στερούνται εν γένει μακροδομικών επαναλήψεων, προφανώς επειδή αυτές προσδίδουν ιδιαίτερη στατικότητα στην εξέλιξη της μορφής».

116 Βλ. Caplin, ό.π., σελ. 61 (“Hybrid 3”).

117 Βλ. Caplin, ό.π., σελ. 233.

δεσπόζουσας της Ρε-μείζονος. Στο τμήμα αυτό, το δεξί χέρι φέρει συγχορδίες. Ειδικότερα τα μ. 11 και 14 χρησιμοποιούν επιπλέον και χρωματική κίνηση περιπλέκοντας την με καθυστερήσεις και ποικίλματα. Στα μ. 15-20 ο ρυθμός επιβραδύνεται, καθώς τα δέκατα έκτα υποχωρούν και δίνουν τη θέση τους σε όγδοα και σε τέταρτα. Αντίθετα, η χρήση ημιτονιακών κινήσεων στις επερείσεις δεν υποχωρεί. Στο μ. 19 τα δέκατα έκτα επανέρχονται και σχηματίζουν μία “γερμανική” συγχορδία αυξημένης έκτης, όπου τα εκφραστικά διαστήματα της δευτέρας αυξημένης στην ψηλότερη φωνή και της πέμπτης ελαττωμένης στη μεσαία φωνή οδηγούν πιο έντονα στη μισή πτώση. Η αρμονική διαδρομή των μ. 15-20 είναι η ακόλουθη: Λα:  $V^2/IV - IV^6$ ,  $V^6_5/IV - ii^6$ ,  $V^6_5/ii - ii$ ,  $vii^6_5 - I^6$ ,  $vii^{6\#}_5/V$ , V. Άρα, όλο αυτό το τμήμα έχει μεταβατική λειτουργία, καθώς είναι μία πορεία προς την τονικότητα της δεσπόζουσας.

Από το μ. 20 ακολουθεί σε επικάλυψη η πλάγια περιοχή. Ξεκινώντας από τη δεσπόζουσα, παραμένει σε αυτή μέχρι το μ. 25. Το πεντάμετρο των μ. 20-24 επαναλαμβάνει την ίδια ιδέα ανά δίμετρο, με το αριστερό χέρι να μιμείται το δεξί μία οκτάβα χαμηλότερα σε απόσταση ενός μέτρου. Ενδιαφέρουσα μελωδικά είναι η κατιούσα βηματική κίνηση των τριακοστών δευτέρων, η οποία ξεκινά από την πέμπτη και καταλήγει στη θεμέλιο της δεσπόζουσας. Στο μ. 26 εισάγεται μία ανιούσα κίνηση τριακοστών δευτέρων, η οποία οργανώνεται με κατιόν ποίκιλμα ημιτονίου στην αρχή κάθε θέσης του αρπισμού της  $V^6/IV$  και στη συνέχεια με βηματική κίνηση. Η χειρονομία αυτή θυμίζει την αντίστοιχη των μ. 65-66 του πρώτου μέρους, η οποία μας οδήγησε με παρόμοιο τρόπο στο κλείσιμο της πλάγιας περιοχής. Η διαφορά της βέβαια έγκειται στο ότι εκεί η πορεία των αρπισμών ήταν κατιούσα και το ποίκιλμα διπλό. Η ίδια ιδέα επαναλαμβάνεται στο επόμενο δίμετρο (μ. 28-29) με το αριστερό χέρι να αναλαμβάνει το μελωδικό-ρυθμικό υλικό του δεξιού ( $IV$  της Λα-μείζονος) και το δεξί χέρι εκείνο του αριστερού. Από το μ. 30 ακολουθεί μία πτωτική διαδικασία, η οποία οδηγείται στο μ. 32 σε τέλεια πτώση στη Λα-μείζονα ( $vii^7 - I$ ,  $ii^6 - ii - V^7$ , I).

Στα μ. 32-44 συνεχίζεται η πλάγια περιοχή. Το πλάγιο υλικό στο δεξί χέρι εξυφάνεται καθώς η μελωδία ξεκινά από το φθόγγο μι, ανεβαίνει ένα διάστημα έκτης και κατεβαίνει ώστε να εκτιναχθεί στο επόμενο μέτρο με στόχο ένα διάστημα τετάρτης. Έπειτα από το μελωδικό άλμα ακολουθεί κάθε φορά κατιούσα βηματική κίνηση και ξεκινώντας πάντα από το μι επαναλαμβάνεται ανεβαίνοντας ένα τόνο σε κάθε μέτρο, για να καταλήξει στο φθόγγο λα του μ. 35. Ακολουθούν βηματικές κινήσεις σε απόσταση οκτάβας και από τα δύο χέρια. Έτσι οδηγούμαστε στο μ. 37 σε μία καινούρια μουσική ιδέα, όπου το μουσικό υλικό “κονιορτοποιείται” στην ευρύτερη έκταση του οργάνου. Ο ρυθμός του τρίτου παλμού των μ. 37-40 θυμίζει τον αντίστοιχο των μ. 11 και 13 στη μεσαία φωνή, με τη διαφορά ότι μετατίθεται από το δεύτερο παλμό στον τρίτο και η ημιτονιακή κίνηση δημιουργείται ανάμεσα σε διαφορετικές συγχορδίες. Η ρυθμική αυτή κίνηση θυμίζει επίσης και το ρυθμό του αρχικού θέματος του αργού μέρους της “Waldstein”, ο οποίος διαρθρώνεται

επίσης με παρεστιγμένο δέκατο έκτο και τριακοστό δεύτερο. Στο μ. 44 η φράση αυτή καταλήγει σε μία δεύτερη τέλεια πτώση στη Λα-μείζονα. Η αρμονική ακολουθία των μ. 37-40 είναι η εξής: Λα: vii<sup>4</sup><sub>3</sub>, vii<sup>7</sup>/IV, vii<sup>2</sup>/V, vii<sup>6</sup><sub>5</sub>. Ουσιαστικά πρόκειται για μία σειρά από ελαττωμένες έβδομες, οι οποίες οδηγούν στη δεσπόζουσα της Λα-μείζονος. Η τελευταία ακούγεται πλήρης και από τα δύο χέρια και χρησιμοποιεί το υλικό της βηματικής κίνησης των τριακοστών δευτέρων. Όμως εδώ η κίνηση διανύει μεγαλύτερη απόσταση.

Από το μ. 44 έως το 49 (Λα: I, V<sup>2</sup> – V, vii<sup>4</sup><sub>3</sub>/ii – V<sup>6</sup><sub>5</sub>/ii, vii<sup>6</sup><sub>4</sub>/V – V<sup>6</sup> – V<sup>6</sup><sub>5</sub> – vii<sup>6</sup><sub>4</sub>/IV – Ντο: vii/V, Ντο: vii<sup>6</sup><sub>4</sub>/I – I<sup>6</sup> – i<sup>6</sup>, Ρε: V<sup>7</sup>/ii – ii<sup>6</sup> – ii) εμφανίζεται το ίδιο υλικό το οποίο είχε παρουσιαστεί μετά την τέλεια πτώση στο μ. 32. Αυτή τη φορά το αριστερό χέρι φέρει το μελωδικό υλικό και το δεξί συνοδεύει με συγχορδίες. Επιπλέον, στα μ. 45-46 το δεξί χέρι μιμείται μία οκτάβα ψηλότερα το τελείωμα της φράσης, ενώ στα μ. 47-48 ξεκινά μία αλυσίδα με τα τριακοστά δεύτερα να βρίσκονται στην αρχή του κάθε κρίκου. Έτσι, στα μ. 50-51, η I<sup>6</sup><sub>4</sub> της αρχικής τονικότητας οδηγείται στη δεσπόζουσά της, για να προετοιμάσει στο μ. 52 την επαναφορά της αρχικής ενότητας. Το μελωδικό-ρυθμικό υλικό που χρησιμοποιείται σε αυτό το σημείο θυμίζει το αντίστοιχο των μ. 26-27. Τώρα χρησιμοποιείται διαβατική κατιούσα κίνηση σε αντίθεση με την ανιούσα κίνηση των αρπισμάτων με ποικίλματα. Αυτό το τμήμα δηλαδή λειτουργεί ως συνδετικό πέρασμα για την επόμενη ενότητα.

Στην τρίτη μακροδομική ενότητα, το θέμα εμφανίζεται αρμονικά το ίδιο όπως και στην αρχή, εμπλουτισμένο όμως με περισσότερη κίνηση. Αναμένουμε να ολοκληρωθεί στο μ. 60, αλλά ο συνθέτης μάς διαψεύδει, καθώς αποφεύγει την πτώση με τη απατηλή αρμονική διαδοχή V – vi. Στα επόμενα μέτρα κινείται χρωματικά στο αριστερό χέρι (μ. 62-63: φα-δίεση: vii<sup>7</sup>/V) και οδηγείται στο μ. 64 σε μία μισή πτώση στην τονικότητα του επόμενου μέρους. Άρα, τα μέτρα μετά την παραπάνω απατηλή πτώση λειτουργούν ως συνδετικό πέρασμα για το τελικό μέρος. Εκτός από την παραμονή στη δεσπόζουσα, ο Ries προσθέτει στο τέλος την ένδειξη “attacca il finale”, παρόμοια με τις ενδείξεις του δασκάλου του: “attacca subito il Rondo” στο αργό μέρος της σονάτας op. 53 αλλά και “attacca l’allegro” στο μεσαίο μέρος της Σονάτας για πιάνο σε φα-ελάσσονα, op. 57, της επονομαζόμενης “Appassionata”.

Στην περίπτωση αυτή, δηλαδή, το μεσαίο μέρος λειτουργεί ως ένα είδος εισαγωγής, το οποίο οδηγεί κατευθείαν στο τελικό μέρος. Σύμφωνα με τον Lewis Lockwood,<sup>118</sup> ο οποίος προτείνει μία τυπολογία σχετικά με τη σύνδεση των μερών μεταξύ τους, το συγκεκριμένο μέρος φαίνεται να ανήκει στη δεύτερη περίπτωση. Είναι εκείνη η περίπτωση στην οποία ένα ολοκληρωμένο δομικά μέρος προετοιμάζεται κανονικά για την τελική πτώση του, αλλά την τελευταία στιγμή αυτή παρακάμπτεται και ο συνθέτης προχωρά απευθείας στο τελικό μέρος.



## Συμπεράσματα Β' μέρους

Όπως ήδη αναφέραμε, η συντομία της έκτασης του αργού μέρους της σονάτας παραπέμπει σίγουρα στη σονάτα “Waldstein”. Επίσης, το μεσαίο μέρος της σονάτας ορ. 26 συσχετίζεται με τη Σονάτα για πιάνο σε φα-ελάσσονα, ορ. 57, την επονομαζόμενη “Appassionata”, την οποία ο Beethoven ξεκίνησε να γράφει το 1804.<sup>119</sup> Και στις δύο παραπάνω σονάτες, ο Beethoven καταλήγει σε μισή πτώση στην έναρξη του τελικού μέρους. Στην ίδια πτώση καταλήγει επίσης και ο Ries στη δική του σονάτα, προσθέτοντας μάλιστα στο τέλος του αργού μέρους ένδειξη όμοια με εκείνες που συναντάμε στις παραπάνω σονάτες του δασκάλου του. Ειδικότερα, στο αργό μέρος της ορ. 57 έχουμε τρεις παραλλαγές και coda, με την coda να μην κλείνει ποτέ. Ο Beethoven παρακάμπτει δηλαδή την τελική πτώση και εισάγει μία συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης στη φα-ελάσσονα. Τον ίδιο περίπου χειρισμό με την “Appassionata” ακολουθεί και ο Ries.

---

119 Βλ. Cooper ό.π., σελ. 383 και 395.

## Γ΄ ΜΕΡΟΣ: Presto

Το τρίτο μέρος της σονάτας op. 26, Presto, έχει και αυτό μορφή τριμερούς σονάτας, όπως το πρώτο. Αποτελείται από μία μικρή εισαγωγή (μ. 1-6), την έκθεση (μ. 7-149), την επεξεργασία (μ. 150-277), την επανέκθεση (μ. 278-396) και την coda (μ. 397-430).

### Εισαγωγή και έκθεση

Το προηγούμενο αργό μέρος “ολοκληρώθηκε” παραμένοντας στη δεσπόζουσα της τονικότητας του τελικού μέρους της σονάτας. Η ένδειξη “attacca” θα περιμέναμε να μας οδηγήσει – όπως και στη σονάτα op. 53 του Beethoven – στην τονική του επόμενου μέρους. Ο Ries ακολουθεί όμως το χειρισμό του Beethoven στη σονάτα op. 57. Εκεί, το μεσαίο μέρος καταλήγει στη δεσπόζουσα του τελικού μέρους, αλλά στην έναρξη του τελευταίου μέρους δεν εισέρχεται η τονική, καθώς η συγχορδία της ελαττωμένης έβδομης προεκτείνεται για ακόμα πέντε μέτρα στο τελικό μέρος. Κάτι παρόμοιο συμβαίνει και στο τρίτο μέρος της παρούσας σονάτας του Ries. Το τελικό μέρος ξεκινά και αυτό με τη δεσπόζουσα, δειλά με *pianissimo* και ρυθμική οργάνωση αξιών: τετάρτου, παύσης παρεστιγμένου ογδού και δέκατου έκτου. Ο ρυθμός επιταχύνεται με το ρυθμικό σχήμα παρεστιγμένου ογδού και δέκατου έκτου, το οποίο μας οδηγεί με *crescendo* στο μ. 3 σε μία απατηλή πτώση. Στα μ. 3-5 επεκτείνεται η επιδεσπόζουσα, κάνοντας αρπισμούς τριήχων και στη συνέχεια κατιόν ποίκιλμα. Με *decrescendo* και σταδιακή υποχώρηση των τριήχων (μ. 6: VI – iv – V) οδηγούμαστε στο μ. 7 πια στην τονική της φα-δίεση-ελάσσονος. Το εξάμετρο υφάινεται με μείζονες συγχορδίες χωρίς να μας δίνει το δραματικό χαρακτήρα της αντίστοιχης αρχής της op. 57 του Beethoven.

Η κύρια περιοχή της έκθεσης εκτείνεται στα μ. 7-42 και έχει δύο βασικές θεματικές ιδέες: α) από το μ. 7 έως το μ. 28a και β) από το μ. 28 έως το μ. 42a.

Η πρώτη θεματική ιδέα της κύριας περιοχής (μ. 7-28) συγκροτεί συνολικά μία περίοδο, της οποίας το κάθε τμήμα αποτελείται από δύο προτάσεις που καταλήγουν στο μ. 22 σε ατελή πτώση. Ακολουθεί μία προέκταση μέχρι το μ. 28, η οποία καταλήγει και αυτή σε ατελή πτώση.

Η πρώτη φράση της περιόδου εκτείνεται στα μ. 7-14. Η βασική ιδέα (α) (μ. 7-8) ξεκινά με τη μελωδία να βρίσκεται στο δεξί χέρι ενώ το αριστερό την συνοδεύει με εξάηχα, ξετυλίγοντας με αρπισμούς τη συγχορδία της τονικής. Το παράλλαγμα της πρότασης (α΄) εισέρχεται (μ. 9-10) με τη μελωδία της αρχικής ιδέας ένα τόνο χαμηλότερα, επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας, ακολουθώντας τον ίδιο σχεδιασμό με εκείνον της βασικής ιδέας. Στα μ. 11-12, η προτασιακή δομή περνά στη “συνέχισή” της (β) και στα μ. 13-14 ακολουθεί η πτωτική διαδικασία (γ) η οποία καταλήγει σε πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας.

Η δεύτερη φράση της περιόδου εκτείνεται στα μ. 15-22 και ακολουθεί τον ίδιο σχεδιασμό με την πρώτη φράση εκτός από την πτωτική διαδικασία, η οποία όπως ήδη αναφέραμε, μας οδηγεί τελικά σε ατελή πτώση στην αρχική τονικότητα. Αξίζει να τονίσουμε ότι η μελωδία σε αυτή τη φράση εμφανίζεται πιο “πλούσια” καθώς το δεξί χέρι την εισάγει τώρα με οκτάβες. Η εκφορά του μελωδικού υλικού σε οκτάβες συνεχίζεται και μετά το μ. 22. Στο μ. 25 το δεξί χέρι τις εγκαταλείπει και αναπαράγει την κίνηση του αριστερού χεριού, με αρπίσματα που κινούνται σε αντίθετη φορά. Η προέκταση των μ. 22-28a καταλήγει σε *fortissimo* και θα περιμέναμε η πρώτη κύρια θεματική ιδέα να καταλήξει σε μία τελική πτώση. Εντούτοις, αμέσως μετά την ατελή πτώση ξεκινά η δεύτερη ιδέα.

Το δεύτερο κύριο θέμα από δομικής πλευράς συνίσταται σε μία πρόταση. Η βασική ιδέα (μ. 28-29) ξεκινά από την τονική και το παράλλαγμα της (μ. 30-31) από τη δεσπόζουσα. Η συνέχιση έρχεται αρχικά στα μ. 32-35 ( $i - i^6, ii^6 - V^7, i - i^6, ii^6 - V^7$ ) με μία νέα ιδέα, η οποία επαναλαμβάνεται ανά δίμετρο και η επιτάχυνση του αρμονικού της ρυθμού είναι σαφής. Επίσης, συνεχίζεται και στα μ. 36-39, όπου η αποσπασματοποίηση είναι πιο έντονη, για να καταλήξει στην πτωτική διαδικασία των μ. 40-42a και στο κλείσιμο της κύριας περιοχής με μία τέλεια πτώση στη φα-δίεση-ελάσσονα.

Έπειτα από την κύρια περιοχή ακολουθεί η μετάβαση, η οποία ξεκινά με το υλικό των μ. 32-35, τη συνέχιση δηλαδή της πρότασης του δεύτερου κυρίου θέματος. Ας σημειώσουμε ότι στο πρώτο μέρος της σονάτας, η μετάβαση είχε ξεκινήσει αμέσως με τη βασική ιδέα. Η παρούσα μετάβαση καταλήγει σε μισή πτώση στο μ. 50 στην τονικότητα της Λα-μείζονος. Πρόκειται για την πτώση της “ενδιάμεσης τομής” στη σχετική μείζονα.<sup>120</sup> Ακολουθεί ένας εκτενής ισοκράτης επί της δεσπόζουσας, ο οποίος γεμίζει την τομή με το ρυθμικό υλικό των τριήχων, δανεισμένο από την εισαγωγή και την πρώτη κύρια θεματική ιδέα. Τον ισοκράτη διαδέχεται η κατιούσα κλίμακα της Λα-μείζονος (μ. 58-60), φερόμενη από ένα χέρι. Λίγο πριν οδηγηθούμε στην πλάγια περιοχή εισέρχεται επίσης μία ανιούσα χρωματική κλίμακα (μ. 61-63), η οποία σταδιακά ελαττώνεται ηχητικά και επιβραδύνεται ρυθμικά. Πρόκειται δηλαδή για ένα πέρασμα αρκετά δεξιοτεχνικό και εκτενές, το οποίο όμως δεν έχει να προσθέσει κάτι σε αρμονικό επίπεδο.

Έτσι, στο μ. 64 έρχεται η πλάγια περιοχή στην τονικότητα της σχετικής μείζονος. Από δομικής πλευράς φαίνεται ότι τα μ. 64-71 αποτελούν την πρώτη φράση μίας περιόδου, η οποία καταλήγει σε μισή πτώση. Το μελωδικό και αρμονικό της υλικό δεν είναι επιτηδευμένο και ο συνθέτης υποδεικνύει να παιχτεί “γλυκά”. Η δεύτερη φράση της περιόδου εμφανίζεται πιο κινητική, καθώς η μελωδία στο δεξί χέρι εισέρχεται σε οκτάβες και το αριστερό χάνει τη στατικότητα του με τις σπασμένες συγχορδίες. Η περίοδος αυτή δεν κλείνει στο μ. 79, όπως θα

περιμέναμε. Αντίθετα αναπτύσσει το υλικό του δίμετρου 76-77 με μία αλυσίδα κατά ένα τόνο ψηλότερα κάθε φορά μέχρι το μ. 83. Στα μ. 84-87 επεκτείνεται η δεσπόζουσα ( $V^6_5$ ) με διπλές επερίσεις, οι οποίες εισέρχονται στα ασθενή μέρη του μέτρου και “περιπλανώνται” στην ευρύτερη ηχητική περιοχή του πιάνου. Η δεσπόζουσα συνεχίζει να προεκτείνεται στα επόμενα μέτρα για να καταλήξει στο μ. 89 σε τέλεια πτώση. Τα μ. 88-89 όμως επαναλαμβάνονται για δύο επιπλέον φορές και κλείνουν τελικά στο μ. 94 τη δεύτερη φράση της “γιγαντωμένης” περιόδου.

Στη συνέχεια ακολουθεί στα μ. 94-120 μία καινούρια ιδέα στην πλάγια περιοχή, η οποία καταλήγει σε νέα τέλεια πτώση στη Λα-μείζονα. Η χρήση αλυσίδων είναι συνεχής σε αυτό το τμήμα. Τα μ. 95b-97a αποτελούν ουσιαστικά την επανάληψη για τέσσερις φορές της σύνδεσης  $V^6_5 - i$  της φα-δίεση-ελάσσονος, με την ένδειξη του *sforzando* σε κάθε δεσπόζουσα. Στα μ. 97b-100a επαναλαμβάνεται η ίδια ιδέα ένα διάστημα τρίτης ψηλότερα, για πέντε φορές αυτή τη φορά. Η επανάληψη της ιδέας αφορά τη σύνδεση  $V^6_5 - I$  της Λα-μείζονος και η τονική της συνεχίζεται στα μ. 100-101 με αναφορά στο θεματικό υλικό της δεύτερης κύριας ιδέας στο αριστερό χέρι και βηματικές κατιούσες κινήσεις στο δεξί χέρι. Ακολούθως, στα μ. 102-103 και 104-105 το ίδιο υλικό υπηρετεί τις ανάγκες της προδεσπόζουσας λειτουργίας σε μία πτωτική πορεία που εξελίσσεται περαιτέρω στα μ. 106-107, όπου ο αρμονικός ρυθμός (Λα:  $i^6_4 - vii^{6\#}_5/V, i^6_4 - vii^7/V$ ) ξεδιπλώνεται με σπασμένες συγχορδίες στο δεξί χέρι και με την ημιτονιακή κίνηση του αριστερού χεριού να περιτριγυρίζει τη δεσπόζουσα. Τα μ. 108-109 προεκτείνουν το περιεχόμενο του προηγούμενου δίμετρου αλλά σε σμίκρυνση. Η  $i^6_4$  παραμένει μέχρι και τα μ. 110-111 και το δεξί χέρι φέρει μία κατιούσα χρωματική κίνηση κορυφώνοντας έτσι την αναμονή της δεσπόζουσας. Τελικά στα μ. 112-113 έρχεται η προσδοκώμενη δεσπόζουσα της Λα-μείζονος, η οποία φτάνει σε ατελή πτώση στο ακόλουθο μέτρο, ενώ στα επόμενα επτά μέτρα επανεισέρχεται το τμήμα των μ. 88-94, υλικό δηλαδή της πρώτης πλάγιας ιδέας. Μέχρι αυτό το σημείο, παρατηρούμε ότι χάρη σε αυτήν την ανάκληση της πτωτικής διαδικασίας της προηγούμενης πλάγιας ιδέας η περιοχή αυτή διευρύνεται<sup>121</sup>.

Η διεύρυνση αυτή συνεχίζεται καθώς στα μ. 120-138a ξεκινά το υλικό της πλάγιας περιοχής των μ. 94-120a, ως παράλλαγμα δηλαδή της αμέσως προηγούμενης φράσεως της πλάγιας περιοχής. Τα μ. 120-127 αναφέρονται στα μ. 94-99 όπου και συμβαίνει μια αντιστροφή του υλικού: οι συγχορδίες του αριστερού χεριού έχουν μεταφερθεί στο δεξί και η μελωδική κίνηση βρίσκεται τώρα στο αριστερό. Στο μ. 125 η πέμπτη επανάληψη της σύνδεσης  $V^2 - I^6$  ακυρώνεται και ξεκινά μία αλυσίδα με τον ίδιο σχεδιασμό (δεσπόζουσας – τονικής), ανεβαίνοντας κάθε φορά ένα τόνο ψηλότερα. Ακολούθως τα μ. 128-133 είναι σχεδόν ταυτόσημα με τα μ. 100-105. Στα μ. 128-129 το

121 Για τη μετάθεση του “βασικού κλεισίματος της εκθέσεως” (EEC – “essential expositional closure”) σε υστερότερο χρονικό σημείο, βλ. Hepokoski – Darcy, ό.π., σελ. 150-151.

δεξί χέρι φέρει τη συγχορδία της τονικής της Λα-μείζονος καθώς το αριστερό κινείται με αρπίσματα. Στα μ. 130-131 το υλικό των δύο προηγούμενων μέτρων παραμένει το ίδιο αλλά αυτή τη φορά ξεδιπλώνεται επί της υποδεσπόζουσας. Το εξάμετρο που ακολουθεί πριν την τρίτη και τελευταία τελική πτώση στο μ. 138<sup>122</sup>, εμφανίζεται ιδιαίτερα κινητικό και συμπτυκνωμένο μελωδικά.

Με το να γίνεται επίδειξη της ζωντανίας και της δεξιοτεχνίας του ερμηνευτή λογικά περιμένουμε να οδηγηθούμε και στην τελική πτώση της πλάγιας περιοχής. Ο αρμονικός παλμός αλλάζει κάθε δύο μέτρα ( $vii^4_3/V$ ,  $I^6_4$ ,  $V^7$ ,  $I$ ) περνώντας από διαφορετικές αναστροφές των αρπισμάτων.

Άραγε, για ποιο λόγο ο συνθέτης εισάγει ένα τρίτο τμήμα στην πλάγια περιοχή με υλικό από το δεύτερο τμήμα, αφού και στα δύο πρώτα τμήματα έχει κλείσει με τέλεια πτώση; Προφανώς, με αυτό τον τρόπο – ο οποίος δεν είναι μία στείρα ανασύνθεση του υλικού του – ο συνθέτης διευρύνει την πλάγια περιοχή<sup>123</sup> αλλά επιπλέον ενοποιεί το έργο του παραθέτοντας υλικό από προηγούμενα τμήματα. Στο δεύτερο τμήμα της πλάγιας περιοχής παραθέτει υλικό τόσο από τη δεύτερη κύρια όσο και από την πρώτη πλάγια ιδέα. Στη συνέχεια, στο τρίτο τμήμα της πλάγιας περιοχής παραθέτει υλικό από το αμέσως προηγούμενο, το οποίο αντλεί από τις προαναφερθείσες περιοχές.

Μετά την τελευταία τελική πτώση στη σχετική μείζονα, ακολουθεί ένα καταληκτικό τμήμα (μ. 138-149) έπειτα από το κλείσιμο της πλάγιας περιοχής. Το μελωδικό του υλικό είναι χτισμένο σε διαστήματα τρίτης και στα δύο χέρια. Το πρώτο του τετράμετρο ξεκινάει από τη Λα-μείζονα ( $I^6 - I$ ,  $vi - IV - ii$ ,  $vii - V^2 - I^6$ ,  $ii - V$ ,  $I$ ). Το δεύτερο τετράμετρο έχει τον ίδιο σχεδιασμό, αλλά με αφητηρία την ομώνυμη ελάσσονα οδηγείται στο μ. 146 σε μία ατελή πτώση στην Ντο-μείζονα. Τα μ. 144b-146a επαναλαμβάνονται κατόπιν σε αλυσίδα μία τρίτη χαμηλότερα, ξαναγυρίζοντας στη λα-ελάσσονα, ενώ τα δύο τελευταία μέτρα της εκθέσεως συνεχίζουν την αλυσίδα στη φα-δίεση-ελάσσονα και λειτουργούν ως συνδετικό πέρασμα για την επόμενη ενότητα.

## Επεξεργασία

Η επεξεργασία ξεκινά με τη συνέχεια του συνδετικού περάσματος, δηλαδή η προηγούμενη αλυσίδα συνεχίζεται για έναν ακόμη κρίκο στην ενότητα της επεξεργασίας οδηγώντας μας στη Ρε-μείζονα. Σε αυτό το σημείο εισέρχεται στα μ. 152-171 το πλάγιο θέμα των μ. 64-83 με διαφοροποιήσεις στις ηχητικές περιοχές του πιάνου. Επίσης, η δεύτερη φράση της περιόδου (από το μ. 160) συνεχίζει στην ομώνυμη ελάσσονα της νι της φα-δίεση-ελάσσονος. Στα μ. 172-175 ξεκινά μία ανοδική πορεία, η οποία συνεχίζει τη μελωδική κίνηση των ογδών των μ. 165 και 167

122 Για τη μετάθεση του “βασικού κλεισίματος της εκθέσεως” (EEC – “essential expository closure”) σε υστερότερο χρονικό σημείο, βλ. Hepokoski – Darcy, ό.π., σελ. 150-151.

123 Για τη διαδικασία διεύρυνσης της πλάγιας περιοχής, βλ. Hepokoski – Darcy, ό.π., σελ. 152. Οι συγγραφείς αναφέρονται στη σονάτα “Waldstein” του Beethoven, ως παράδειγμα διεύρυνσής της.

κατά ένα τόνο για να φτάσει στο μ. 176 στην Ντο-μείζονα. Παρατηρώντας πιο προσεκτικά, διαπιστώνουμε ότι από το μ. 166 έως το μ. 176 στην αρχή κάθε δίμετρου ξεκινούν όγδοα από το φθόγγο σι για να καταλήξουν στο φθόγγο ντο στο μ. 176. Εκεί αρχίζει μία δίμετρη αλυσίδα, η οποία ανεβαίνει κατά τόνο. Όμως στο μ. 180 η αλυσίδα, η οποία φέρει εναλλασσόμενες διαφορετικές αναστροφές της δεσπόζουσας και της τονικής της λα-ελάσσονος, δεν οδηγεί σε μία τελική πτώση αλλά προετοιμάζει τη μισή της πτώση στο μ. 187. Μέχρι εδώ θα μπορούσαμε να πούμε ότι πρόκειται για μία προετοιμασία του πυρήνα της επεξεργασίας.

Έπειτα, στον πυρήνα της επεξεργασίας, στο μ. 188 εισέρχεται το κύριο θέμα στην iii της αρχικής τονικότητας. Το πρώτο οκτάμετρο στη λα-ελάσσονα (μ. 188-195) αποσπασματοποιείται και το κύριο θέμα γίνεται τετράμετρο (μ. 196-199) με εναλλαγή i – V στην ντο-ελάσσονα.<sup>124</sup> Ακολουθούν στα μ. 200-203 δύο δίμετρα του κυρίου θέματος: το πρώτο φέρει την τονική και το δεύτερο την δεσπόζουσα της ναπολιτάνικης. Στα επόμενα τέσσερα μέτρα (μ. 204-207) ο συνθέτης αποσπασματοποιεί ακόμη περισσότερο το υλικό του, καθώς φέρει σε κάθε μέτρο την κεφαλή του θέματος. Η αρμονική πορεία του τελευταίου τετραμέτρου καταλήγει στο μ. 208 στη μι-ύφεση-ελάσσονα. Συνοψίζοντας, θα λέγαμε ότι η αρχή του πυρήνα αποσπασματοποιεί το αρχικό οκτάμετρο σε  $4 + 2 \times 2 + 1 \times 4$  μέτρα.

Στη συνέχεια, ακολουθεί στα μ. 204-215 μία δεύτερη διαδικασία αποσπασματοποίησης με το ίδιο θεματικό υλικό, η οποία διαγράφεται ως εξής: α) μ. 208-209, β) μ. 210-211, γ) μ. 212, δ) μ. 213, ε) μ. 214 και στ) μ. 215 για να καταλήξει με μία νέα χρωματική αρμονική πρόοδο στη φα-ελάσσονα στο μ. 216. Στα επόμενα μέτρα ακολουθεί μία συγχορδία ελαττωμένης έβδομης, η οποία, επειδή ως συγχορδία αναφέρεται σε πολλά τονικά κέντρα, δεν γνωρίζουμε πού τελικά θα μας οδηγήσει. Έτσι, στο μ. 224 με την είσοδο της  $i^6_4$  διαπιστώνουμε ότι η παραπάνω συγχορδία ήταν μία προέκταση της διπλής δεσπόζουσας της λα-ύφεση-ελάσσονος. Στα μ. 226-227 η παύση του δεξιού χεριού στα δύο προηγούμενα μέτρα δικαιώνεται, καθώς η είσοδος του με την κεφαλή του αρχικού θέματος γίνεται πιο θεαματική, έτσι όπως διασταυρώνεται σε χαμηλή ηχητική περιοχή με το αριστερό χέρι. Ακολουθώντας, η  $V^9_7$  και η  $V^7$ , μετά από ένα τετράμετρο μας οδηγούν στο μ. 232 στην τονική της λα-ύφεση-ελάσσονος.

Στο μ. 232 εισάγεται υλικό από το δεύτερο κύριο θέμα, αφού άλλωστε ο συνθέτης έχει αναπτύξει διεξοδικά το πρώτο θέμα της κύριας περιοχής. Σε αυτό το σημείο, τα μ. 232-238 ακολουθούν έναν καθαρό σχεδιασμό πρότασης, έτσι όπως δεν τον είχαμε συναντήσει στα αντίστοιχα μ. 32-42a της εκθέσεως. Η πρόταση ακολουθεί τον εξής σχεδιασμό: η βασική ιδέα εκτείνεται στα μ. 232-233 και το παράλλαγμα της στα μ. 234-235, ενώ στα μ. 236-238 ακολουθούν

η συνέχιση από κοινού με την πτωτική διαδικασία, η οποία ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση στη Μι-ύφεση-μείζονα. Τα μ. 238-239, τα οποία δεν υπήρχαν στην έκθεση, μας συνδέουν με την σχεδόν αυτούσια επανάληψη του ίδιου τμήματος, με τη διαφορά ότι αυτή τη φορά καταλήγει στο μ. 246a στη μι-ύφεση-ελάσσονα. Στη συνέχεια, εισάγεται στο αριστερό χέρι το μελωδικό υλικό των δύο πρώτων μέτρων του δεύτερου κυρίου θέματος για δύο φορές και ακολούθως από το μ. 250 ξεκινά ένας κύκλος πεμπτών με εναλλαγές V – i στη μι-ύφεση-ελάσσονα, στη σι-ύφεση-ελάσσονα, στη φα-ελάσσονα, στη ντο-ελάσσονα, στη σολ-ελάσσονα και στη ρε-ελάσσονα μέχρι τα μ. 260-261. Διαπιστώνουμε δηλαδή ότι ο πυρήνας της επεξεργασίας ξεκίνησε όλη αυτή την έντονη αρμονική πορεία από τη λα-ελάσσονα για να οδηγηθεί στη ρε-ελάσσονα. Στο μ. 262 εισάγεται η ελαττωμένη έβδομη της λα-ελάσσονος, η οποία στον τελευταίο παλμό του μ. 264 μετατρέπεται σε δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Ακολουθεί στα μ. 264-265 η τονική, εισάγοντας μία κατιούσα κίνηση αρπισμών σε τρίηχα, η οποία οδηγεί στην VI στο μ. 266. Έτσι, στα μ. 266-277 ακολουθεί ένα συνδετικό τμήμα (φα-δίεση: VI, iv, i<sup>6</sup>, V<sup>7</sup>) με προαναγγελίες του κυρίου θέματος. Όσον αφορά το θεματικό υλικό που χρησιμοποιεί για την κατασκευή της ενότητας αυτής, διαπιστώνουμε ότι σε όλο το φάσμα υπάρχει πλήρης ανακύκλωση, αρχικά του πλάγιου και έπειτα του κυρίου θέματος

### **Επανεκθεση και coda**

Η τρίτη μακροδομική ενότητα του τρίτου μέρους διαφοροποιείται ελάχιστα από την έκθεση. Η πιο ουσιαστική μεταβολή της αφορά την απαλοιφή της μεταβάσεως και του συνδετικού περάσματος. Πιο συγκεκριμένα: τα μ. 278-312 είναι τα αντίστοιχα των μ. 7-41 της κύριας περιοχής. Η μετάβαση παραλείπεται, καθώς η απομάκρυνση από την αρχική τονικότητα φαίνεται να είναι ελάχιστα χρήσιμη. Αυτό που περιμένουμε είναι η τονική επαναφορά του πλαγίου θεματικού υλικού. Πράγματι, τα μ. 313-396 αφορούν την πλάγια και την καταληκτική περιοχή, οι οποίες επανεκτίθενται αυτούσιες όπως στα μ. 64-147. Μέχρι το μ. 354 το υλικό εκτίθεται στη Φα-δίεση-μείζονα, την ομώνυμη μείζονα της αρχικής τονικότητας<sup>125</sup> και επανέρχεται στην αρχική ελάσσονα στο μ. 355, συνεχίζοντας έτσι μέχρι τέλους του έργου. Το κλείσιμο της πλάγιας περιοχής πραγματοποιείται στο μ. 387a, προτού ξεκινήσει το καταληκτικό τμήμα (μ. 387b-396), στο οποίο διαγράφεται το συνδετικό πέρασμα των μ. 148-149 της εκθέσεως.

Ακολούθως, από το μ. 397 ξεκινά μία εκτενής coda, η οποία δανείζεται το θεματικό της υλικό από το πρώτο θέμα της κύριας περιοχής. Έπειτα από τις ανακλήσεις της κεφαλής του αρχικού θέματος στα μ. 397-404 εναλλάξ επί της τονικής και επί της δεσπόζουσας της φα-δίεση-ελάσσονος,

125 Ο Ιωάννης Φούλιας αναφέρει στη διδακτορική του διατριβή (*Αργά μέρη σε μορφές σονάτας στην κλασική περίοδο*, ό.π., σελ. 150) ότι κατά τον Reicha στην επανεκθεση είναι προτιμότερο να επικρατήσει ο μείζων τρόπος. Επίσης στη σελ. 305 συμπληρώνει ότι όταν επανεκτίθεται η δεύτερη τονική περιοχή δεν καλείται να προσαρμοσθεί στο περιβάλλον του ελάσσονος τρόπου αλλά μπορεί εναλλακτικά να τεθεί στην ομώνυμη μείζονα.

το υλικό των μ. 25-27 της εκθέσεως γιγαντώνεται και οργανώνεται ως εξής: τα μ. 405-410 ( $i - i^6, i^6_4 - V, i - i^6, i^6_4 - V, i - VI, ii^6_5 - V^7$ ) επαναλαμβάνονται στα επόμενα έξι μέτρα (μ. 411-416) με τη μόνη διαφορά ότι το δεξί χέρι στο πρώτο εξάηχο ξεκινά το άρπισμα σε ευθεία κατάσταση, αντί της πρώτης αναστροφής με την οποία είχε εκκινήσει το προηγούμενο εξάμετρο. Τα μ. 417-418 και 419-420 είναι όμοια και επαναλαμβάνουν τα δύο τελευταία μέτρα των δύο προηγούμενων εξαμέτρων. Τα μ. 421-423 φιλοξενούν τη χειρονομία της εισαγωγής, αλλά αυτή τη φορά το άρπισμα εκτείνεται σε δύο μέτρα και το ποίκιλμα σε ένα. Στα μ. 424-430, τέλος, η τονική της φα-δίεση-ελάσσοнос θυμάται τις συγκοπές του πρώτου μέρους της σονάτας των μ. 27, 29 και 60-61. Και τα δύο χέρια μαζί καταλήγουν μετά από τρία μέτρα, έχοντας καλύψει με αυτό τον τρόπο μεγάλη ηχητική απόσταση.

### **Συμπεράσματα Γ' μέρους**

Το τρίτο μέρος της σονάτας για πιάνο op. 26 ξεκινά και αυτό με μία εισαγωγή πολύ διαφορετική από την αντίστοιχη του πρώτου μέρους. Ουσιαστικά πρόκειται για μία προέκταση του συνδετικού περάσματος που έχει ξεκινήσει από το τέλος του αργού μέρους, όμοια με την αντίστοιχη της "Appassionata". Η κύρια περιοχή του εμφανίζεται αρκετά εκτενής αφού διαθέτει δύο ιδέες. Η μετάβαση καταλήγει σε μία μισή πτώση στην τονικότητα της σχετικής μείζονος και ακολουθεί ένας εκτενής ισοκράτης επί του θεμελίου φθόγγου της δεσπόζουσας της Λα-μείζονος, όπως ακριβώς δηλαδή είχε γίνει και στο πρώτο μέρος. Στη συνέχεια, η πλάγια περιοχή κατανέμεται σε τρία τμήματα. Και τα τρία πραγματοποιούν πτώση στη Λα-μείζονα. Το δεύτερο τμήμα δανείζεται υλικό από τη δεύτερη κύρια ιδέα καθώς και από την πρώτη πλάγια, ενώ το τρίτο τμήμα αποτελεί ένα παράλλαγμα του αμέσως προηγούμενου.

Πλούσια ως προς τον αρμονικό και το θεματικό της σχεδιασμό εμφανίζεται η επεξεργασία, καθώς υπάρχει προετοιμασία του πυρήνα αλλά και πυρήνας, ο οποίος μάλιστα διαθέτει δύο μεγάλες περιοχές. Έτσι η πρώτη περιοχή αφιερώνεται στην ανάπτυξη του πρώτου κύριου θέματος και η δεύτερη στην ανάπτυξη του δεύτερου. Το υλικό της πρώτης κύριας ιδέας αποσπασματοποιείται δύο φορές και η έντονη αρμονική του πορεία – με κύκλο πεμπτών, από τη λα-ελάσσονα έως τη ρε-ελάσσονα – καθώς και η εκφορά του υλικού του δεύτερου κυρίου θέματος καθιστούν τη μεσαία μακροδομική ενότητα ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα.

Η επανέκθεση δεν παρουσιάζει εκπλήξεις, αφού πρόκειται για μία τονική επαναφορά του υλικού της εκθέσεως. Απουσιάζουν μόνο η μετάβαση και το τελευταίο δίμετρο του συνδετικού περάσματος. Αρκετά εκτενής είναι η coda, η οποία παραθέτει για άλλη μία φορά το λυρικό πρώτο κύριο θέμα και κατόπιν το προεκτείνει, ωθώντας τον ερμηνευτή να αναδείξει με αυτό τον τρόπο τόσο τις δικές του δυνατότητες όσο και αυτές του οργάνου.



## Σύγκριση μεταξύ των δύο έργων

Στην προσπάθειά μας να οδηγηθούμε σε κάποια συμπεράσματα συγκρίνοντας τα δύο έργα, δηλαδή τη *Σονατίνα για πιάνο σε Φα-μείζονα*, op. 5 αρ. 2, και τη *Σονάτα για πιάνο σε φα-δίεση-ελάσσονα*, op. 26, «L'infortunée», παρατηρούμε αρχικά ότι και τα δύο έργα αποτελούνται από τρία μέρη. Θεωρούμε χρήσιμο η σύγκριση να γίνει μεταξύ των μερών τα οποία διαθέτουν παρόμοια μορφή. Έτσι, αρχικά θα συγκρίνουμε μεταξύ τους το πρώτο μέρος της σονατίνας opus 5/2 και τα δύο εξωτερικά μέρη της σονάτας opus 26, τα οποία είναι γραμμένα σε μορφή σονάτας. Στη συνέχεια, η σύγκριση θα επεκταθεί στα μεσαία μέρη και των δύο έργων, καθώς και στο τρίτο της σονατίνας opus 5/2, τα οποία είναι γραμμένα σε τριμερείς μορφές (διαφορετικών τύπων).

Αρχικά παρατηρούμε ότι τα δύο εξωτερικά μέρη της σονάτας είναι γραμμένα στη φα-δίεση-ελάσσονα και αμφότερα διαθέτουν εισαγωγή: το πρώτο μέρος αργή αλλά το τρίτο γρήγορη. Η εισαγωγή στο πρώτο μέρος είναι δραματική μέσα από την επιλογή των αρμονικών βαθμίδων, ενώ στο τρίτο μέρος αντιλαμβανόμαστε ότι πρόκειται για έργο σε ελάσσονα τρόπο μετά το πέρας της εισαγωγής και με την έναρξη της εκθέσεως.

Εξετάζοντας την υφή των τριών κύριων θεμάτων όλων των μερών διαπιστώνουμε ότι είναι ομοφωνική, η συνοδεία δηλαδή της αρχικής ιδέας πραγματοποιείται με κινήσεις οι οποίες βασίζονται στον αρπισμό των αρμονικών συγχορδιών. Όσον αφορά τη δόμηση του κυρίου θέματος της σονατίνας, αυτή φέρει προτασιακά χαρακτηριστικά. Όμως λόγω της συρρικνωμένης δομής της, το κύριο θέμα και η μεταβατική λειτουργία ενώνονται μέσα σε μία διευρυμένη μετατροπική πρόταση, στην οποία κατά την εξέλιξη του κυρίου θέματος αποσταθεροποιείται σταδιακά και η αρχική τονικότητα. Στο πρώτο μέρος της σονάτας, το κύριο θέμα φέρει προτασιακά χαρακτηριστικά και καταλήγει σε μία μισή πτώση. Στο τρίτο μέρος εκτείνονται δύο κύριες θεματικές ιδέες: στην πρώτη ο συνθέτης επιλέγει τη δομή της περιόδου, η οποία με τη σειρά της αποτελείται από δύο φράσεις προτασιακής δομής, ενώ στη δεύτερη θεματική ιδέα επιλέγει τη δομή της προτάσεως. Τέλος η κατάληξη της κύριας θεματικής περιοχής στο τρίτο μέρος, πραγματοποιείται με τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα.

Ακολουθώς, η μεταβατική λειτουργία στη σονατίνα εμφανίζεται αδιάσπαστη με το κύριο θέμα να οδηγείται σε μία μισή πτώση επί της δεσπόζουσας μεθ' εβδόμης της τονικότητας της δεσπόζουσας. Στο πρώτο μέρος της σονάτας, ο συνθέτης ξεκινά με το υλικό του κυρίου θέματος και καταλήγει σε μισή πτώση στη σχετική μείζονα. Επίσης, στο τρίτο μέρος της σονάτας συνεχίζει την ανάπτυξη της δεύτερης κύριας ιδέας για να καταλήξει και πάλι στη Λα-μείζονα με μισή πτώση. Κοινός δηλαδή τονικός σχεδιασμός ακολουθείται και στα δύο μέρη της σονάτας, καθώς μετά την ενδιάμεση τομή ακολουθεί ένας εκτενής ισοκράτης επί της θεμελίου της δεσπόζουσας της Λα-

μείζονος, χωρίς κάποια εξεζητημένη λύση.

Για την θεματική κατασκευή της δευτερεύουσας περιοχής της εκθέσεως, ο συνθέτης επιλέγει να χρησιμοποιήσει νέο θεματικό υλικό και στα τρία έργα. Η πλάγια περιοχή της σονατίνας είναι σύντομη και επικυρώνεται με τέλεια πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας. Στο πρώτο και τρίτο μέρος της σονάτας καταλήγει στη σχετική μείζονα. Οι τονικοί στόχοι και των τριών μερών εμφανίζονται δηλαδή αρκετά τυπικοί. Αξίζει να σημειώσουμε ότι η πλάγια περιοχή στο τρίτο μέρος της σονάτας είναι ιδιαίτερα διευρυμένη, αφού διαθέτει τρεις θεματικές περιοχές οι οποίες καταλήγουν όλες με τέλεια πτώση στη Λα-μείζονα. Το δεύτερο τμήμα της πλάγιας περιοχής δανείζεται υλικό τόσο από τη δεύτερη κύρια όσο και από την πρώτη πλάγια ιδέα. Επίσης και το τρίτο τμήμα της πλάγιας περιοχής εμφανίζεται ως παράλλαγμα του δεύτερου τμήματος.

Ο συνθέτης χρησιμοποιεί νέο θεματικό υλικό στην καταληκτική περιοχή η οποία έπεται της εκθεσιακής πτώσης, πτώση η οποία πραγματοποιείται και στα τρία μέρη. Επίσης, στη σονατίνα και στο τρίτο μέρος της σονάτας υπάρχει συνδετικό πέρασμα καθώς τα μέρη αυτά φέρουν μακροδομικές επαναλήψεις, οι οποίες μέσω του συνδετικού περάσματος μας οδηγούν στην αρχή της εκθέσεως.

Στην ενότητα της επεξεργασίας, παρατηρούμε γενικότερα ότι για το χτίσιμό της υπάρχει και στα τρία μέρη μία ανακυκλωτική λογική του υλικού της εκθέσεως. Αναλυτικότερα, στο πρώτο μέρος της σονάτας ο συνθέτης επανεισάγει το αργό τμήμα με νέο τονικό σχεδιασμό. Στα δύο εκτενέστερα μέρη της σονάτας η οργάνωση της εν λόγω ενότητας είναι τριτομηματική. Υπάρχει δηλαδή προετοιμασία του πυρήνα, πυρήνας και συνδετικό πέρασμα προς την επανέκθεση. Στο πρώτο μέρος της σονάτας η προετοιμασία εκτείνεται στα μ. 90-104 με υλικό του πλαγίου θέματος, ο πυρήνας στα μ. 105-142 με αναφορές στο υλικό του κυρίου θέματος και της μεταβάσεως, ενώ το συνδετικό πέρασμα στα μ. 143-159 αναφέρεται στο πλάγιο θέμα. Στο τρίτο μέρος της σονάτας, η προετοιμασία εκτείνεται στα μ. 150-187 με υλικό και αυτή του πλαγίου θέματος. Ο πυρήνας στα μ. 188-266 δομείται με υλικό των δύο κύριων θεματικών ιδεών – με δύο επί μέρους διαδικασίες αποσπασματοποίησης της πρώτης από αυτές – και το συνδετικό πέρασμα στα μ. 266-277 με προαναγγελία του πρώτου κυρίου θέματος. Στη σονατίνα, ο συνθέτης ξεκινά αμέσως με τον πυρήνα στα μ. 45-67 χρησιμοποιώντας υλικό του κυρίου θέματος και της μεταβάσεως, ενώ ακολουθεί ένα συνδετικό πέρασμα στα μ. 67-70.

Ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι αρμονικές διεργασίες της εκάστοτε δεύτερης μακροδομικής ενότητας. Στη σονατίνα τα δύο τμήματα της επεξεργασίας σχηματίζουν μεταξύ τους μία “τονική αψίδα”: η αρμονική πορεία του πρώτου ξεκινάει στα τονικά κέντρα Φα – σολ – λα, ενώ του δεύτερου ακολουθεί την αντίθετη, κατιούσα πορεία λα – σολ – Φα. Με τον ίδιο τρόπο στο πρώτο μέρος της σονάτας ακολουθείται μία αντίστοιχη “τονική αψίδα”: ο σχεδιασμός αυτή τη φορά

χαράσσεται επί των δεσποζουσών των τονικών κέντρων των δύο τμημάτων, καθώς το πρώτο τμήμα κινείται προς ντο – σολ – ρε – λα και το δεύτερο γυρίζει πίσω, λα – ρε – σολ – ντο, για να καταλήξει δηλαδή και αυτό, όπως και στη σονατίνα, εκεί απ' όπου ξεκίνησε. Στο τρίτο μέρος της σονάτας, στην επεξεργασία του δεύτερου τμήματος του πυρήνα εισάγεται επίσης ένας κύκλος πεμπτών με εναλλαγές δεσπόζουσας – τονικής, ο οποίος ξεκινά από την τονικότητα της λα-ύφεση-ελάσσονος και συνεχίζει στις τονικότητες της μι-ύφεση-ελάσσονος, της σι-ύφεση-ελάσσονος, της φα-ελάσσονος, της ντο-ελάσσονος, της σολ-ελάσσονος και, τέλος, της ρε-ελάσσονος. Αυτή τη φορά, η αρμονική περιπλάνηση είχε ξεκινήσει από τη Ρε-μείζονα στην προετοιμασία του πυρήνα, για να καταλήξει λίγο πριν το συνδετικό πέρασμα στην ομώνυμη ελάσσονα. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι στην επεξεργασία και των τριών έργων προσεγγίζεται η τονική περιοχή της iii και της III για τη σονατίνα και την σονάτα αντίστοιχα. Επίσης προφανές σημείο σύγκλισης των έργων αποτελεί η μισή πτώση, στη λα-ελάσσονα για τη σονατίνα και στη Λα-μείζονα για τα δύο μέρη της σονάτας. Οι τονικότητες αυτές εμφανίζονται αρκετά κοντινές και δημιουργούν την κατάλληλη τροπική αντίθεση σε σχέση με την αρχική τονικότητα κάθε έργου.<sup>126</sup>

Ακολουθώς, λίγο πριν ξεκινήσει η τονική επαναφορά του θεματικού υλικού της εκθέσεως, διαπιστώνουμε ότι στο πρώτο μέρος της σονάτας το συνδετικό πέρασμα δεν μας οδηγεί απευθείας στην αρχική τονικότητα, αλλά μετά τη δεσπόζουσα της σολ-δίεση-ελάσσονος ξεκινά για δύο φορές μία μικρή αναδρομή στην αργή εισαγωγή. Στο τελείωμα της δεύτερης από αυτές εισέρχεται μία προετοιμασία της επανεκθέσεως με τα μοτίβα του αρχικού θέματος. Αυτή η προαναγγελία του εναρκτήριου θέματος γίνεται ομοίως και στο συνδετικό πέρασμα του τρίτου μέρους της σονάτας. Επίσης, στο συνδετικό πέρασμα της σονατίνας, λίγο πριν την επανέκθεση, η κεφαλή του κυρίου θέματος επαναλαμβάνεται επίμονα.

Στην τρίτη μακροδομική ενότητα και των τριών εξεταζόμενων μερών δεν συντελούνται μεγάλες αλλαγές σε σχέση με την έκθεση. Άλλωστε, οι ρομαντικοί συνθέτες δίνουν μεγαλύτερη βαρύτητα στην ανάπτυξη της επεξεργασίας. Στη σονατίνα, η μεταβατική λειτουργία απουσιάζει, ενώ το ίδιο ισχύει και για τα εξωτερικά μέρη της σονάτας, αφού αυτή δεν είναι απαραίτητη για κάποια μετατροπική διεργασία. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το πλάγιο θέμα της σονατίνας, το οποίο εισέρχεται στην ομώνυμη ελάσσονα και όχι στην αρχική τονικότητα ακολουθώντας έτσι τον σχεδιασμό της εκθέσεως. Στην πλάγια περιοχή του πρώτου μέρους “προοικονομείται” η ιδέα της τροπικής αλλαγής, ιδέα η οποία θα φανεί στην πλήρη της διάσταση -με την αλλαγή και του οπλισμού- στο τρίτο πλέον μέρος. Τέλος, και στα τρία μέρη έχουμε την πτώση του “βασικού κλεισίματος της δομής” καθώς επίσης και τα αντίστοιχα καταληκτικά τμήματα της εκθέσεως.

Σημαντική είναι επίσης η παρουσία της coda και στα τρία μέρη. Στη σονατίνα εισέρχεται σε

---

126

Για την τονικότητα-στόχος στις επεξεργασίες βλ. Caplin ό.π., σελ.139-141.

αυτή η κεφαλή του κυρίου θέματος. Στο πρώτο μέρος της σονάτας, η coda εκτός από το υλικό του κυρίου θέματος φέρει και χαρακτηριστικά περάσματα της μεταβάσεως. Η coda του τρίτου μέρους είναι αρκετά εκτενής και χρησιμοποιεί το υλικό της πρώτης κύριας θεματικής ιδέας.

Στη συνέχεια, θα προχωρήσουμε με τη σύγκρισή μας στα μεσαία μέρη και των δύο έργων καθώς και στο τρίτο της σονατίνας, τα οποία είναι γραμμένα, όπως ήδη αναφέραμε, σε διαφορετικούς τύπους τριμερούς μορφής.

Το δεύτερο και το τρίτο μέρος της σονατίνας φέρουν χαρακτηριστικά μια τριμερούς μορφής παρατακτικής οργάνωσης με μικροδομικές επαναλήψεις. Όσον αφορά το δεύτερο μέρος, κάθε του μακροδομική ενότητα διαθέτει τριμερή διάρθρωση. Στη δεύτερη ενότητά του, η επαναφορά της τριμερούς μικροδομής εμφανίζεται συρρικνωμένη. Το υλικό της πρώτης ενότητας τίθεται στη ρε-ελάσσινα και της αντιθετικής ενότητας στην ομώνυμη μείζονα. Το τρίτο μέρος της σονατίνας οργανώνεται αντίστροφα: η πρώτη ενότητα βρίσκεται στο μείζονα τρόπο, ενώ η δεύτερη ενότητα στην ομώνυμη ελάσσινα. Η πρώτη μακροδομική ενότητα του τρίτου μέρους είναι τριμερής, η δεύτερη τριμερής αλλά ημιτελής – μένει δηλαδή ανοικτή στη δεσπόζουσα, χωρίς την αναμενόμενη επαναφορά – και η τελευταία ενότητα φέρει χαρακτηριστικά κλειστής διμερούς δομής. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι η coda αποκτά μεγάλη έκταση και λαμβάνει χώρα μόνο στο συγκεκριμένο μέρος.

Το δεύτερο μέρος της σονάτας στέκεται ανάμεσα σε δύο ιδιαίτερα εκτενή εξωτερικά μέρη, στερούμενο επιπλέον μικροδομικών επαναλήψεων. Σε αντίθεση με τα άλλα δύο μέρη, στο συγκεκριμένο μέρος ο συνθέτης δανείζεται στοιχεία και από μορφές δυναμικού τύπου, αφού η κατασκευή του εμπεριέχει σονατοειδή χαρακτηριστικά. Στο εσωτερικό αυτού του μέρους, η μετάβαση, η πλάγια περιοχή και το συνδετικό πέρασμα βρίσκονται σε πλήρη ανάπτυξη: η μετάβαση είναι ξεχωριστή, όπως και η πλάγια περιοχή, καθώς αμφοτέρες κλείνουν με μισή ή τέλεια πτώση. Αντίθετα στην ενότητα της επαναφοράς, εκεί όπου περιμένουμε να έχουμε την τελευταία επικυρωτική πτώση, γίνεται αποφυγή της, αφήνοντας το μέρος ανοικτό ώστε να συνδεθεί με το επόμενο.

Αποτολμώντας μία συνολική αποτίμηση των δύο έργων του Ries, διαπιστώνουμε ότι καταφέρνει να μας συγκινήσει με τη συνθετική προσέγγισή και τη λεπτότητα των μουσικών χειρισμών του. Αν και προφανώς δανείζεται κάποια στοιχεία από το έργο του Beethoven, ο τρόπος της επεξεργασίας τους μας κάνει να συνειδητοποιούμε ότι η αφάνεια στην οποία καταδικάστηκε τον αδικεί κατάφωρα. Ο Ries, σεβόμενος απόλυτα το υπόδειγμα του δασκάλου του, αναδεικνύει μέσα από τις συνθέσεις του τη χάρη, την ισορροπία και τη μουσικότητα του ιδιαίτερου του χαρακτήρα. Άλλωστε, ένα προσόν του Ries φαίνεται να είναι η ενδελεχής μελέτη του έργου του δασκάλου, δίχως να του λείπουν το απαιτούμενο κουράγιο και η μεθοδικότητα για κάποιον που

βρίσκεται και ωριμάζει συνθετικά στον περίγυρο ενός γίγαντα της μουσικής. Μέσα από αυτή την ανάλυση έγινε προσπάθεια να εντοπισθούν οι συνθετικές αρετές του Ries και με αυτό τον τρόπο να διασκεδαστεί η αποδιδόμενη στον Beethoven φράση: “Με μιμείται πάρα πολύ”.<sup>127</sup>

---

127 Hill, λήμμα “Ries”, στο: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ό.π., σελ. 370: «Ο Beethoven φέρεται να έχει κάνει το πλέον αρνητικό σχόλιο για τον Ries (“με μιμείται πάρα πολύ”), το οποίο, πέραν του ότι πιθανότατα δεν είναι γνήσιο, είναι και μόνο εν μέρει δίκαιο.

## Βιβλιογραφία

- William E. Caplin, *Classical form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, New York – Oxford 1998.
- David G. Chandler, *The Campaigns of Napoleon*, εκδ. Scribner [ηλεκτρονική έκδοση σε μορφή epub, 1η έκδ. 1966].
- Barry Cooper, *Beethoven*, Oxford University Press (σειρά: The Master Musicians), New York 2008.
- Todd Fisher, *The Napoleonic Wars – The Rise of the Emperor, 1805-1807*, Osprey Publishing, Oxford 2001.
- James Hepokoski – Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, types, and deformations in the late-eighteenth-century sonata*, Oxford University Press, New York 2006.
- Cecil Hill, *Ferdinand Ries – A Thematic Catalogue*, University of New England (University of New England Monographs 1), Armidale 1977 [προσβάσιμο στην ιστοσελίδα e-publications.une.edu.au/vital/access/manager/Repository/une:8518].
- Cecil Hill, *Ferdinand Ries – A Study and Addenda*, University of New England, 1982 [προσβάσιμο στην ιστοσελίδα e-publications.une.edu.au/vital/access/manager/Repository/une:8519].
- Cecil Hill, λήμμα “Ries”, στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, Oxford University Press, New York 2001, vol. 21, σελ. 369-371.
- Ulrich Michels, *Ατλας της μουσικής, τ. II, Ιστορικό μέρος: από το Μπαρόκ έως σήμερα* (μτφρ. και επιμ. I.E.M.A.), Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 1999.
- Alain Rey (επιμ.), *Le Micro-Robert – Langue française plus noms propres cartes et chronologie-nouveau*, Paris 1988.
- Percy A. Scholes (επιμ.), *The Oxford Companion to Music*, Tenth Edition (7<sup>th</sup> reprint), Oxford University Press, Oxford 1970.
- Γιώργος Φιτσιώρης, *Εισαγωγή στη θεωρία και ανάλυση της τονικής μουσικής*, Νεφέλη, Αθήνα 2010.
- Ιωάννης Φούλιας, *Αργά μέρη σε μορφές σονάτας στην κλασική περίοδο. Συμβολή στην εξέλιξη των ειδών και των δομικών τύπων μέσα από τα έργα των Haydn, Mozart και Beethoven (με εκτενή επισκόπηση της θεωρητικής εξέλιξης των μορφών σονάτας από τον 18ο έως τον 20ό αιώνα)*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 2005.
- Ιωάννης Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18ου αιώνας (B’)”, *Πολυφωνία* 9, Κουλτούρα, Αθήνα 2006, σελ. 67-97.

- Ιωάννης Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18ου αιώνας (Γ’)”, *Πολυφωνία* 10, Κουλτούρα, Αθήνα 2007, σελ. 35-64.
- Ιωάννης Φούλιας, “Η τριμερής ασματική μορφή στο έργο του Mozart: δύο κρίσιμες επισημάνσεις”, στο: Μάρκος Τσέτσος – Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *W. A. Mozart. Δεκαπέντε προσεγγίσεις*, Νεφέλη (σειρά «Μουσικολογία»), Αθήνα 2008, σελ.168-202.
- Ιωάννης Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Συμπερασματικές επισημάνσεις επί των τριών πρώτων τύπων σονάτας – Η συμβολή της θεωρίας των Herokoski και Darcy στην τρέχουσα επιστημονική συζήτηση”, *Πολυφωνία* 16, Κουλτούρα, Αθήνα 2010, σελ. 112-154.
- Ιωάννης Φούλιας, *Οι συμφωνίες κατά τις οβιδιανές “Μεταμορφώσεις” του Carl Ditters von Dittersdorf: Συμβολή στην αποκατάσταση ενός έργου-σταθμού στην ιστορία της προγραμματικής μουσικής*, Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2015.
-

VI

SONATINE

pour le

Piano Forte

Composée

par

FERD. RIES.

Op. 3. N<sup>o</sup> II

Prix 1 Fr. 75 C<sup>s</sup>

Bonn et Cologne

chez N. SIMROCK.

2184.



Maelzel's Metronome.  $\text{♩} = 63$ .

1.

F. Ries

All<sup>o</sup> non troppo.

SONATINA

Op. 5. N.º I.

Musical notation for measures 1-6. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include piano (p) and fortissimo (ff). A 'Ped.' marking is present at the end of the system.

Musical notation for measures 7-14. The right hand continues with slurred eighth notes, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. Dynamics include piano (p) and piano fortissimo (p<sup>f</sup>). A 'Ped.' marking is present at the end of the system.

Musical notation for measures 15-20. The right hand features triplets and slurs. Dynamics include piano (p) and piano fortissimo (p<sup>f</sup>). A 'cresc.' marking is present in the right hand. A 'Ped.' marking is present at the end of the system.

Musical notation for measures 21-25. The right hand features sixteenth-note passages with slurs. Dynamics include fortissimo (f). A 'Ped.' marking is present at the end of the system.

Musical notation for measures 26-31. The right hand features a sixteenth-note passage marked '8<sup>va</sup> loco'. Dynamics include piano (p) and piano fortissimo (p<sup>f</sup>). A 'Ped.' marking is present at the end of the system.

Musical notation for measures 32-38. The right hand features sixteenth-note passages with slurs. Dynamics include piano fortissimo (p<sup>f</sup>). A 'decres.' marking is present in the right hand. A 'Ped.' marking is present at the end of the system.

Musical notation for measures 39-44. The right hand features sixteenth-note passages with slurs. Dynamics include fortissimo (f). A 'decres.' marking is present in the right hand. A 'Ped.' marking is present at the end of the system.

2.

45

Musical score for measures 45-50. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. Measure 45 starts with a piano (*p*) dynamic. The music features a melodic line in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the lower staff. Dynamics include *cres* (crescendo), *f* (forte), and *fp* (fortissimo piano). There are first, second, and third endings marked with '1', '2', and '3' respectively.

51

Musical score for measures 51-55. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. Measure 51 starts with a forte (*f*) dynamic. The music features a melodic line in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the lower staff. Dynamics include *f* and *ff* (fortissimo). There are first, second, and third endings marked with '1', '2', and '3' respectively. The section ends with the instruction *loco*.

56

Musical score for measures 56-60. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. Measure 56 starts with a piano (*p*) dynamic. The music features a melodic line in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the lower staff. Dynamics include *p* and *pp* (pianissimo).

61

Musical score for measures 61-65. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. Measure 61 starts with a piano (*p*) dynamic. The music features a melodic line in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the lower staff. Dynamics include *p* and *cres* (crescendo). There is a second ending marked with '2'.

66

Musical score for measures 66-70. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. Measure 66 starts with a fortissimo piano (*fp*) dynamic. The music features a melodic line in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the lower staff. Dynamics include *fp* and *cres* (crescendo).

71

Musical score for measures 71-77. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. Measure 71 starts with a piano (*p*) dynamic. The music features a melodic line in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the lower staff. Dynamics include *p*. The section ends with the instruction *Ped:* (pedal) and an asterisk (\*).

78

Musical score for measures 78-83. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. Measure 78 starts with a piano (*p*) dynamic. The music features a melodic line in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the lower staff. Dynamics include *p*. The section ends with the instruction *Ped:* (pedal).

85

Musical score for measures 85-89. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The left staff has a bass clef. Measure 85 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The music features a complex melodic line in the right hand with many slurs and accents, and a more rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamic markings include *p* (piano) at measure 87, *cres* (crescendo) at measure 88, and *f* (forte) at measure 89. There are also some markings like *3* (triplets) and *\** (accents) in the right hand.

90

8va ~~~~~ Loco

Musical score for measures 90-94. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The left staff has a bass clef. Measure 90 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The music features a complex melodic line in the right hand with many slurs and accents, and a more rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamic markings include *f* (forte) at measures 90 and 91. A marking *8va* with a wavy line indicates an octave shift in the right hand. A marking *Loco* is present above the right staff. There are also some markings like *3* (triplets) and *\** (accents) in the right hand.

95

Musical score for measures 95-99. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The left staff has a bass clef. Measure 95 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The music features a complex melodic line in the right hand with many slurs and accents, and a more rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamic markings include *p* (piano) at measure 97. There are also some markings like *3* (triplets) and *\** (accents) in the right hand.

100

Musical score for measures 100-105. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The left staff has a bass clef. Measure 100 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The music features a complex melodic line in the right hand with many slurs and accents, and a more rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamic markings include *cres* (crescendo) at measure 102 and *dim* (diminuendo) at measure 105. There are also some markings like *3* (triplets) and *\** (accents) in the right hand.

106

Musical score for measures 106-110. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The left staff has a bass clef. Measure 106 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The music features a complex melodic line in the right hand with many slurs and accents, and a more rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamic markings include *f* (forte) at measure 107. There are also some markings like *3* (triplets) and *\** (accents) in the right hand.

111

Musical score for measures 111-115. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The left staff has a bass clef. Measure 111 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The music features a complex melodic line in the right hand with many slurs and accents, and a more rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamic markings include *p* (piano) at measure 115. There are also some markings like *3* (triplets) and *\** (accents) in the right hand.

116

Ped: dim

Musical score for measures 116-120. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The left staff has a bass clef. Measure 116 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The music features a complex melodic line in the right hand with many slurs and accents, and a more rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamic markings include *Ped:* (pedal) at measure 117 and *dim* (diminuendo) at measure 118. There is also a marking *\** (accent) in the right hand at measure 120.

4.

$\text{♩} = 50.$

Andantino.

Musical notation for measures 4-5. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. Measure 4 begins with a piano (*p*) dynamic. Measure 5 includes a crescendo (*cres*) and a fortissimo (*ff*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic. The notation includes various note values, slurs, and articulation marks.

5

Musical notation for measures 6-10. The system continues with the grand staff. Measure 6 features a piano (*p*) dynamic. Measure 7 includes a crescendo (*cres*) and a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 8 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 9 includes a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 10 includes a piano (*p*) dynamic. The notation includes various note values, slurs, and articulation marks.

11

Musical notation for measures 11-16. The system continues with the grand staff. Measure 11 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 12 includes a crescendo (*cres*) and a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 13 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 14 includes a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 15 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 16 includes a fortissimo (*ff*) dynamic. The notation includes various note values, slurs, and articulation marks.

17

Musical notation for measures 17-19. The system continues with the grand staff. Measure 17 features a piano (*p*) dynamic. Measure 18 includes a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 19 includes a piano (*p*) dynamic. The notation includes various note values, slurs, and articulation marks.

20

Musical notation for measures 20-22. The system continues with the grand staff. Measure 20 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 21 includes a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 22 includes a piano (*p*) dynamic. The notation includes various note values, slurs, and articulation marks.

23

Musical notation for measures 23-25. The system continues with the grand staff. Measure 23 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 24 includes a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 25 includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The notation includes various note values, slurs, and articulation marks.

26

29

32

36

41

45

6.

$\text{♩} = 132.$   
RONDO.  
Allegretto  
vivace.

Musical notation for measures 1-5. The piece is in 2/4 time with a key signature of one flat. The right hand features a rapid sixteenth-note melody with slurs and accents. The left hand provides a steady accompaniment of eighth-note chords. A piano (*p*) dynamic marking is present in the first measure.

Musical notation for measures 6-11. A double bar line with repeat dots is at the start of measure 6. The right hand continues with the sixteenth-note pattern. The left hand has a *f* dynamic marking in measure 7. A fermata is placed over the final chord of measure 11.

Musical notation for measures 12-16. The right hand continues with the sixteenth-note pattern. The left hand has a *crsr* (crescendo) marking in measure 14.

Musical notation for measures 17-22. The right hand continues with the sixteenth-note pattern. The left hand has a *f* dynamic marking in measure 17 and a *dim* (diminuendo) marking in measure 20. Fingerings (1, 2, 3, 4) are indicated for the right hand.

Musical notation for measures 23-28. The right hand continues with the sixteenth-note pattern. The left hand has a *p* dynamic marking in measure 23 and a *f* dynamic marking in measure 27. A *crsr* (crescendo) marking is present in measure 24.

Musical notation for measures 29-34. The right hand continues with the sixteenth-note pattern. The left hand has a *f* dynamic marking in measure 29. A *8va loco* marking is present in measure 29, indicating an octave shift. A double bar line with repeat dots is at the start of measure 29. A fermata is placed over the final chord of measure 34.

34

*p*

40

*cres*

46

*p dol*

52

*f*

58

*cres*

64

*ff*

8.

70

*p*

Musical score for measures 70-76. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and accents, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A piano (*p*) dynamic marking is present at the beginning of the system.

77

*f* *p*

Musical score for measures 77-83. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with slurs and accents. The lower staff features a more active accompaniment. Dynamic markings include *f* (forte) and *p* (piano).

84

*cres* *f* *dim*

Musical score for measures 84-90. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a harmonic accompaniment. Dynamic markings include *cres* (crescendo), *f* (forte), and *dim* (diminuendo).

91

*cres* *f*

Musical score for measures 91-97. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a harmonic accompaniment. Dynamic markings include *cres* (crescendo) and *f* (forte).

98

*p*

Musical score for measures 98-104. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a harmonic accompaniment. A piano (*p*) dynamic marking is present at the beginning of the system.

105

*cres* *f*

Musical score for measures 105-111. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a harmonic accompaniment. Dynamic markings include *cres* (crescendo) and *f* (forte).



112

*f*

118

*p* *f* *p*

124

*cres* *f*

130

*Gy... loco* *p* *Ped:*

136

*cres*

142

*f* *cres* *Ped:* *fine*

# L'INFORTUNÉE

Grande Sonate Fantaisie

POUR LE PIANO

*COMPOSÉE*

par

FERDINAND RIES.

Oeuvre 26.

Prix:

PUBLIÉ PAR L. FARRENC, — PARIS, 1871.

T. d. P. (6) C.

Grande Sonate.

Adagio con espressione.

6

Allegro molto agitato.

11

17

a tempo.

ca - lan - do.

23

pp cresc. f Ped. sf \*

27

ff Ped. \*

31

34

40

46

52

57

61

*f* *f* *cresc.* *ff* Ped.

65

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

70

*tr* *cresc.* *tr* *cresc.* *tr*

77

*tr* *f* *cresc.* *ff*

81

Tempo 1°

Ped. *cresc.* *cresc.* *f*

86

Allegro molto agitato.

*f* *p* *p* *p*

91

Musical score for measures 91-96. The piece is in G major (one sharp). The right hand features a melodic line with grace notes and slurs, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *dol.* (dolcissimo) and *f* (forte).

97

Musical score for measures 97-101. The right hand has a melodic line with a fermata in measure 98. The left hand continues with eighth-note accompaniment. A *cresc.* (crescendo) marking is present in measure 100.

102

Musical score for measures 102-106. The right hand features trills (*tr*) and a melodic line. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *f* (forte) and *pp* (pianissimo).

107

Musical score for measures 107-111. The right hand has a melodic line with grace notes. The left hand features a complex accompaniment with chords and eighth notes. Dynamics include *cresc.* (crescendo) and *pp* (pianissimo).

112

Musical score for measures 112-115. The right hand has a melodic line with grace notes. The left hand features a complex accompaniment with chords and eighth notes. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). A *Ped. ff* (pedal fortissimo) marking is present in measure 114.

116

Musical score for measures 116-120. The right hand has a melodic line with grace notes. The left hand features a complex accompaniment with chords and eighth notes. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). A *\** marking is present in measure 117.

120

*ff*  
Ped.

124

*ff*  
Ped.

128

*più f*  
Ped.

132

*decresc.*  
*p*

138

*sempre più piano.*

143

*espress.*

148

*cresc.*

*p*

153

*p*

158

ri - tar - dan - do.

Tempo 1°

Allegro molto agitato.

*pp*

*pp*

Ped. *pp*

163

Tempo 1°

*cresc.*

*decresc.*

*f*

Ped. *p*

168

Allegro molto agitato.

*pp*

*cresc.*

171

*f*

*f*

*f*

*cresc.*



174

Musical score for measures 174-176. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 174 features a dense texture with sixteenth-note runs in the right hand and chords in the left hand. Measure 175 has a dynamic marking of *ff*. Measure 176 continues the melodic lines.

177

Musical score for measures 177-179. Measure 177 includes a *decrease.* dynamic marking. Measure 178 has a *pp* marking. Measure 179 shows a continuation of the melodic and harmonic material.

181

Musical score for measures 181-184. Measure 181 starts with a *f* dynamic. Measure 182 has a *pp* marking. Measure 183 includes a *cresc.* marking. Measure 184 features a *sf* marking.

185

Musical score for measures 185-188. Measure 185 begins with a *p* dynamic. The passage is characterized by flowing sixteenth-note patterns in the right hand and steady eighth-note accompaniment in the left hand.

190

Musical score for measures 190-193. Measure 190 features a complex sixteenth-note texture. Measure 191 has a *p* marking. Measure 192 has a *p* marking. Measure 193 continues the melodic development.

196

Musical score for measures 196-200. Measure 196 has a *cresc.* marking. Measure 197 has a *fp* marking. Measure 198 includes a *2* fingering. Measure 199 has a *2* fingering. Measure 200 concludes the passage.

8  
201

201

*cresc.*

206

This system contains measures 201 through 206. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. It features a complex texture with many chords and some sixteenth-note passages. A *cresc.* marking is present in measure 205.

207

207

*decrease.* *dimin.* *dol.* *cresc.*

212

This system contains measures 207 through 212. It continues the complex texture with various dynamics including *decrease.*, *dimin.*, *dol.*, and *cresc.*

213

213

216

This system contains measures 213 through 216. The music features a prominent sixteenth-note pattern in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand.

217

217

*cresc.*

220

This system contains measures 217 through 220. The right hand continues with sixteenth-note patterns, while the left hand provides harmonic support. A *cresc.* marking is present in measure 219.

221

221

8 *Ped.* \*

223

This system contains measures 221 through 223. A dashed line with the number 8 spans across measures 221 and 222. A *Ped.* marking is present in measure 222, and an asterisk is placed above measure 223.

224

224

*dimin.* *p* *dim.* *pp*

227

This system contains measures 224 through 227. The music features a variety of dynamics including *dimin.*, *p*, *dim.*, and *pp*.

231

Musical score for measures 231-236. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. Measure 231 features a treble clef melody with trills (tr) and a bass clef accompaniment. Dynamics include *cresc.* and *f*. Measure 232 continues the melody with trills. Measure 233 shows a *cresc.* marking. Measure 234 has a *f* dynamic. Measure 235 includes trills. Measure 236 ends with a trill and a fermata.

237

Musical score for measures 237-240. The system consists of a grand staff. Measure 237 has a *cresc.* marking. Measure 238 has a *ff* dynamic. Measure 239 has a *pp* dynamic. Measure 240 ends with a fermata.

241

Musical score for measures 241-244. The system consists of a grand staff. Measure 241 has a *cresc.* marking. Measure 242 has a *f* dynamic. Measure 243 has a *f* dynamic. Measure 244 has a *p* dynamic.

245

Musical score for measures 245-248. The system consists of a grand staff. Measure 245 has a *cresc.* marking. Measure 246 has a *sf* dynamic. Measure 247 has a *f* dynamic. Measure 248 has a *sf* dynamic. A dashed line with the number 8 is above the treble clef staff.

249

Musical score for measures 249-252. The system consists of a grand staff. Measure 249 has a *sf* dynamic. Measure 250 has a *sf* dynamic. Measure 251 has a *sf* dynamic. Measure 252 has a *sf* dynamic. A dashed line with the number 8 is above the treble clef staff.

252

Musical score for measures 252-255. The system consists of a grand staff. Measure 252 has a *cresc.* marking. Measure 253 has a *Ped.* marking. Measure 254 has a *ff* dynamic. Measure 255 has a *ff* dynamic and an asterisk (\*).

Andante.

Musical notation for measures 1-7. The piece is in 3/8 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Andante.'. The first system shows a piano (*p*) introduction in the right hand and a steady bass line in the left hand. A fortissimo (*sf*) dynamic is used in measure 4. The system concludes with a piano (*p*) dynamic.

8

Musical notation for measures 8-13. The right hand features a melodic line with some rests, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. A pianissimo (*pp*) dynamic is indicated in measure 8.

14

Musical notation for measures 14-20. This system shows a variety of dynamics: *cresc.* (crescendo) in measure 14, *sf* (fortissimo) in measure 15, *pp* (pianissimo) in measure 16, *sf* in measure 17, *cresc.* in measure 18, and *p* (piano) in measure 20.

21

Musical notation for measures 21-25. The right hand has a more active melodic line. A *cresc.* (crescendo) dynamic is marked in measure 24.

26

Musical notation for measures 26-30. The right hand features a complex, rapid melodic passage. A mezzo-piano (*mp*) dynamic is indicated in measure 26.

30

Musical notation for measures 31-35. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *pp* (pianissimo) in measure 32 and *cresc.* (crescendo) in measure 35.

35

*fp* *pp* Ped. \*

Musical score for measures 35-39. The system begins with a forte piano (*fp*) dynamic. The right hand features a complex, multi-voice texture with many beamed sixteenth notes. The left hand provides a steady accompaniment. A piano (*pp*) dynamic is introduced at measure 37, accompanied by a pedal point marked with an asterisk (\*). The key signature is one sharp (F#).

40

Ped. *cresc.* *fp* *p*

Musical score for measures 40-44. The system starts with a piano (*p*) dynamic. A crescendo (*cresc.*) is marked over measures 41-42, leading to a forte piano (*fp*) dynamic. A piano (*p*) dynamic is then indicated at measure 43. Pedal points are marked with asterisks (\*) at measures 40, 42, and 44. The key signature is one sharp (F#).

45

*cresc.* *decresc.*

Musical score for measures 45-48. The system begins with a crescendo (*cresc.*) leading to a forte piano (*fp*) dynamic. A decrescendo (*decresc.*) is marked over measures 47-48. The right hand continues with intricate sixteenth-note patterns. The key signature is one sharp (F#).

49

*dim.* *dol.*

Musical score for measures 49-52. The system starts with a decrescendo (*dim.*) leading to a piano (*p*) dynamic. A *dol.* (dolente) marking is present over measures 51-52. The right hand features a melodic line with some grace notes. The key signature is one sharp (F#).

53

*sf* *p*

Musical score for measures 53-58. The system begins with a sforzando (*sf*) dynamic. A piano (*p*) dynamic is indicated at measure 57. The right hand has a more rhythmic, chordal texture. The key signature is one sharp (F#).

59

*pp*

Musical score for measures 59-64. The system starts with a pianissimo (*pp*) dynamic. The right hand features a melodic line with grace notes. The key signature is one sharp (F#).

Presto.

Finale.

pp cresc. ff Ped.

5

decresc. p 6 6 6 6

9

3 3 3 3 7 7 7 7

13

3 3 3 3

17

cresc.

21

f

25

cresc. ff Ped.

29

Musical score for measures 29-33. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. Measure 29 features a piano introduction with a pedal point marked with an asterisk and the word "Ped.". Measure 30 has a dynamic marking of *p*. Measure 31 includes a fermata over a chord. Measure 32 has a dynamic marking of *p*. Measure 33 ends with a fermata over a chord.

34

Musical score for measures 34-40. Measure 34 has a dynamic marking of *p*. Measure 35 has a dynamic marking of *p*. Measure 36 has a dynamic marking of *p*. Measure 37 has a dynamic marking of *p*. Measure 38 has a dynamic marking of *p*. Measure 39 has a dynamic marking of *p*. Measure 40 has a dynamic marking of *p* and a decrescendo hairpin labeled "decresc."

41

Musical score for measures 41-46. Measure 41 has a dynamic marking of *p*. Measure 42 has a dynamic marking of *p*. Measure 43 has a dynamic marking of *p*. Measure 44 has a dynamic marking of *p*. Measure 45 has a dynamic marking of *p*. Measure 46 has a dynamic marking of *p*.

47

Musical score for measures 47-51. Measure 47 has a dynamic marking of *p*. Measure 48 has a dynamic marking of *p*. Measure 49 has a dynamic marking of *p*. Measure 50 has a dynamic marking of *p*. Measure 51 has a dynamic marking of *p* and a decrescendo hairpin labeled "decresc."

52

Musical score for measures 52-55. Measure 52 has a dynamic marking of *f*. Measure 53 has a dynamic marking of *f*. Measure 54 has a dynamic marking of *f*. Measure 55 has a dynamic marking of *f* and a pedal point marked with the word "Ped."

56

Musical score for measures 56-59. Measure 56 has a dynamic marking of *cresc.*. Measure 57 has a dynamic marking of *cresc.*. Measure 58 has a dynamic marking of *ff*. Measure 59 has a dynamic marking of *ff* and a pedal point marked with an asterisk.

60

Musical score for measures 60-63. Measure 60 has a dynamic marking of *diminu.*. Measure 61 has a dynamic marking of *diminu.*. Measure 62 has a dynamic marking of *diminu.*. Measure 63 has a dynamic marking of *diminu.* and the text "en - do."





109

Musical score for measures 109-113. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The left staff has a bass clef and the same key signature. Measure 109 starts with a piano introduction marked '8' and a dashed line above it. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. A dynamic marking of *dimin.* appears in measure 111, accompanied by an asterisk. The system ends with a double bar line.

114

Musical score for measures 114-119. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The left staff has a bass clef and the same key signature. The music continues with a similar rhythmic pattern. A piano dynamic marking *p* is present in measure 114, and a crescendo marking *cresc.* is in measure 118. The system ends with a double bar line.

120

Musical score for measures 120-124. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The left staff has a bass clef and the same key signature. The music features a complex rhythmic pattern. A forte dynamic marking *ff* is present in measure 120, with a *Ped.* marking below it. A crescendo marking *cresc.* is in measure 122. The system ends with a double bar line.

125

Musical score for measures 125-129. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The left staff has a bass clef and the same key signature. The music continues with a similar rhythmic pattern. A forte dynamic marking *f* is present in measure 125, and a crescendo marking *cresc. f* is in measure 127. The system ends with a double bar line.

130

Musical score for measures 130-134. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The left staff has a bass clef and the same key signature. The music continues with a similar rhythmic pattern. A forte dynamic marking *f* is present in measure 130, and a *Ped.* marking is below it. A crescendo marking *cresc.* is in measure 132. The system ends with a double bar line.

135

Musical score for measures 135-140. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The left staff has a bass clef and the same key signature. The music continues with a similar rhythmic pattern. A piano dynamic marking *p* is present in measure 135, and a *Ped.* marking is below it. A crescendo marking *cresc.* is in measure 137. The system ends with a double bar line.

141

Musical score for measures 141-145. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The left staff has a bass clef and the same key signature. The music continues with a similar rhythmic pattern. A piano dynamic marking *pp* is present in measure 141, and a *Ped.* marking is below it. A crescendo marking *cresc.* is in measure 143. The system ends with a double bar line.

150

Musical notation for measures 150-157. The system consists of a treble and bass staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a complex texture with many beamed notes and chords. The bass line is particularly active with many sixteenth notes.

158

Musical notation for measures 158-163. The system consists of a treble and bass staff. The key signature has two sharps. The music continues with complex textures and beamed notes.

164

Musical notation for measures 164-170. The system consists of a treble and bass staff. The key signature has two sharps. The music features a complex texture with many beamed notes. A *pp* dynamic marking is present in the bass line.

171

Musical notation for measures 171-176. The system consists of a treble and bass staff. The key signature has two sharps. The music features a complex texture with many beamed notes. A *cresc.* marking is present in the bass line, and a *ff* marking is present in the treble line.

178

Musical notation for measures 178-184. The system consists of a treble and bass staff. The key signature has two sharps. The music features a complex texture with many beamed notes. A *f* dynamic marking is present in the bass line, and a *decresc.* marking is present in the treble line.

185

Musical notation for measures 185-191. The system consists of a treble and bass staff. The key signature has two sharps. The music features a complex texture with many beamed notes. A *pp* dynamic marking is present in the bass line. Fingerings of 6 are indicated in the bass line.

191

Musical notation for measures 191-196. The system consists of a treble and bass staff. The key signature has two sharps. The music features a complex texture with many beamed notes.

195

Musical score for measures 195-198. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). Measure 195 features a piano introduction with a *cresc.* marking. Measure 196 includes a piano (*p*) dynamic and a triplet of eighth notes. Measures 197 and 198 continue the melodic and harmonic development.

199

Musical score for measures 199-202. Measure 199 shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 200 features a *cresc.* marking. Measures 201 and 202 continue the melodic and harmonic development.

203

Musical score for measures 203-206. Measure 203 features a *f* dynamic. Measure 204 includes a *cresc.* marking. Measures 205 and 206 continue the melodic and harmonic development.

207

Musical score for measures 207-210. Measure 207 features a *p* dynamic. Measures 208, 209, and 210 continue the melodic and harmonic development.

211

Musical score for measures 211-213. Measures 211, 212, and 213 continue the melodic and harmonic development.

214

Musical score for measures 214-216. Measure 214 features a *ff* dynamic. Measures 215 and 216 continue the melodic and harmonic development.

217

Musical score for measures 217-220. Measures 217, 218, 219, and 220 continue the melodic and harmonic development.

222

decresc. pp

228

dimin. dol.

233

238

243

248

sf

253

*f* *f cresc.*

Measures 253-257: This system contains five measures. The right hand features a melodic line with various accidentals (flats and naturals) and slurs. The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. Dynamics include *f* and *f cresc.*

258

*cresc.* *f*

Measures 258-262: This system contains five measures. The right hand has a melodic line with slurs and a final fermata. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *cresc.* and *f*.

263

*sp*

Measures 263-266: This system contains four measures. The right hand has a complex, fast-moving melodic line with many slurs. The left hand has a simple accompaniment. Dynamics include *sp*.

267

*sp*

Measures 267-270: This system contains four measures. The right hand continues with a fast, intricate melodic line. The left hand has a simple accompaniment. Dynamics include *sp*.

271

Measures 271-273: This system contains three measures. The right hand has a fast, intricate melodic line. The left hand has a simple accompaniment.

274

*sempre* *più piano* *rallentando.*

Measures 274-277: This system contains four measures. The right hand has a fast, intricate melodic line. The left hand has a simple accompaniment. Dynamics include *sempre*, *più piano*, and *rallentando.*

278

Musical notation for measures 278-281. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is marked "a tempo." The right hand features a melody with quarter and eighth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

282

Musical notation for measures 282-285. The right hand continues the melodic line. The left hand accompaniment includes triplet markings in the final measure.

286

Musical notation for measures 286-288. The right hand melody becomes more active with sixteenth-note patterns. The left hand accompaniment remains consistent.

289

Musical notation for measures 289-291. The right hand features a series of sixteenth-note chords. The left hand accompaniment continues. A "cresc." marking appears in the right hand.

292

Musical notation for measures 292-295. The right hand has a melodic line with a forte "f" dynamic marking. The left hand accompaniment continues.

296

Musical notation for measures 296-300. The right hand features a complex sixteenth-note texture with a "cresc." marking. The left hand accompaniment continues. The piece concludes with a "ff Ped." marking and a final chord.

300

\* Ped. \* p

305

311

318

324

330

336

Musical score for measures 336-340. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a harmonic accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the first measure.

341

Musical score for measures 341-345. The right hand continues with slurred and accented notes, including a triplet of eighth notes in measure 344. The left hand features a steady accompaniment. Dynamic markings include *cresc.*, *ff*, and *f*. Pedal markings (*Ped.*) are present in measures 342 and 344.

346

Musical score for measures 346-350. The right hand has a more active melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment is rhythmic. Dynamic markings include *f*, *cresc. f*, and *f*.

350

Musical score for measures 350-353. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment is rhythmic. Dynamic markings include *ff* and *f*. Pedal markings (*Ped.*) are present in measures 351 and 353.

354

Musical score for measures 354-357. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment is rhythmic. A dynamic marking of *f* is present in measure 354.

358

Musical score for measures 358-362. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment is rhythmic. A dynamic marking of *dimin.* (diminuendo) is present in measure 359.



362

Musical score for measures 362-365. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. Measure 362 starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with grace notes and slurs, while the left hand provides a steady accompaniment. The score includes various articulations such as slurs and grace notes.

367

Musical score for measures 367-371. Measure 367 begins with a *cresc.* (crescendo) marking. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a more active accompaniment. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *f* (forte). Pedal markings (*Ped.*) and asterisks (*\**) are present in measures 369 and 370.

372

Musical score for measures 372-375. The right hand features a series of chords with grace notes, while the left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f* (forte) and *cresc. f* (crescendo forte). Pedal markings are used throughout the section.

376

Musical score for measures 376-379. Measure 376 starts with a *ff* (fortissimo) dynamic. The right hand has a series of chords, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Pedal markings are present in measures 377 and 378.

380

Musical score for measures 380-383. The right hand features a melodic line with grace notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f* (forte) and *ff* (fortissimo). Pedal markings and asterisks are used in measures 381 and 382.

384

Musical score for measures 384-387. Measure 384 begins with a *dim.* (diminuendo) marking. The right hand has a melodic line, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p* (piano). Pedal markings and asterisks are used in measures 385 and 386.

388

Musical score for measures 388-394. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

395

Musical score for measures 395-403. The right hand continues the melodic line. The left hand features a prominent sixteenth-note pattern starting at measure 397, with a *dim.* (diminuendo) marking at the beginning of the system. Fingering numbers '6' are indicated above the notes in measures 397 and 398.

400

Musical score for measures 404-407. The right hand has a melodic line with a *cresc.* (crescendo) marking in measure 407. The left hand continues with a sixteenth-note accompaniment.

404

Musical score for measures 408-411. The right hand features a complex sixteenth-note texture. The left hand continues with a sixteenth-note accompaniment. A *f* (forte) dynamic marking is present in measure 409.

408

Musical score for measures 412-415. The right hand continues with a sixteenth-note texture. The left hand continues with a sixteenth-note accompaniment. A *cresc.* (crescendo) marking is present in measure 413.

411

*ff*

414

417

*sempre più f* Ped.

420

\* Ped. *f* \*

424

*ff* Ped. \*

FINE.