

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Αλεξάνδρα Παππά

Οι συμφωνίες του Leopold Kozeluch:
Συγκριτική μελέτη των εναρκτήριων και
καταληκτικών μερών των συμφωνιών P. I: 3 & 4

Πτυχιακή εργασία
Επιβλέπων καθηγητής: Ιωάννης Φούλιας

ΑΘΗΝΑ 2016

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Ιστορικά στοιχεία	3
<i>Συμφωνία σε Ρε-μείζονα, Ρ. Ι: 3</i>	
• I. Adagio – Allegro	7
• IV. Presto con fuoco	16
<i>Συμφωνία σε Φα-μείζονα, Ρ. Ι: 4</i>	
• I. Allegro molto	21
• IV. Presto	27
Συμπεράσματα	32
Βιβλιογραφία	36
Παράρτημα: παρτιτούρες των έργων	37

Ιστορικά στοιχεία

Ο Leopold Kozeluch ήταν βοημός συνθέτης, πιανίστας, καθηγητής πιάνου και εκδότης. Γεννήθηκε στις 26 Ιουνίου 1747 στο Velvary της Βοημίας και πέθανε στις 7 Μαΐου 1818 στη Βιέννη. Αρχικά ονομαζόταν Jan Antonín, αλλά από το 1773 άλλαξε το όνομά του σε Leopold για να αποφύγει τη σύγχυση με τον μεγαλύτερο ξάδερφό του και συνθέτη Jan Antonín Kozeluch (1738-1814). Ξεκίνησε τη μουσική του εκπαίδευση στη γενέτειρά του υπό την διδασκαλία του A. Kubík και αργότερα συνέχισε στην Πράγα με καθηγητή τον ξάδελφό του Jan Antonín στη σύνθεση και τον F. X. Dušek στο πιάνο. Οι επιτυχημένες εκτελέσεις των πρώτων έργων του (μπαλέτα και παντομίμες) κατά τη διάρκεια των ετών 1771-1778 τον οδήγησαν στην απόφαση να παρατήσει τις νομικές σπουδές του και να ασχοληθεί επαγγελματικά με τη μουσική. Το 1778 πήγε στη Βιέννη, όπου σε σύντομο χρονικό διάστημα απέκτησε τη φήμη εξάιρετου πιανίστα, παιδαγωγού και συνθέτη. Το 1784 άρχισε να εκδίδει τα έργα του μέσω του νεοϊδρυθέντος εκδοτικού του οίκου και ενός μουσικού περιοδικού (*Musikalisches Magazin*), τη διαχείριση των οποίων ανέλαβε αργότερα ο αδελφός του Antonín Tomáš Kozeluch (1752-1805). Οι συνθέσεις του εκδίδονταν σχεδόν ταυτόχρονα και από άλλους εκδοτικούς οίκους σε μεγάλες πόλεις του εξωτερικού, όπως το Παρίσι, το Λονδίνο, το Εδιμβούργο, το Άμστερνταμ, η Φρανκφούρτη, το Μόναχο κ.ά. Το Σεπτέμβριο του 1791 του ανατέθηκε να γράψει μία καντάτα για τη στέψη του Λεοπόλδου Β΄ στην Πράγα ως βασιλιά της Βοημίας. Ένα χρόνο αργότερα διορίστηκε ως αρχιμουσικός δωματίου και συνθέτης της αυλής, θέση που κράτησε μέχρι τον θάνατό του, με την υποχρέωση να γράφει, μεταξύ άλλων, μία όπερα και ένα ορατόριο το χρόνο. Από το 1804 άρχισε να συνεργάζεται με τον εκδότη George Thomson από το Εδιμβούργο πάνω στην επεξεργασία σκωτσέζικων, ιρλανδικών και ουαλικών παραδοσιακών τραγουδιών.¹

Ο συνολικός αριθμός των πρωτότυπων έργων του ανέρχεται στα 250. Ο Kozeluch ήταν κατά βάση κοσμικός συνθέτης με προτίμηση στα πιανιστικά έργα όπως σονάτες, τρίο με πιάνο και κοντσέρτα, όμως έχει επίσης γράψει αρκετές συμφωνίες και φωνητικές συνθέσεις. Είναι δύσκολο να εκφέρει κάποιος γνώμη για τα έργα σκηνικής μουσικής του, καθώς σχεδόν όλα τα μπαλέτα και οι όπερές του (εκτός από μία) έχουν χαθεί και σώζονται μόνο ως βιβλιογραφικές αναφορές.²

Οι συνθέσεις του μπορούν να χωρισθούν σε τρεις υφολογικές κατηγορίες (όχι όμως με χρονολογική σειρά). Το μεγαλύτερο μέρος των φωνητικών έργων της δεκαετίας του 1780 – με εξαίρεση το ορατόριο *Moisè in Egitto* – ανήκει στο στυλ *galant* του βιεννέζικου ροκοκό. Στα κοντσέρτα για πιάνο και στις

¹ Βλ. Jiří Mikuláš, λήμμα “Koželuh, Leopold”, στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik* (2. Ausgabe) / *Personenteil*, Bd. 10, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 2003, σ. 588. Πρβλ. επίσης Milan Poštolka, λήμμα “Kozeluch [Kotzeluch, Koželuh], Leopold [Jan Antonín, Ioannes Antonius]”, στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Oxford University Press, New York 2001, vol. 13, σ. 852.

² Milan Poštolka, [“Εισαγωγή”], στο: Leopold Koželuh, *Tre Sinfonie*, επιμ. Jan Racek, Editio Supraphon (Musica Antiqua Bohemica), Praha 1988, σ. xiii και xvi.

συμφωνίες του χρησιμοποιεί το χαρακτηριστικό βιεννέζικο κλασικό ύφος της εποχής, ενώ σε αρκετά πιανιστικά έργα ή έργα μουσικής δωματίου αγγίζει τα όρια της ρομαντικής εκφραστικότητας του Beethoven και του λυρισμού του Schubert. Το ρομαντικό ύφος εντοπίζεται ιδιαίτερα στα έργα μουσικής δωματίου και στην μουσική για πιάνο των ετών 1785-1791 και ειδικά στα *Τρία καπρίτσια για πιάνο* (P. XIII: 3-5, περίπου το 1797) και στα τρίο με πιάνο που βασίζονται σε σκωτσέζικες και ιρλανδικές μελωδίες (P. IX: 40-45 και 52-54, 1798-1803).³ Τα έργα του Kozeluch έχει καταλογογραφήσει ο τσέχος μουσικολόγος Milan Roštolka, γι' αυτό η αρίθμησή τους γίνεται με αριθμούς Roštolka.

Στον Kozeluch αποδίδονται 11 συμφωνίες. Είναι όλες γραμμένες σε μείζονα τρόπο, με μόνη εξαίρεση τη *Συμφωνία σε σολ-ελάσσονα* (P. I: 5). Στην πλειονότητά τους αποτελούνται από τέσσερα μέρη και ακολουθούν την κλασική ενορχήστρωση, η οποία, εκτός από το σώμα των εγχόρδων, περιλαμβάνει 2 όμποε, 2 φαγκότα και 2 κόρνα. Ας εξετάσουμε όμως την κάθε μία χωριστά. Η *Συμφωνία σε Ρε-μείζονα*, P. I: 1, συνετέθη στο Παρίσι περίπου το 1786 και αποτελείται από τρία μέρη (I. Allegro – II. Andante, *mezza voce* – III. Rondo, *Andantino*). Είναι γραμμένη για 2 όμποε, 2 κόρνα και έγχορδα, σύμφωνα με δύο χειρόγραφα που βρίσκονται σε βιβλιοθήκες στην Ελβετία και στη Γερμανία. Σε ένα άλλο χειρόγραφο στην Αυστρία αναφέρεται και η ύπαρξη φαγκότων στην ορχήστρα, ενώ σε δύο άλλα γερμανικά χειρόγραφα αναφέρεται η χρήση 2 τρομπετών ή τυμπάνων, αντίστοιχα.⁴ Για τη *Συμφωνία σε Ντο-μείζονα*, P. I: 2, δεν υπάρχουν χειρόγραφα ή άλλα γραπτά τεκμήρια, από όπου μπορούμε να αντλήσουμε πληροφορίες για τη διάταξη των μερών ή την ενορχήστρωση. Το μόνο που γνωρίζουμε είναι ότι και αυτή γράφτηκε στο Παρίσι περίπου το 1786.⁵

Οι επόμενες τρεις συμφωνίες εκδόθηκαν μαζί το 1787. Η *Συμφωνία σε Ρε-μείζονα*, P. I: 3, έχει τυπική τετραμερή διάρθρωση (I. Adagio – Allegro [από τις λίγες του Kozeluch με αργή εισαγωγή] – II. Poco adagio – III. Menuetto – IV. Presto con fuoco) και τυπική ενορχήστρωση (2 όμποε, 2 φαγκότα, 2 κόρνα και έγχορδα). Σώζεται σε συνολικά δέκα χειρόγραφα (σε βιβλιοθήκες και αρχεία στην Αυστρία, τη Γερμανία, την Πολωνία, την Τσεχία και τις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής).⁶ Η *Συμφωνία σε Φα-μείζονα*, P. I: 4, αποτελείται επίσης από 4 μέρη (I. Allegro molto – II. Poco adagio con sordini – III. Menuetto / Trio: Allegretto – IV. Presto) και ακολουθεί το ίδιο ενορχηστρωτικό πρότυπο (2 όμποε, 2 φαγκότα, 2 κόρνα και έγχορδα). Σώζεται σε οκτώ χειρόγραφα (στη Γερμανία, την Κροατία, την Ελβετία, την Τσεχία και τις Ηνωμένες Πολιτείες της

³ Βλ. Roštolka, "Kozeluch, Leopold", ό.π., σ. 852.

⁴ RISM – Online Catalogue of Musical Sources / Online-Suche nach Musikquellen, www.rism.info, τεκμήρια RISM ID no. 400008099, no. 454005658, no. 600025921, no. 456006678 και no. 454501415, και Mikuláš, ό.π., σ. 590.

⁵ Mikuláš, ό.π.

⁶ Mikuláš, ό.π., και RISM, ό.π., RISM ID no. 600025945, no. 450009959, no. 456001282, no. 450034559, no. 450014029, no. 200045949, no. 301003876, no. 550269231, no. 550248264 και no. 000136988.

Αμερικής).⁷ Επόμενη κατά σειρά είναι η *Συμφωνία σε σολ-ελάσσονα*, P. I: 5. Έχει τριμερή διάρθρωση (I. Allegro – II. Adagio – III. Presto) και τυπική ενορχήστρωση, ίδια με αυτή των δύο προηγούμενων (σύμφωνα με χειρόγραφα σε Γερμανία, Τσεχία και Αμερική). Υπάρχει, όμως, ένα χειρόγραφο στην Αυστρία, στο οποίο προστίθενται 2 τρομπέτες και τύμπανα.⁸

Άλλη μία τριάδα συμφωνιών με χρονολογία έκδοσης το 1787 αποτελούν οι συμφωνίες με αριθμούς Rožtolka I: 6-8. Η *Συμφωνία σε Ντο-μείζονα*, P. I: 6, είναι τετραμερής (I. Poco adagio – Allegro – II. Poco adagio – III. Menuetto: Vivace – IV. Presto con fuoco). Σώζεται σε πέντε χειρόγραφα με διαφορετικές ενορχηστρώσεις. Τα χειρόγραφα αυτά βρίσκονται σε βιβλιοθήκες στο Αμβούργο (2 όμποε, 2 φαγκότα, 2 κόρνα και έγχορδα), στη Δρέσδη (φλάουτο, 2 όμποε, 2 κόρνα, 2 τρομπέτες, τύμπανα και έγχορδα), στο Amorbach στη Γερμανίας (2 όμποε, 2 φαγκότα, 2 κόρνα, 2 τρομπέτες, τύμπανα και έγχορδα), στο Engelberg στην Ελβετία (2 κλαρινέτα, 2 κόρνα και έγχορδα) και στο Μουσείο Národní στην Πράγα (φλάουτο, 2 όμποε, 2 φαγκότα, 2 κόρνα, τύμπανα και έγχορδα).⁹ Ακολουθεί η *Συμφωνία σε Λα-μείζονα*, P. I: 7. Αποτελείται από τέσσερα μέρη (I. Allegro molto – II. Poco adagio – III. Menuetto: Allegretto – IV. Prestissimo) και η ορχήστρα της απαρτίζεται από 2 όμποε, 2 φαγκότα, 2 κόρνα και έγχορδα. Σώζεται σε τέσσερις σειρές χειρόγραφων παρτών στη Γερμανία.¹⁰ Τετραμερής είναι και η *Συμφωνία σε Σολ-μείζονα*, P. I: 8 (I. Allegro molto – II. Poco adagio – III. Menuetto: Allegretto – IV. Presto con fuoco) με τυπική ενορχήστρωση (2 όμποε, 2 φαγκότα, 2 κόρνα και έγχορδα). Σώζεται μαζί με την προηγούμενη σε τέσσερις σειρές χειρογράφων στη Γερμανία.¹¹

Η επόμενη συμφωνία είναι αχρονολόγητη. Πρόκειται για τη *Συμφωνία σε Ντο-μείζονα*, P. I: 9. Έχει τυπική τετραμερή διάρθρωση (I. Allegro molto – II. Poco adagio – III. Menuetto: Allegretto – IV. Presto) και σώζεται σε δύο χειρόγραφα στη Γερμανία, το πρώτο εκ των οποίων (στη Δρέσδη) προβλέπει την ύπαρξη 2 όμποε, 2 κόρνων και εγχόρδων στην ορχήστρα, ενώ το δεύτερο (στο Donaueschingen) περιλαμβάνει και 2 φαγκότα.¹² Ακολουθώντας, η *Συμφωνία σε Λα-μείζονα*, P. I: 10, υπολογίζεται ότι έχει γραφεί ανάμεσα στα έτη 1779 και 1784 και φέρει τον τίτλο “À la française” [“Σε γαλλικό ύφος”]. Είναι τετραμερής (I. Allegro di molto – II. Poco adagio ma più andante – III. Menuetto – IV. Presto con fuoco / Finale) με τυπική ενορχήστρωση (2 όμποε, 2 κόρνα και έγχορδα), ενώ σώζεται σε τρεις σειρές χειρόγραφων παρτών σε Γερμανία και Αυστρία.¹³

⁷ Mikuláš, ό.π., και RISM, ό.π., RISM ID no. 450009960, no. 450013479, no. 200045952, no. 500027173, no. 4000167169, no. 400167170, no. 550269232 και no. 000136989.

⁸ Mikuláš, ό.π., και RISM, ό.π., RISM ID no. 450050144, no. 450009958, no. 200045953, no. 550269233, no. 0001369990 και no. 600066936.

⁹ Mikuláš, ό.π., και RISM, ό.π., RISM ID no. 450050144, no. 210045951, no. 455020735, no. 400253471 και no. 550032191.

¹⁰ Mikuláš, ό.π., και RISM, ό.π., RISM ID no. 450013476, no. 450024624, no. 450050145 και no. 210045955.

¹¹ Mikuláš, ό.π., και RISM, ό.π., RISM ID no. 450013477, no. 450024623, no. 450050146 και no. 210045954.

¹² Mikuláš, ό.π., και RISM, ό.π., RISM ID no. 210045950 και no. 450013478.

¹³ Mikuláš, ό.π., και RISM, ό.π., RISM ID no. 450013473, no. 600033231 και no. 600025920.

Τελευταία έρχεται η *Συμφωνία σε Σι-ύφεση-μείζονα*, P. I: 11, η οποία φέρει τον τίτλο “L’ Irrésolu” ή “L’ Irresoluto” [“Ο αναποφάσιτος”] και μπορεί να χαρακτηριστεί ως προγραμματική συμφωνία.¹⁴ Αποτελείται και αυτή από τέσσερα μέρη (I. Allegro ma riu presto – II. Adagio – III. Menuetto: Vivace – IV. Allegro poco molto presto) και για την ορχήστρα της προβλέπονται 2 όμποε / 2 φλάουτα (μόνο στο αργό μέρος), 2 κόρνα και έγχορδα. Σώζεται σε χειρόγραφα στην Αυστρία, την Τσεχία και την Γερμανία. Είναι αχρονολόγητη και, όπως και οι δύο προηγούμενες, δεν έχει εκδοθεί μέχρι σήμερα.¹⁵

Στην παρούσα εργασία αναλύονται τα εναρκτήρια και τελικά μέρη των *Συμφωνιών σε Ρε-* και *Φα-μείζονα*, P. I: 3 και 4, αντίστοιχα. Οι πρωτότυπες παρτιτούρες δεν σώζονται, σώζεται όμως η πρώτη τους έκδοση. Αυτή πραγματοποιήθηκε από τον εκδοτικό οίκο του συνθέτη το 1787 (περιείχε τις δύο προαναφερθείσες συμφωνίες συν τη *Συμφωνία σε σολ-ελάσσονα*, P. I: 5) με τίτλο *Volume I. / TROIS SIMPHONIES / à / GRAND ORCHESTRE / Composées / par / Leopold Koželuch // Publiée et se vend à Vienne au Magazin / de l’ Auteur dans l’ Unter Breuner Strasse N. 1152*. Η έκδοση αυτή σώζεται στο Βρετανικό Μουσείο του Λονδίνου. Οι τρεις προαναφερθείσες συμφωνίες θεωρούνται οι πιο ώριμες και πιο αξιοσημείωτες του συνθέτη.¹⁶

¹⁴ Για μία αναλυτική περιγραφή του προγράμματος και ανάλυση της συμφωνίας, βλ. Ιωάννης Φούλιας, “Ο “Μανιακός” του G. Brunetti, ο “Αναποφάσιτος” του L. Kozeluch και η προγραμματική συμφωνία ως ένα πλήρως ανεπτυγμένο είδος περί το 1780”, στο: Ιωάννης Φούλιας, Πέτρος Βούβαρης, Γιώργος Κίτσιος, Κώστας Χάρδας (επιμ.), *Μουσική και Μουσικολογία. Παρόν και μέλλον* (Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου, Θεσσαλονίκη, 21-23 Νοεμβρίου 2014), Ελληνική Μουσικολογική Εταιρία, Θεσσαλονίκη 2015, σ. 136-143.

¹⁵ Mikuláš, ό.π., RISM, ό.π., RISM ID no. 600176740 και no. 451506466, και Φούλιας, ό.π. σ. 136-137.

¹⁶ Roštolka, [“Εισαγωγή”], ό.π., σ. xiii και xvi.

Συμφωνία σε Ρε-μείζονα, Ρ. Ι: 3

I. Adagio – Allegro

Η αρχή του πρώτου μέρους της συμφωνίας γίνεται με μία αργή εισαγωγή. Η πρακτική αυτή χρησιμοποιείται από τους συνθέτες για να προσδώσει μεγαλύτερη έμφαση στο κομμάτι γρήγορης χρονικής αγωγής που θα ακολουθήσει.¹⁷ Το Adagio ξεκινά σε υψηλή ηχητική ένταση με έναν αρπισμό της τονικής της Ρε-μείζονος παιγμένο σε απόσταση οκτάβας από τα φαγκότα και το σώμα των εγχόρδων. Καταλήγει στη συγχορδία της δεσπόζουσας του δεύτερου μέτρου με το μοτίβο του παρεστιγμένου ογδού προς δέκατο έκτο και tutti από την ορχήστρα. Ένα νέο μελωδικό τμήμα κάνει την εμφάνισή του με χαμηλή δυναμική (piano) έπειτα από την παύση ογδού του μ. 2. Οι κατιούσες τρίτες ογδών προετοιμάζουν αρμονικά (ii⁶ – V⁶ – I – vii⁷/V) και καταλήγουν σε μισή πτώση στο μ. 4, η οποία ακολουθείται από γενική παύση. Η χαμηλή ηχητική ένταση συνεχίζεται και στα μ. 5-8, όπου το λόγο έχει η ομάδα των εγχόρδων. Το ρόλο της συνοδείας αναλαμβάνουν τα πρώτα βιολιά (κρατώντας τον ισοκράτη στην τονική) και τα βαθύτερα έγχορδα (βιόλες, τσέλα και κοντραμπάσσα) με βηματική άνοδο ογδών ανά μέτρο. Ανιούσα κίνηση διαγράφει σε βαθύτερο επίπεδο και η μελωδία των δεύτερων βιολιών, καθώς, αν παρατηρήσει κανείς τον πρώτο χρόνο κάθε μέτρου, εμφανίζεται η βηματική ανοδική πορεία ρε – μι – φα – δίεση – σολ, η οποία υποστηρίζεται και από την αντίστοιχη κίνηση της αρμονίας με παράλληλες συγχορδίες έκτης (I⁶ – ii⁶₅ – V⁴₃/IV – IV⁶). Η κορύφωση της έντασης έρχεται στο μ. 9, όπου ακούγονται οι συγχορδίες V⁶₅/V – V² από όλο το σώμα της ορχήστρας σε δυναμική forte. Χρησιμοποιούνται οι ίδιες ρυθμικές φιγούρες που εμφανίστηκαν και στο μ. 2. Αντίστοιχα λοιπόν με την προηγούμενη φράση, ακολουθεί μία γενική παύση ογδού. Η πύκνωση του αρμονικού ρυθμού που έρχεται από το τελευταίο όγδοο του μ. 9 και συνεχίζει στο μ. 10 (I⁶, ii⁶₅ – V⁶₅/V – V⁷) οδηγεί σε τέλεια πτώση με επικάλυψη στο μ. 11. Τα επόμενα τρία μέτρα δεν αποτελούν παρά μία παραλλαγμένη επανάληψη των τριών αρχικών, με τη διαφορά ότι στη δεύτερη εμφάνισή τους αναπτύσσονται στην τονικότητα της ομώνυμης ελάσσονος. Ακολουθείται παρόμοια πτωτική πορεία με κατάληξη σε μισή πτώση στο μ. 14. Στα υπόλοιπα μέτρα της εισαγωγής (μ. 14-21) μπορούμε να παρατηρήσουμε αυτό που ο Caplin περιγράφει ως “standing on the dominant” (“παραμονή στη δεσπόζουσα”),¹⁸ καθώς η συγχορδία της δεσπόζουσας προεκτείνεται – με τη βοήθεια ενός ισοκράτη στα τσέλα, τα κοντραμπάσσα, τα φαγκότα και τα κόρνα – μέχρι το μ. 21, το οποίο σηματοδοτεί το τέλος της εισαγωγής. Οι βιόλες, τα όμποε και τα δεύτερα βιολιά έχουν επίσης συνοδευτικό ρόλο με παρεστιγμένα μισά και φιγούρες δεκάτων έκτων αντίστοιχα. Τα μελωδικά σχήματα των πρώτων βιολιών περιστρέφονται γύρω από το λα της δεσπόζουσας και επαναλαμβάνονται ανά δίμετρο. Από το μ. 18 αρχίζει μία μοτιβική ρευστοποίηση

¹⁷ James Hepokoski – Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford University Press, New York 2006, σ. 292. Πρβλ. επίσης 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, σ. 203-205.

¹⁸ Caplin, ό.π., σ. 206.

που καταλήγει στη συγχορδία της δεσπόζουσας σε αξία μισού (μ. 21), ακολουθούμενη από γενική παύση-τομή που διαχωρίζει την εισαγωγή από το τμήμα που έπεται. Δομικά, η εισαγωγή αυτή μπορεί να ερμηνευθεί σύμφωνα με τις τέσσερις “χαρακτηριστικές ζώνες” που αναφέρουν οι Hepokoski και Darcy.¹⁹ Ως πρώτη ζώνη μπορούν να θεωρηθούν τα μ. 1-4, καθώς αποτελούνται από τις αρχικές εξαγγελτικές και δυναμικές φιγούρες που στην πορεία προς την πτώση φαίνεται σαν να “λιώνουν” προσεγγίζοντας υφολογικά αυτές του επόμενου τμήματος. Η δεύτερη ζώνη αποτελείται από το μελωδικό και ήπιο από άποψη δυναμικής υλικό των μ. 5-8. Παρ’ όλα αυτά, στο τέλος της (μ. 9-10) επαναφέρει τα αρχικά δυναμικά μορφώματα που καταλήγουν στην τέλεια πτώση του μ. 11. Η τρίτη ζώνη (μ. 11-14a) περιέχει την μεταφορά του αρχικού υλικού στη σχετική ελάσσονα. Από το μ. 14 ξεκινά σε επικάλυψη η τέταρτη και τελευταία ζώνη (μ. 14-21), επεκτείνοντας τη συγχορδία της δεσπόζουσας ως το τέλος της αργής εισαγωγής.

Η τονική έρχεται στην αρχή του Allegro στο μ. 22. Το κύριο θέμα ξεκινά σε ήπια δυναμική (piano) και έχει ζωηρό και εύθυμο χαρακτήρα. Εκτείνεται ως το μ. 41. Τα πρώτα βιολιά παρουσιάζουν το κύριο μοτίβο με εναλλαγές τετάρτων και ογδών (μ. 22-23) συνοδευόμενα από τα δεύτερα βιολιά και τις βιόλες με επαναλαμβανόμενες αξίες ογδών, καθώς και τα φαγκότα με ρόλο ισοκράτη στην τονική. Τα επόμενα δύο μέτρα (24-25) αποτελούν μία παραλλαγμένη επανάληψη των προηγούμενων. Έπειτα, από το μ. 26 ο ισοκράτης μεταφέρεται στα πρώτα και δεύτερα κόρνα που παίζουν σε απόσταση οκτάβας. Τα μ. 26b-28a επαναλαμβάνονται αυτούσια στα μ. 28b-30a. Από το δεύτερο μισό του μ. 30 αρχίζει μια κατιούσα κίνηση αποτελούμενη από τρία όγδοα στο ασθενές μέρος του μέτρου και ένα παρεστιγμένο τέταρτο στο ισχυρό σε δυναμική forte. Εδώ εμφανίζονται για πρώτη φορά στο Allegro τα τσέλα και τα κοντραμπάσσα, τα οποία παίζουν σε ταυτοφωνία μαζί με τις βιόλες και τα φαγκότα και σε απόσταση οκτάβας από τα βιολιά. Η κατάληξη αυτής της καθοδικής κίνησης της ορχήστρας έρχεται στο μ. 34 με μισή πτώση στη Ρε-μείζονα. Ακολουθεί ένα πιο μελωδικό τμήμα που εκτείνεται ως το μ. 41. Εδώ τα κόρνα και οι βιόλες κρατούν τον ισοκράτη στη δεσπόζουσα. Τα πρώτα βιολιά παίζουν μία δίμετρη μελωδία (μ. 34b-36a) με αρπισμούς των συγχορδιών V - vi [ή ii/V] - V/V - V, η οποία επαναλαμβάνεται στα μ. 36b-38a. Οι εναλλαγές V⁷/V - V στα μ. 38-39 δίνουν την θέση τους στην τελική συγχορδία της δεσπόζουσας στο μ. 40.

Οι φιγούρες ογδών που ακολουθούν έχουν συνδυαστική λειτουργία οδηγώντας πίσω στην τονική του μ. 42, η οποία συμπίπτει με την επαναφορά του κύριου θεματικού υλικού. Εδώ - σε αντίθεση με την ενορχηστρωτική λιτότητα της έναρξης του Allegro - ηχεί σύσσωμη η ορχήστρα σε δυναμική forte, με πλήρεις τις ομάδες των εγχόρδων και των πνευστών, ενώ για πρώτη φορά ακούγονται τα όμποε διπλασιάζοντας τα βιολιά. Η ομοιότητα αυτού του τμήματος με το κύριο θεματικό μόρφωμα παρατηρείται μόνο στα δύο πρώτα μέτρα του (42-43), τα οποία μπορούν να αντιστοιχισθούν με τα μ. 22-23. Έπειτα η αρχική μελωδική γραμμή μεταφέρεται στα δεύτερα βιολιά και όμποε (μ. 44-

¹⁹ Hepokoski - Darcy, ό.π., σ. 297-299.

45), ενώ τα πρώτα την αποδίδουν μία τρίτη ψηλότερα. Ακολούθως, η μετατόπιση της μελωδίας γίνεται στις βαθύτερες φωνές (βιόλες, τσέλα, κοντραμπάσα, φαγκότα). Τα δεύτερα βιολιά και όμποε την διπλασιάζουν στην υπερκείμενη τρίτη, ενώ τα πρώτα λαμβάνουν ρόλο ισοκράτη (κρατημένο λα στο πρώτο όμποε και επαναλαμβανόμενα λα αξίας δέκατου έκτου στα πρώτα βιολιά). Το αρμονικό υπόβαθρο παραμένει απλό εναλλάσσοντας τις συγχορδίες τονικής – δεσπόζουσας ανά μέτρο ως το μ. 50, από όπου ξεκινά μία μετατροπική αλυσίδα (μ. 51-53). Πιο συγκεκριμένα, η ακολουθία των συγχορδιών, έχοντας ως αφετηρία το μέτρο 50, είναι η εξής: I – vi και διατονικά ii της Λα-μείζονος, στην οποία ακολουθούν $V^6_5 - I$, $IV^6_5 - V^6_5$, $I - vii^6_5/V$, V . Η αλυσιδοποίηση προετοιμάζει και τελικά καταλήγει σε ισχυρή μισή πτώση στο μ. 54. Λαμβάνοντας υπόψη το ξεκίνημα αυτού του τμήματος με κύρια θεματικά στοιχεία, τον ενεργητικό και δυναμικό του χαρακτήρα καθώς και τη μετατροπική του πορεία με κατάληξη σε μισή πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας σε σχέση με την αρχική τονικότητα, καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι λειτουργεί ως μετάβαση και όχι ως τμήμα της κύριας θεματικής περιοχής.²⁰ Κλείνει με τη λεγόμενη “ενδιάμεση τομή”, η οποία το διαχωρίζει από την πλάγια θεματική περιοχή που ακολουθεί.²¹

Ύστερα από τα συνδετικά όγδοα του μ. 54 ξεκινά ένα καινούριο τμήμα με το αρχικό μελωδικό υλικό μεταφερμένο στην τονικότητα της Λα-μείζονος. Οι θεματικές φιγούρες αναπτύσσονται στις χαμηλότερες φωνές με μελωδικές ανακυκλήσεις ανά δίμετρο, τα πρώτα βιολιά επαναλαμβάνουν το μι του ισοκράτη αρχικά με αξίες ογδών (μ. 55-58) και αργότερα δεκάτων έκτων (μ. 59-60), ενώ σε αρμονικό επίπεδο εναλλάσσεται η τονική με τη δεσπόζουσα κατ’ αντιστοιχίαν με τα μέτρα 46-49. Ένα ενορχηστρωτικό και δυναμικό forte αρχίζει από το μ. 57 με την προσθήκη των φαγκότων και των τσέλων και κορυφώνεται στο μ. 59 όπου παίζουν όλα τα όργανα της ορχήστρας. Δύο μέτρα μετά παρατηρείται αλλαγή στην υφή (ανοδικά σχήματα ογδών) καθώς και αρμονική πύκνωση ($I^6 - IV$, $V - vi$, $V^6 - I$, $V - vi - IV$). Στο μέτρο 65 εισάγεται ξανά όλο το δυναμικό της ορχήστρας. Μέσω μίας πλήρους πτωτικής διαδικασίας (I^6 , $IV - ii^6$, $I^6_4 - V^7$, I) έρχεται η επικύρωση της δευτερεύουσας τονικότητας στο μέτρο 68.

Ένα νέο, πιο μελωδικό τμήμα ακολουθεί (μ. 68b-76a) στο περιβάλλον της Λα-μείζονος. Εκτελείται μόνο από το σώμα των εγχόρδων σε χαμηλής εντάσεως δυναμική (piano). Δομικά, συνιστά έναν οκτάμετρο υβριδικό προτασιακό τύπο. Ο Carlin κάνει λόγο για την ύπαρξη μίας τέτοιας δομής αποκαλώντας την «ασυνήθιστο υβριδικό τύπο», χωρίς όμως να παραθέτει κάποιο παράδειγμα.²² Η βασική ιδέα (μ. 68b-70a) αναπτύσσει κύρια θεματικά μοτίβα ξεκινώντας από την τονική και καταλήγοντας στη δεσπόζουσα. Ακολουθούν δύο επαναλήψεις της (μ. 70b-72a και 72b-74a) με αρμονική πορεία $V - I$ και $I - IV$ αντίστοιχα. Τέλος, η αντιθετική ιδέα (μ. 74b-76a) με τη βοήθεια της πύκνωσης του αρμονικού ρυθμού ($ii^6 - V^6_5/V$, V) σχηματίζει μία ολοκληρωμένη πτωτική

²⁰ Τα παραπάνω αποτελούν συνήθη χαρακτηριστικά του μεταβατικού τμήματος. Για περισσότερες λεπτομέρειες ως προς τον τρόπο διάρθρωσης, βλ. Carlin, ό.π., σ. 125-138, και Herokoski - Darcy, ό.π., σ. 93-116.

²¹ Herokoski - Darcy, ό.π., σ. 24-25.

²² Για μία εκτενέστερη ανάλυση του υβριδικού αυτού είδους, βλ. Carlin, ό.π., σ. 63.

χειρονομία για να καταλήξει σε μισή πτώση στο μ. 76. Ακολουθεί ακόμη μία οκτάμετρη, αυτή τη φορά καθαρά προτασιακή δομή (μ. 76b-84a), η οποία αναπτύσσει περαιτέρω το μοτιβικό υλικό της προηγούμενης. Εδώ το παράλλαγμα (μ. 78b-80a) δεν είναι τίποτα παραπάνω από μία σχεδόν αυτούσια επανάληψη της βασικής ιδέας (μ. 76b-78a) με εναλλαγή των βαθμίδων V και I ανά μέτρο. Η φάση της συνέχισης περιλαμβάνει την αναμενόμενη αρμονική επιτάχυνση (I^6 , $IV - V^6_5/ii$, $ii - ii^6$, $I^6_4 - V^7$, I) καθώς και την αποσπασματοποίηση των δομικών μονάδων από δίμετρα σε μονόμετρα, καταλήγοντας σε τέλεια πτώση στη Λα-μείζονα. Τα μέτρα που ακολουθούν (μ. 84b-92a) αποτελούν ουσιαστικά μία επέκταση της τονικής με κρατημένο ισοκράτη στις βιόλες, τα φαγκότα και τα κόρνα. Τα δεύτερα βιολιά συνοδεύουν με μοτίβα που θυμίζουν αυτά των μέτρων 61-62, ενώ από το μέτρο 88 τα πρώτα βιολιά εκθέτουν υλικό του κυρίου θέματος και συγκεκριμένα τις φιγούρες ογδών του μ. 39. Τα μέτρα 88-89 επαναλαμβάνονται αυτούσια στην ομώνυμη ελάσσονα (μ. 90-91) καταλήγοντας στην τονική της στο 92.

Τα μέτρα που έπονται (μ. 94-97) παραπέμπουν στο αντίστοιχο σημείο της μετάβασης (μ. 46-49). Σε αρμονικό επίπεδο τονικοποιείται εδώ η Φα-μείζονα (επιδεσπόζουσα της ομώνυμης ελάσσονος) για να δώσει λίγο αργότερα τη θέση της στη δεσπόζουσα (μ. 98-100). Το μελωδικό υλικό των παραπάνω μέτρων προέρχεται από το κύριο θεματικό μόρφωμα όπως ακριβώς και στο ανάλογο τμήμα της μετάβασης. Επιτάχυνση του αρμονικού ρυθμού παρατηρείται από το μ. 101 ($V - vii^7/vi$, $vi - I^6_4$, $ii^6 - V$, $I^6 - vi$, $ii^6 - V$, $I - ii^6$, $I^6_4 - V^7$, I) με στόχο μία τρίτη τέλεια πτώση στη Λα-μείζονα στο μ. 108.

Το μελωδικό υλικό που ακολουθεί (μ. 108b-116a) προέρχεται από το δεύτερο τμήμα του κυρίου θέματος (μ. 34b-41). Το τελευταίο αυτό τμήμα (μ. 108-120) της έκθεσης του Allegro λειτουργεί ως επέκταση της τονικής που έχει προηγηθεί. Κλείνει με τη συνήθη πρακτική της εποχής, τη γνωστή και ως “τριπλό σφυροκόπημα”,²³ το οποίο ακολουθείται από γενική παύση-τομή, σηματοδοτώντας έτσι το τέλος της πρώτης μακροδομικής ενότητας του μέρους.

Συμπερασματικά, μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι η παρούσα έκθεση διαμορφώνεται υποδειγματικά σύμφωνα με τα πρότυπα της μορφής σονάτας του 18^{ου} αιώνα. Για να στηρίξουμε αυτή τη θέση, ας ανατρέξουμε στα συγγράμματα των θεωρητικών της εποχής και πιο συγκεκριμένα σ’ αυτό του Heinrich Christoph Koch (1749-1816). Ο Koch, λοιπόν, χωρίζει την ενότητα της έκθεσης σε τέσσερα επιμέρους τμήματα, καθένα εκ των οποίων κλείνει με μισή ή τέλεια πτώση στην κύρια ή στη δευτερεύουσα τονικότητα. Πιο συγκεκριμένα και ειδικότερα στην περίπτωση ενός κομματιού σε μείζονα τρόπο, το πρώτο δομικό τμήμα περιλαμβάνει το «κύριο θέμα» και κλείνει με τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα. Έπειτα ακολουθεί ένα ακόμη «κύριο μελωδικό τμήμα», η πτώση του οποίου γίνεται αυτή τη φορά στην πέμπτη βαθμίδα της αρχικής

²³ Το “τριπλό σφυροκόπημα” αναφέρεται στην τριπλή επανάληψη της τελικής συγχορδίας, η οποία είθισται να εμφανίζεται σε τρία πιθανά σημεία της έκθεσης μιας μορφής σονάτας κατά τον 18^ο αιώνα: στην αρχή, στο σημείο της “ενδιάμεσης τομής” ή στο τέλος της έκθεσης. Βλ. Herokoski - Darcy, ό.π., σ. 34.

τονικότητας. Ακολούθως, στο τρίτο τμήμα η μελωδία μετατρέπεται στη δευτερεύουσα τονικότητα (αυτή της δεσπόζουσας) κλείνοντας με μισή πτώση (δηλαδή με πτώση στη δεσπόζουσα της τονικότητας της δεσπόζουσας). Ρόλος του τελικού τέταρτου τμήματος είναι η εδραίωση της νέας τονικότητας, οπότε η ολοκληρωμένη πτωτική του διαδικασία έρχεται να επικυρώσει την τονικότητα της δεσπόζουσας. Ο Koch επισημαίνει ότι σε αυτή την περιοχή γίνεται χρήση από τους συνθέτες ποικίλων θεματικών ιδεών χωρίς να χωρίζονται μεταξύ τους από επιμέρους πτώσεις, πρακτική η οποία μπορεί να μεγαλώσει τη συνολική έκταση του τμήματος διευρύνοντάς το σημαντικά σε σχέση με τα προηγούμενα τρία.²⁴

Στο υπό εξέταση μέρος, η λειτουργία του πρώτου και του δεύτερου τμήματος κατά τον Koch έχουν συνενωθεί στην κύρια θεματική περιοχή (μ. 22-41), η οποία παραλείπει την τέλεια πτώση στη Ρε-μείζονα καταλήγοντας κατευθείαν σε μισή πτώση στην ίδια τονικότητα. Το μεταβατικό τμήμα (μ. 42-54) ταιριάζει απόλυτα με αυτό που περιγράφει ο Koch ως τρίτο, μετατροπικό τμήμα με ημιτελή πτωτική κατάληξη στην περιοχή της δεσπόζουσας. Τέλος, το τέταρτο και τελευταίο τμήμα αντιστοιχεί στην πλάγια περιοχή. Με μία πρώτη ματιά θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε την έκτασή του από το μ. 55 ως και το μ. 68 όπου γίνεται τέλεια πτώση με ρόλο επικύρωσης της δευτερεύουσας τονικότητας, προχωρώντας έπειτα σε καταληκτικό υλικό. Εντούτοις, έπεται μισή πτώση στην ίδια τονικότητα (μ. 76) ακολουθούμενη από άλλη μία τέλεια πτώση στο μ. 84. Συνεπώς καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι τα μ. 68b-84 αποτελούν και αυτά μέρος της πλάγιας περιοχής, αφού δεν δύναται η πραγματοποίηση μισής πτώσης στην κατακλείδα. Οι Herokoski και Darcy θεωρούν το παραπάνω φαινόμενο ως έναν από τους τρόπους αναβολής της σημαντικής επικυρωτικής τέλει πτώσης στην τονικότητα της δεσπόζουσας, γνωστής και ως “EEC” (Essential Expositional Closure), η οποία μεταφέρεται εν προκειμένω στο μ. 84.²⁵ Ως αποτέλεσμα δημιουργείται μία πλάγια περιοχή με δύο διαδοχικά θέματα (μ. 55-68a και μ. 68b-84). Στο πρώτο κυριαρχούν τα στοιχεία του κύριου θεματικού υλικού, προβάλλοντας έτσι τον μονοθεματικό χαρακτήρα του μέρους, ενώ το δεύτερο είναι αρκετά ηπιότερο και πιο λυρικό.²⁶ Τα υπολειπόμενα μέτρα (84b-120) εκλαμβάνονται ως καταληκτικό υλικό – ή «εμφαντική περίοδος», σύμφωνα με τον Koch – χωρίς νέο αρμονικό στόχο, λειτουργώντας απλά ως μία προέκταση της δευτερεύουσας τονικότητας.

²⁴ Ιωάννης Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18^{ου} αιώνας (B’)”, *Πολυφωνία* 9, 2006, σ. 67-68 και 72-77.

²⁵ Herokoski – Darcy, ό.π., σ. 120-124 και 159-163.

²⁶ Ίσως αυτή η διθεματικότητα να μπέρδισε τον Roštolka, ο οποίος εντοπίζει το σημείο έναρξης της πλάγιας θεματικής περιοχής στο μ. 68b (βλ. Roštolka, [“Εισαγωγή”], ό.π., σ. xiii). Αυτή η άποψη είναι σαφώς λανθασμένη, καθώς έχουν προηγηθεί τόσο η ενδιάμεση τομή (μισή πτώση στη δευτερεύουσα τονικότητα που σηματοδοτεί το τέλος του μεταβατικού και την αρχή του πλαγίου τμήματος) στο μ. 54 όσο και η τέλεια πτώση στην ίδια τονικότητα (μ. 68), ο επικυρωτικός χαρακτήρας της οποίας αποτελεί τον κύριο αρμονικό στόχο της πλάγιας περιοχής. Συνεπώς, η έναρξη της πλάγιας περιοχής από το σημείο που θεωρεί ο Roštolka καθίσταται αδύνατη.

Η δεύτερη μακροδομική ενότητα ξεκινά από το μ. 121 με τη χαμηλότερη δυνατή ένταση – σε αντίθεση με το ηχηρό κλείσιμο της έκθεσης – χρησιμοποιώντας μόνο τα πρώτα και δεύτερα βιολιά σε δυναμική *piano*. Η ομάδα των εγχόρδων ενισχύεται σταδιακά, καθώς ανά δίμετρο προστίθενται πρώτα οι βιόλες (μ. 123) και ύστερα τα τσέλα και τα κοντραμπάσσα (μ. 125). Το μελωδικό υλικό (το οποίο προέρχεται από το κύριο θεματικό μόρφωμα) έχοντας ως αφετηρία τα πρώτα βιολιά περνά μέσω αντιστικτικής επεξεργασίας στις υπόλοιπες φωνές για να καταλήξει στο δυναμικό *tutti* του μ. 127. Γρήγορα η μελωδία αλλάζει με την εισαγωγή – ήδη από το μέτρο 129 – του υλικού του τέλους της κατακλείδας και πιο συγκεκριμένα των μέτρων 116-117, τα οποία μεταφέρονται αυτούσια στα 129-130. Έπειτα, η περαιτέρω ανάπλασή τους μετατρέπει και από το περιβάλλον της Λα-μείζονος το κομμάτι οδηγείται πίσω στη Ρε-μείζονα επικυρώνοντάς τη με μία τέλεια πτώση στο μέτρο 133. Τα τρία μέτρα που ακολουθούν λειτουργούν συνδεδετικά στρέφοντας τη μελωδία προς την τονικότητα της Σολ-μείζονος και κάνοντας χρήση του κύριου μοτιβικού υλικού. Με αφετηρία αυτή την τονικότητα, ξεκινά από το μ. 137 μία εξάμετρη μετατροπική αρμονική αλυσίδα που εξελίσσεται κατά διάστημα ανιόντος τόνου. Σε αντίθεση με την ήπια δυναμική (*piano*) των συνδεδετικών μέτρων, η αλυσίδα αναπτύσσεται σε δυναμική *forte* με πλήρη ορχήστρα. Η κεφαλή (μ. 137-138) περιέχει μορφώματα της καταληκτικής περιοχής της έκθεσης και επαναλαμβάνεται δύο φορές μεταφερμένη πρώτα στη λα- και έπειτα στη σι-ελάσσονα. Τα δεύτερα βιολιά έχουν συνοδευτικό ρόλο με συνεχόμενες αξίες δεκάτων έκτων, ενώ όλες οι υπόλοιπες φωνές της ορχήστρας παίζουν σχεδόν ομοφωνικά αναπτύσσοντας γνώριμα ρυθμικο-μελωδικά σχήματα. Στο μ. 143, αν και θα περίμενε κανείς την άνοδο της μελωδίας στο ντο-δίεση (θεμέλιο της αμέσως επόμενης τονικότητας, σύμφωνα με την ακολουθία της αλυσίδας), εκείνη κατεβαίνει μία τρίτη μικρή φτάνοντας στο σολ-δίεση. Το ντο-δίεση ακούγεται μόνο στις χαμηλότερες φωνές, όμως δεν έχει τον ρόλο τονικής αλλά δεσπόζουσας της φα-δίεση-ελάσσονος. Μισή πτώση στη νέα αυτή τονικότητα γίνεται στο μ. 144. Αμέσως μετά ξεκινά νέα αλυσίδα διάρκειας τριών μέτρων, αυτή τη φορά μη μετατροπική. Εδώ παρατηρείται αντιμετάθεση του μελωδικού και συνοδευτικού υλικού σε σχέση με την προηγούμενη αλυσίδα. Οι βαθύτερες φωνές (φαγκότα, βιόλες, τσέλα και κοντραμπάσσα) έχουν τη μελωδία (η οποία ανάγεται στο δεύτερο μέτρο του *Allegro*), ενώ τα βιολιά παίζουν τα συνοδευτικά δέκατα έκτα διπλασιαζόμενα από τα όμποε. Το αρμονικό υπόβαθρο των μ. 145-147 αποτελείται από τις παρακάτω συγχορδίες: $iv - V^7/III$, $III - VI^7$, $ii - V^7$. Η τονική της φα-δίεση ελάσσονος έρχεται στο μ. 148, όπου συμπίπτει με την αρχή μίας τρίτης αρμονικής αλυσίδας αποτελούμενης από τρία δίμετρα. Τα κατιόντα και ανιόντα διαστήματα τρίτης σε αξίες ογδών που χρησιμοποιούνται εδώ προέρχονται από τα μέτρα 61-62 του πλάγιου θεματικού υλικού της έκθεσης. Αν και κάθε κρίκος της αλυσίδας διανύει βηματική ανοδική πορεία, σε βαθύτερο επίπεδο ολόκληρη η αλυσίδα ακολουθεί μία καθοδική βηματική κίνηση (λα στο μ. 148, σολ-δίεση στο μ. 150 και φα-δίεση στο μ. 152 για τις ψηλότερες φωνές και φα-δίεση στο μ. 148, μι στο μ. 150 και ρε στο μ. 152 για τις βαθύτερες). Μία πτωτική διαδικασία ξεκινά από το μ. 154, όπου η ρυθμική επιτάχυνση (δέκατα έκτα αντικαθιστούν τα όγδοα στις τρεις από τις τέσσερις φωνές των εγχόρδων),

η αρμονική πύκνωση ($V^6_5 - i$, $V^7 - VI$, $II_N^6 - V^7$) καθώς και ο εμπλουτισμός της ενορχήστρωσης (προσθήκη των όμποε) οδηγούν σε τυπική τέλεια πτώση στο μ. 157, η οποία έρχεται να επικυρώσει την τονικότητα της φα-δίεση-ελάσσονος. Ένα μετατροπικό συνδετικό πέρασμα ακολουθεί με στόχο την επαναφορά του κομματιού στην αρχική τονικότητα. Σε αντίθεση με το προηγούμενο τμήμα, η δυναμική εξασθενεί (*piano*) και η ενορχήστρωση γίνεται πιο λιτή και ελαφριά (παίζουν μόνο τα πρώτα και δεύτερα βιολιά, οι βιόλες και τα φαγκότα). Αρμονικά, τα μ. 157-164 αποτελούνται από συνεχόμενες τονικοποιήσεις σε έναν κύκλο πεμπτών, ξεκινώντας με $V - i$ στη σι-ελάσσονα (μ. 157b-159a), έπειτα $V - i$ στη μι-ελάσσονα (μ. 159b-161a), $V - I$ στη Λα-μείζονα (μ. 161b-163a) και τέλος V στη Ρε-μείζονα, η οποία προετοιμάζει την έλευση της επανέκθεσης στην αρχική τονικότητα.

Η δεύτερη αυτή μακροδομική ενότητα πληροί τις προδιαγραφές μίας τυπικής επεξεργασίας, καθώς διαρθρώνεται σύμφωνα με τον πρώτο τρόπο κατασκευής της κατά τον Koch. Έτσι, λοιπόν, χωρίζεται σε δύο τμήματα μέσω των δύο σημαντικών πτωτικών διαδικασιών που περιλαμβάνει (μία μισή και μία τέλεια πτώση στην τονικότητα-στόχο της επεξεργασίας).²⁷ Ξεκινά από την τονικότητα της δεσπόζουσας με υλικό της κύριας θεματικής περιοχής (μ. 121-128). Εδώ ο Koch αναφέρει την πιθανότητα παροδικής παρεμβολής της αρχικής τονικότητας (πράγμα που συμβαίνει στα μ. 129-133 και μάλιστα με “ασθενή” τέλεια πτώση στο μ. 133), έχοντας, όμως, μόνο μεταβατικό χαρακτήρα. Αυτή η πρακτική επισημαίνεται και από τους Herokoski και Darcy ως η πιο κοινή επιλογή για την έναρξη της δεύτερης μακροδομικής ενότητας.²⁸ Κατόπιν ακολουθεί το τμήμα της αρμονικής περιπλάνησης, όπου οι συνεχόμενες τονικοποιήσεις των μ. 133-143 καταλήγουν σε μισή πτώση στη φα-δίεση-ελάσσονα στο μ. 144. Η νέα τονικότητα εδραιώνεται στις δύο επόμενες αρμονικές αλυσίδες (μ. 145-147 και 148-153) και επικυρώνεται τελικά μέσω μίας τέλει πτωτικής διαδικασίας στα μ. 154-157. Η παραπάνω αρμονική διάρθρωση έρχεται σε συμφωνία με την θεώρηση του Koch, καθώς η φα-δίεση-ελάσσονα ως σχετική της δεσπόζουσας αποτελεί έναν από τους τρεις υποψήφιους τονικούς πυλώνες της δεύτερης μακροδομικής ενότητας.²⁹ Τα υπόλοιπα μέτρα αποτελούν το συνδετικό πέρασμα που επαναφέρει το κομμάτι πίσω στην κύρια τονικότητα. Ο Koch επαληθεύεται και σε ό,τι αφορά τα θεματικά στοιχεία της επεξεργασίας. Η επιλογή του Kozeluch να ξεκινήσει με κύριο θεματικό υλικό (μ. 121-128), έπειτα μοτιβικό υλικό της κατακλείδας (μ.

²⁷ Βλ. Φούλιας “Οι μορφές σονάτας...”, ό.π., σ. 68-70 και 77-81. Πρβλ. συμπληρωματικά και την διεξοδικότερη ανάλυση του ίδιου φαινομένου στο: 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, σ. 118-119.

²⁸ Πιο συγκεκριμένα, αναφέρουν πως σύμφωνα με τις παρατηρήσεις σχεδόν όλων των θεωρητικών, η αρχή της επεξεργασίας συμπίπτει με τη χρήση κύριου θεματικού υλικού στην τονικότητα της δεσπόζουσας, ακολουθούμενη από μία ακόμα εμφάνιση του ίδιου υλικού, αυτή τη φορά μία πέμπτη χαμηλότερα, στην αρχική τονικότητα. Βλ. Herokoski - Darcy, ό.π., σ. 196-197 και 207-212.

²⁹ Στους άλλους δύο συγκαταλέγονται η σχετική της τονικής και η σχετική της υποδεσπόζουσας, όσον αφορά στον μείζονα τρόπο.

129-133) και ύστερα να αναπλάσει και να ρευστοποιήσει μορφώματα της πλάγιας θεματικής περιοχής (μ. 133-164) συνάδουν με τον πρώτο τρόπο διάρθρωσης της επεξεργασίας, σύμφωνα με τον οποίο η θεματική της διάταξη αντιστοιχεί σε γενικές γραμμές με αυτή της έκθεσης.³⁰

Η αρχή της επανέκθεσης γίνεται στο μ. 165. Σε αντιστοιχία με την έκθεση χρησιμοποιείται και εδώ το κύριο θεματικό μόρφωμα, αλλά με τη διαφορά ότι τώρα συμμετέχουν όλα τα όργανα της ορχήστρας σε υψηλή ηχητική ένταση (*forte*), σε αντίθεση με το ήπιο ξεκίνημα του *Allegro*. Τα μ. 165-177 ανάγονται στα μ. 22-34 με μικρές επουσιώδεις διαφοροποιήσεις. Η έκταση του πρώτου αυτού τμήματος είναι ίδια με του αντίστοιχου αρχικού (13 μέτρα) με κατάληξη στην αναμενόμενη μισή πτώση στην αρχική τονικότητα (μ. 177). Τα επόμενα οκτώ μέτρα (177-184) μοιάζουν υφολογικά και αρμονικά με το οκτάμετρο 34-41 της έκθεσης. Ο ισοκράτης στη δεσπόζουσα παραμένει στις βιόλες ενώ μετατίθεται από τα κόρνα στα τσέλα και τα κοντραμπάσσα. Τα δεύτερα βιολιά συνοδεύουν με αξίες τέταρτων παρεστιγμένων, ενώ στα πρώτα βιολιά οι συγχορδίες $V - I^6_4 - V/V - V$ αναλύονται μελωδικά σε αξίες ογδόων μέχρι το μ. 180. Αμέσως μετά η εναλλαγή $V/V - V$ ανά μέτρο καταλήγει στο μ. 183, όπου όλες οι φωνές σταματούν στη δεσπόζουσα. Ακολουθεί γενική παύση με εξαίρεση τα πρώτα βιολιά, τα όγδοα των οποίων δημιουργούν ένα συνδεδετικό πέρασμα προς το επόμενο τμήμα της επανέκθεσης.

Τα μ. 185-192 αντιστοιχούν επακριβώς στα μ. 42-49 του μεταβατικού τμήματος της έκθεσης. Ακολουθούν τα μ. 193-195, τα οποία είναι παρόμοια με τα μ. 61-62 της πλάγιας θεματικής περιοχής. Τα αμέσως επόμενα μέτρα (196-203) ανάγονται στα μ. 63-68, όμως δεν αντιστοιχούν ακριβώς σε αυτά. Αναπτύσσουν περαιτέρω τις φιγούρες δεκάτων έκτων των μ. 63-64 στα μ. 196-199 πριν ακολουθήσουν μία πτωτική πορεία που με *tutti* από την ορχήστρα (προστίθενται κόρνα και όμποε) καταλήγει σε μία ηχηρή και θριαμβευτική τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα (σε αντίθεση με την τέλεια πτώση του μ. 68 που πραγματοποιείται στη δεσπόζουσα της αρχικής). Αμέσως μετά, από το μ. 203b η ένταση του ήχου χαμηλώνει (*piano*) και ο λόγος δίνεται αποκλειστικά στα έγχορδα. Δομικά αυτό το τμήμα αποτελείται από δύο φράσεις (μ. 203b-211a και 211b-219a). Η πρώτη βρίσκει ακριβές αντίστοιχο στην έκθεση (μ. 68b-76b) εδώ όμως παρουσιάζεται στην τονικότητα της Ρε-μείζονος – αντί για τη Λα-μείζονα, στην οποία ακούσθηκε αρχικά – με κατάληξη στη μισή πτώση του μ. 211. Η δεύτερη φράση (μ. 211b-219a) βασίζεται στο ίδιο αρμονικό υπόβαθρο με την πρόταση των μ. 76b-84a της έκθεσης με μία μικρή μελωδική διαφοροποίηση και βέβαια τη μεταφορά της στην αρχική τονικότητα, την οποία και επικυρώνει με μία τυπική τέλεια πτώση – η αντίστοιχη της “EEC” στην επανέκθεση ή αλλιώς επονομαζόμενη “ESC” (Essential Structural Closure).³¹ Ότι ακολουθεί ανάγεται στο καταληκτικό τμήμα της έκθεσης. Τα μ. 219b-240 βρίσκουν το αρμονικό και μελωδικό τους αντίστοιχο στα μ. 84b-105. Από το περιβάλλον της Ρε-μείζονος

³⁰ Πρβλ. και Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 206-207, όπου γίνεται σαφής αναφορά στην ανακυκλωτική λογική ιδεών της έκθεσης στην αμέσως επόμενη μακροδομική ενότητα.

³¹ Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 232-233.

μετά την τέλεια πτώση του προηγούμενου τμήματος, το κομμάτι μεταφέρεται στην ομώνυμη ελάσσονα (μ. 225-227) και ύστερα στη Σι-ύφεση-μείζονα (μ. 228-233) (τονικοποίηση της επιδεσπόζουσας της ομώνυμης σε αντιστοιχία με τα μ. 92-97 της έκθεσης) πριν επιστρέψει και πάλι στην αρχική τονικότητα. Μέχρι στιγμής η μόνη διαφοροποίηση σε σχέση με την έκθεση φαίνεται στα μ. 234-240, όπου γίνεται αντιμετάθεση της μελωδίας των πρώτων και των δεύτερων βιολιών. Εν συνεχεία, όμως, ενώ σύμφωνα με την πρώτη μακροδομική ενότητα θα περίμενε κανείς τρία ακόμα μέτρα και μία πτωτική διαδικασία που θα οδηγούσε σε τέλεια πτώση, κάτι τέτοιο δεν συμβαίνει. Στο μ. 241 έρχεται μία ατελής πτώση σε επικάλυψη, μετά από την οποία ξεκινά ένα τμήμα επτά μέτρων υφολογικά παρόμοιο με τα μ. 229-232 (το αρχικό μελωδικό μόρφωμα βρίσκεται στις βαθύτερες φωνές και τα βιολιά παίζουν συνοδευτικά δέκατα έκτα). Η ρυθμική και αρμονική πύκνωση που ξεκινά από το μ. 245 (V – vii⁴₃, I⁶ – ii⁶, I⁶₄ – V⁷) προετοιμάζει και τελικά καταλήγει στην τέλεια πτώση που περιμέναμε στο μ. 248. Τέλος, τα μ. 248b-260 αντιστοιχούν απόλυτα στα μ. 108b-120 μεταφερμένα στην υπερκείμενη τέταρτη, κλείνοντας με την επέκταση της τελικής τέλει πτώσης και το χαρακτηριστικό τριπλό σφυροκόπημα, το οποίο σηματοδοτεί το τέλος του πρώτου αυτού μέρους.

Δομικά, η ενότητα της επανέκθεσης δεν διαφέρει σημαντικά από την πρώτη μακροδομική ενότητα. Αρχικά, επαναφέρει το κύριο θεματικό υλικό στην αρχική τονικότητα (μ. 165-184). Το μεταβατικό τμήμα έχει ενσωματωθεί στην πλάγια θεματική περιοχή (μ. 185-219a) καθώς εξαλείφεται η μεταξύ τους πτώση (μισή στην τονικότητα της δεσπόζουσας) αφού δεν υπάρχει πια ανάγκη μετατροπίας. Όπως παρατηρεί και ο Caplin, στην περίπτωση μίας μονοθεματικής έκθεσης δεν υπάρχει λόγος επαναφοράς του θεματικού υλικού εις διπλούν τόσο στην κύρια όσο και στην πλάγια θεματική περιοχή της επανέκθεσης, καθώς βρίσκονται στην ίδια τονικότητα. Ως εκ τούτου, η επανάληψη του ίδιου υλικού καθίσταται περιττή και η συγχώνευση του μεταβατικού με το πλάγιο υλικό φαίνεται ως η πλέον βολική λύση σε αυτή την περίπτωση.³² Η μείωση του αριθμού των ενδιάμεσων πτώσεων αποτελεί σύνηθες φαινόμενο στην επανέκθεση και επισημαίνεται τόσο στο θεωρητικό σύγγραμμα του Galeazzi όσο και σε αυτό του Koch. Ο Koch αναφέρει ότι «τα εξοχότερα θέματα συμπυκνώνονται»,³³ ενώ ο Galeazzi υπονοεί την ύπαρξη της θεματικής συμπύκνωσης μέσω του παραδείγματός του, όπου η έκταση του “κύριου” και του “δευτερεύοντος μοτίβου” έχουν μειωθεί σημαντικά σε σχέση με την έκθεσή τους.³⁴ Ακόμη μία τροποποίηση σε σχέση με την έκθεση εμφανίζεται στην καταληκτική περιοχή, καθώς υπόκειται σε μία εσωτερική διεύρυνση πέντε μέτρων. Το παραπάνω φαινόμενο σχολιάζεται από τον Galeazzi, ο οποίος κάνει λόγο για πιθανή επιμήκυνση της καταληκτικής περιόδου και εμπλουτισμό της με το «μοτίβο του

³² Caplin, ό.π., σ. 169.

³³ Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας... (B’)”, ό.π., σ. 70.

³⁴ Ιωάννης Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18ου αιώνα (Γ’)”, *Πολυφωνία* 10, 2007, σ. 36-37.

πρώτου μέρους ή το πρελούδιο, [...] είτε κάποιο άλλο, πιο αξιοπρόσεκτο πέρασμα».³⁵

IV. Presto con fuoco

Το κύριο θέμα οργανώνεται εν είδει οκτάμετρης πρότασης, εκτελούμενης από την ομάδα των εγχόρδων σε ήπια ηχητική ένταση (*riano*). Η βασική ιδέα (μ. 1-2) παρουσιάζει το κύριο μοτίβο (εναλλαγή ογδών και παύσεων ογδού) στα πρώτα βιολιά, ενώ τα δεύτερα το διπλασιάζουν στην υποκείμενη έκτη. Οι βιόλες, τα τσέλα και τα κοντραμπάσσα φέρουν τον ισοκράτη στην τονική με επαναλαμβανόμενες αξίες ογδών. Οι μελωδικές γραμμές των βιολιών αντιμετωπίζονται και μεταφέρονται μία οκτάβα ψηλότερα στο παράλλαγμα (μ. 3-4). Στην φάση της συνέχισης ξεκινά ο εμπλουτισμός της αρμονίας με μία συγχορδία IV⁶₄ (μ. 5). Η τονική που ακολουθεί δίνει τη σειρά της σε μία πτωτική διαδοχή (I – vi – ii⁶ – V), η οποία σε συνδυασμό με τη μοτιβική ρευστοποίηση των μ. 5-7 οδηγεί σε πανηγυρική τέλεια πτώση στη Ρε-μείζονα (μ. 8). Ο Kozeluch δίνει ιδιαίτερη έμφαση στο τελευταίο ρε της τονικής (μ. 8) ενισχύοντάς το με τις φωνές των πνευστών και αυξάνοντας τη δυναμική σε *forte*. Αρμονικά, το επόμενο δίμετρο (μ. 8-9) επαναλαμβάνει την τέλεια πτωτική διαδικασία. Το λόγο έχουν τα έγχορδα μαζί με τα φαγκότα, παίζοντας αναλυμένες συγχορδίες με φιγούρες ογδών σε απόσταση τριών οκτάβων. Τα μ. 10 και 11a αποτελούν αυτούσια επανάληψη των μ. 8 και 9a. Έτσι, ενώ ο ακροατής περιμένει να ακούσει την τέλεια πτώση για τρίτη φορά, ο Kozeluch κάνει την έκπληξη επιλέγοντας τη διπλή δεσπόζουσα για το δεύτερο μισό του μ. 11 με αποτέλεσμα την κατάληξη σε μισή πτώση στο μ. 12. Η δεσπόζουσα προεκτείνεται αρμονικά στα δύο επόμενα μέτρα. Εδώ συμμετέχουν και τα όμπρε διπλασιάζοντας τα βιολιά, ενώ τα υπόλοιπα όργανα της ορχήστρας κρατούν τον ισοκράτη στο λα. Στο μ. 14 μία γενική παύση (πλην των πρώτων βιολιών) σηματοδοτεί το τέλος του πρώτου αυτού τμήματος. Η σύνδεση με το αμέσως επόμενο επιτυγχάνεται μέσω του μικρού μελωδικού περάσματος των πρώτων βιολιών, το οποίο οδηγεί το κομμάτι πίσω στη συγχορδία της τονικής (μ. 16). Εδώ δίνεται η αίσθηση μιας καταγεγραμμένης επανάληψης, καθώς τα τέσσερα πρώτα μέτρα μεταφέρονται αυτούσια στα μ. 16-19 (μόνη διαφορά αποτελεί η προσθήκη του ισοκράτη στα κόρνα). Εντούτοις, από το μ. 20 το κομμάτι αλλάζει άρδην με απότομη αύξηση της ηχητικής έντασης (*forte*), χρήση ολόκληρου του δυναμικού της ορχήστρας και αρμονική πύκνωση (I – V⁴₃, I⁶ – V⁶₅). Στο δίμετρο 20-21, κάτω από τον ισοκράτη στη δεσπόζουσα του πρώτου όμπρε και του πρώτου κόρνου και τον συγκοπικό ισοκράτη σε απόσταση οκτάβας των πρώτων βιολιών, ακούγονται οι συνοδευτικές βαθύτερες φωνές (φαγκότα, βιόλες, τσέλα και κοντραμπάσσα) με φιγούρες ογδών σε απόσταση τρίτης. Επίσης, συνοδευτικό ρόλο έχουν το δεύτερο όμπρε και το δεύτερο κόρνο με αξίες μισών ως επί το πλείστον. Η μελωδία δίνεται στα δεύτερα βιολιά, το υλικό των οποίων ανάγεται στο πρώτο μέτρο της συνέχισης της κύριας θεματικής πρότασης (μ. 5). Το υπό εξέταση

³⁵ Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας... (Γ’)”, ό.π., σ. 42-43.

δίμετρο επαναλαμβάνεται αυτούσιο στα μ. 22-23. Μεγαλύτερη αρμονική ποικιλία παρατηρείται στο επόμενο τετράμετρο (μ. 24-28a) με απώτερο στόχο την πραγματοποίηση μίας μισής πτώσης στο περιβάλλον της Λα-μείζονος (I – vi, V⁶₅/V – V ή διατονικά στη Λα: V⁶₅ – I, IV⁶₅ – vii, I – I⁶, V). Η προηγούμενη ομαδοποίηση των οργάνων συνεχίζεται και εδώ (εκτός των κόρνων που δεν παίζουν), με τις βαθύτερες φωνές σε συνεχή κίνηση ογδών, συγκοπική κατιούσα κίνηση στα βιολιά και διπλασιασμό τους από τα όμποε με αξίες μισών και ολόκληρων για να καταλήξουν στη δεσπόζουσα της Λα-μείζονος στο μ. 28a. Τα επόμενα επτά μέτρα (28b-34) επέχουν ρόλο προέκτασης της τελικής δεσπόζουσας. Μελωδικές φιγούρες ογδών δίνονται στα βιολιά και τα όμποε, τα οποία συνοδεύονται από τον ισοκράτη των υπόλοιπων φωνών. Τα μ. 32-33 αποτελούν μία αναλυμένη εκδοχή της δεσπόζουσας, η οποία, τέλος, επαναλαμβάνεται τρεις φορές από όλη την ορχήστρα στο μ. 34, σύμφωνα με την πρακτική του τριπλού σφυροκοπήματος, υποδεικνύοντας το σημείο της “ενδιάμεσης τομής” και ακολουθούμενη από γενική παύση-τομή.

Οι απαλές φιγούρες ογδών των πρώτων βιολιών, η υποτυπώδης συνοδεία των υπόλοιπων φωνών, η λιτή ενορχήστρωση (μόνο έγχορδα) καθώς και η χαμηλή ηχητική ένταση αποτελούν τα στοιχεία που προσδίδουν στην πλάγια θεματική περιοχή (μ. 35-46) τον ήπιο χαρακτήρα που θα περίμενε κανείς από το συγκεκριμένο τμήμα.³⁶ Τα μορφώματα που χρησιμοποιούνται και αναπτύσσονται δεν είναι καινούρια. Αποτελούν στοιχεία της κύριας θεματικής περιοχής και, πιο συγκεκριμένα, ανάγονται τόσο στις φιγούρες των βιολιών στα μ. 1 και 3 όσο και σε αυτές των μ. 9a και 12-13. Δομικά, τα δώδεκα μέτρα της πλάγιας περιοχής συγκροτούν μία πρόταση. Την βασική ιδέα συνιστούν τα μ. 35-36, τα οποία βρίσκονται στην τονική της Λα-μείζονος. Τα δύο επόμενα μέτρα (36-37) αποτελούν το παράλλαγμα στη δεσπόζουσα. Έκταση τεσσάρων μέτρων έχει η συνέχιση της πρότασης (μ. 39-42), όπου πάνω από έναν ισοκράτη στην τονική (από τα τσέλα, τα κοντραμπάσσα και τα φαγκότα) αναπτύσσονται οι φιγούρες ογδών της βασικής ιδέας. Αποτελείται από 2+2 μέτρα, αφού τα μ. 39-40 επαναλαμβάνονται σχεδόν αυτούσια στα 41-42. Τέλος, η κατάληξη της πρότασης μέσω της πύκνωσης του αρμονικού ρυθμού από το μ. 44 οδηγεί στην επικύρωση της τονικότητας της Λα-μείζονος στο μ. 46 με μία τέλεια πτωτική διαδικασία (IV – ii⁶, I⁶₄ – V, I).

Το τέλος αυτού του τμήματος συμπίπτει με την αρχή του τελευταίου και καταληκτικού τμήματος, το οποίο έρχεται σε επικάλυψη στο μ. 46. Η τονική της Λα-μείζονος προεκτείνεται με διάρκεια τεσσάρων μέτρων. Από το μ. 50 κάνει την εμφάνισή του νέο καταληκτικό υλικό που εκτελείται σε πλήρη ηχηρότητα από όλη την ορχήστρα. Σε συνδυασμό με την επιτάχυνση του αρμονικού ρυθμού διαγράφεται μία πτωτική πορεία (I, vi – V⁶₅/IV, IV, I⁶ – IV – ii⁶ – I⁶₄ – V, I) με κατάληξη σε τέλεια πτώση στο μ. 54. Το ίδιο μοτιβικό υλικό αναπτύσσεται και στην επόμενη φράση (μ. 54-58a). Η τέλεια πτώση επαναλαμβάνεται στο μ. 58

³⁶ Βλ. Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας... (Γ’)”, ό.π., σ. 40, όπου ο Galeazzi κάνει λόγο για το “χαρακτηριστικό ή ενδιάμεσο πέρασμα” – το οποίο έπεται του μεταβατικού τμήματος – περιγράφοντάς το ως “ήπιο, εκφραστικό και τρυφερό”.

και προεκτείνεται ως το κλείσιμο της έκθεσης με τριπλή επανάληψη της τονικής της Λα-μείζονος στο μ. 62.

Συνολικά όσον αφορά στη δομή της, η πρώτη μακροδομική ενότητα συμφωνεί με τις προδιαγραφές που περιγράφει ο Koch. Εδώ περιέχονται και οι τέσσερις βασικές πτώσεις για τις οποίες κάνει λόγο στο σύγγραμμά του. Το κύριο θεματικό μόρφωμα αναπτύσσεται αρχικά ως το μ. 8, όπου γίνεται η τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα. Μία μισή πτώση στην ίδια τονικότητα ακολουθεί τέσσερα μέτρα αργότερα (μ. 12) και εν συνεχεία επεκτείνεται για τέσσερα ακόμη μέτρα. Στο μ. 16 εισάγεται εκ νέου η κύρια θεματική ιδέα. Ωστόσο ήδη από το μ. 20 η αρμονία στρέφεται προς την τονικότητα της Λα-μείζονος (δεσπόζουσα της αρχικής) για να καταλήξει σε μισή πτώση στο μ. 28, η οποία προεκτείνεται για άλλα έξι μέτρα ως και το μ. 34. Παρατηρώντας λοιπόν την αρμονική αλλά και θεματική πορεία των μ. 16-34 συμπεραίνουμε πως συνιστούν την μεταβατική περιοχή, καθώς ξεκινώντας με το αρχικό μοτιβικό υλικό, το αναπλάθουν μετατρέποντας και καταλήγοντας σε μισή πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας, με εμφαντική τριπλή επανάληψη της τελικής συγχορδίας και γενική παύση-τομή (σημείο της ενδιάμεσης τομής). Συνεπώς, τα μέτρα που προηγούνται (μ. 1-15) αποτελούν την κύρια θεματική περιοχή. Το επόμενο τμήμα (μ. 35-46) διαθέτει όλα τα χαρακτηριστικά της πλάγιας θεματικής περιοχής (ήπια, πιο μελωδικά θεματικά στοιχεία στην τονικότητα της δεσπόζουσας). Συνιστά το “τέταρτο μελωδικό τμήμα” κατά τον Koch, όπου ένα «τραγουδιστό θέμα συνήθως εκτελείται με πιο ελαττωμένη ηχητική ισχύ»³⁷ (κάτι που επαληθεύεται εδώ). Τελειώνει επικυρώνοντας τη Λα-μείζονα με την αναμενόμενη τέλεια πτώση στο μ. 46. Σε αυτό το σημείο ξεκινά σε επικάλυψη η κατακλείδα ή αλλιώς “εμφαντική περίοδος”.³⁸ Επιτελώντας τον ρόλο της, προεκτείνει την τελική τονικότητα εδραιώνοντάς την με δύο ακόμα τέλειες πτωτικές διαδικασίες στα μ. 54 και 58.

Η αρχή της δεύτερης μακροδομικής ενότητας γίνεται στο μ. 63 με το κύριο θεματικό υλικό σε μεταφορά στη Λα-μείζονα. Τα μ. 63-66 αντιστοιχούν στα μ. 1-4 της έκθεσης. Η συνέχεια όμως αλλάζει με την ανάπτυξη ενός παραλλάγματος του μ. 5 στα μ. 67-69, μέσω του οποίου το κομμάτι επιστρέφει πίσω στην αρχική τονικότητα καταλήγοντας στη δεσπόζουσα της στο μ. 70. Μετά από μία γενική παύση τετάρτου ξεκινά ένα τμήμα που μοιάζει σε μεγάλο βαθμό με το μεταβατικό τμήμα της έκθεσης και βρίσκεται στη Ρε-μείζονα. Τα μ. 71-77 ανάγονται στα μ. 16-22 με μικρές διαφοροποιήσεις στα μοτιβικά στοιχεία των βιολιών, στην ενορχήστρωση (προστίθενται όμποε και φαγκότα) και στη δυναμική (ξεκινούν κατευθείαν forte σε αντίθεση με τα τέσσερα μέτρα piano στην αρχή της μετάβασης). Η αντιστοιχία διακόπτεται στο μ. 78, όπου με χρήση του ίδιου μοτιβικού υλικού εισάγεται η τονικότητα της μι-ελάσσονος. Παρατηρείται επίσης μία αντιμετάθεση των μελωδικών γραμμών των πρώτων και δεύτερων βιολιών και του πρώτου και δεύτερου όμποε. Η αρμονική πορεία των μ. 78-81 (στη μι-ελάσσονα: ii – V⁶₅, i – V⁴₃, i⁶ – V⁶₅, i – V⁴₃) οδηγεί μέσω της

³⁷ Βλ. Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας... (B’)”, ό.π., σ. 68.

³⁸ Ό.π., σ. 67 και 75.

μοτιβικής ρευστοποίησης και της αρμονικής πύκνωσης των μ. 82-83 ($i^6 - V^6_4 - i^6 - V^6, i - V^6_4 - i^6$) στη σι-ελάσσονα (= $iv^6 - vii^{6\#}/V$) και σε μισή πτώση σε αυτή την τονικότητα (τη σχετική της αρχικής) στο 84. Στα επόμενα πέντε μέτρα δεν παρουσιάζεται καμία αλλαγή σε αρμονικό επίπεδο: αυτά λειτουργούν ως προέκταση της δεσπόζουσας (ισοκράτης επί του φα-δίεση στις βαθύτερες φωνές, δηλαδή στις βιόλες, τα τσέλα, τα κοντραμπάσσα, τα φαγκότα και τα κόρνα, καθώς και εναλλαγές $V/V - V$ στις γραμμές των βιολιών και των όμποε). Οι μελωδικές φιγούρες που χρησιμοποιούνται εδώ μοιάζουν πολύ με αυτές των μ. 28-31 της έκθεσης. Η τονική της σι-ελάσσονος έρχεται στο μ. 89 μετά από ακόμα μία γενική παύση-τομή διάρκειας ενός τετάρτου. Το τμήμα που ξεκινά από το μ. 89 και φτάνει ως το μ. 94 έχει πιο ήπιο (δυναμική *piano*) και μελωδικό χαρακτήρα. Ο λόγος δίνεται στην ομάδα των εγχόρδων που αφορμάται από τις καταληκτικές ιδέες και τις αναπλάθει εν είδει αρμονικής αλυσίδας. Τα μ. 89-90 λειτουργούν ως πρότυπο, η αρμονική διαδοχή του οποίου ($i - VI - V^6_5/iv, iv^{5-6} - V$ της Λα) καταλήγει στη δεσπόζουσα της Λα-μείζονος. Ως αποτέλεσμα, ο πρώτος κρίκος της αλυσίδας (μ. 91-92) μεταφέρεται έναν τόνο χαμηλότερα τονικοποιώντας την VII της σι-ελάσσονος. Ακολουθώντας, στον δεύτερο και τελευταίο κρίκο (μ. 93-94) τονικοποιείται η βαθμίδα της VI. Η συγχορδία της δεσπόζουσας ακούγεται στον πρώτο χρόνο του μ. 95 πριν ξεκινήσει στο ίδιο μέτρο με πλήρη ορχήστρα και σε υψηλή ηχητική ένταση (*forte*) το τελικό τμήμα της ενότητας της επεξεργασίας. Η αρμονική πορεία του τμήματος αυτού είναι η εξής: $V^6_5 - i - vii^7/V, V - vii^7 - i - vii^7, i - ii^6 - i^6_4 - V^2, V^6/iv, iv, i^6_4 - V^7, i$, και καταλήγει στην επικύρωση της σι-ελάσσονος με μία εμφαντική τέλεια πτώση στο μ. 101, η οποία προεκτείνεται ως το μ. 103. Τα υπόλοιπα μέτρα ως την αρχή της επανέκθεσης (μ. 103b-108) έχουν συνδετικό ρόλο και λειτουργούν μετατροπικά προετοιμάζοντας την επαναφορά της αρχικής τονικότητας (μ. 103b-104a στη Ρε-μείζονα: V^7/ii , και μ. 105-107: $V^7/ii, ii, V^7$).

Συνολικά, η ενότητα της επεξεργασίας διαμορφώνεται σύμφωνα με τον πρώτο δομικό τύπο που ο Koch ορίζει γι' αυτή. Ξεκινά με το επικεφαλής κύριο θεματικό μόρφωμα μεταφερμένο στην τονικότητα της δεσπόζουσας (μ. 63-70), επιστρέφει προσωρινά στην αρχική τονικότητα με στοιχεία που θυμίζουν τη μεταβατική περιοχή (μ. 71-77) και απομακρύνεται φτάνοντας σε μισή πτώση στη σι-ελάσσονα (η οποία αποτελεί υποψήφια τονικότητα-στόχο της επεξεργασίας ως η σχετική ελάσσονα της αρχικής) στο μ. 84. Έπειτα, με χρήση του καταληκτικού υλικού, περιπλανάται στο περιβάλλον της σι-ελάσσονος μέσω της αλυσιδοποίησης των μ. 89-94, προτού την επικυρώσει τελικά στο μ. 101. Η επιστροφή στη Ρε-μείζονα γίνεται στα μ. 103b-107, όπου χρησιμοποιείται πλάγιο θεματικό υλικό. Βλέπουμε ότι η σειρά των θεματικών ιδεών που παρουσιάζονται έρχεται σε αναλογία με τη σειρά εμφάνισής τους στην ενότητα της έκθεσης. Εξαίρεση αποτελεί η αντιμετάθεση του καταληκτικού και του πλαγίου υλικού, που ωστόσο δεν αναιρεί την πλήρη θεματική ανακύκλωση, καθώς έχει παρουσιασθεί με τη σειρά υλικό τόσο του πρώτου όσο και του δεύτερου μισού της έκθεσης.

Η τρίτη μακροδομική ενότητα ξεκινά τυπικά με την επαναφορά του βασικού θεματικού μορφώματος στην αρχική τονικότητα, δηλαδή εν προκειμένω στη Ρε-μείζονα. Στα μ. 109-118 παρατίθενται αυτούσια τα μ. 1-10. Έπειτα όμως παρουσιάζεται μία μικρή διαφοροποίηση, καθώς μέσω της παράλειψης οκτώ μέτρων (τα οποία αντιστοιχούν στο τέλος της κύριας θεματικής περιοχής και στην αρχή της μετάβασης) φτάνουμε στο μ. 119 που αντιστοιχεί στο μ. 20 της έκθεσης. Τα μ. 120-123 ανάγονται στα μ. 20-23 μεταφερμένα στην υπερκείμενη τέταρτη, δηλαδή στην υποδεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας.³⁹ Μία πτωτική διαδικασία πραγματοποιείται στα μ. 124-125 (IV – ii – V⁶₅ – I, IV⁶ – V⁶₅ – I – I⁶, V) με κατάληξη σε μισή πτώση στη Ρε-μείζονα στο επόμενο μέτρο. Το τμήμα που εκτείνεται στα μ. 28b-34 της έκθεσης στην τονικότητα της δεσπόζουσας μεταφέρεται με επουσιώδεις αλλαγές στην κύρια τονικότητα στα μ. 126b-132 της επανέκθεσης. Η πλάγια θεματική περιοχή (μ. 133-144a) επανέρχεται όπως είναι αναμενόμενο στην Ρε-μείζονα χωρίς καμία δομική αλλαγή. Το ίδιο συμβαίνει και με την καταληκτική περιοχή, η οποία ακολουθεί το πρότυπο της έκθεσης με μικρές μοτιβικές παραλλαγές. Επιπλέον, το καταληκτικό αυτό τμήμα (μ. 144-163) υπόκειται σε μία εσωτερική διεύρυνση τριών μέτρων σε σχέση με αυτό της πρώτης μακροδομικής ενότητας. Πιο συγκεκριμένα, αντί η τέλεια πτώση να έρθει στο μ. 156, αυτή αποφεύγεται και προετοιμάζεται ξανά στα μ. 156-158 (I⁶ – vi, ii – V⁷, vi – IV – I⁶₄ – V⁷) για να ακουστεί τελικά στο μ. 159 και να προεκταθεί για τέσσερα ακόμη μέτρα, κλείνοντας τη συμφωνία με ένα τελικό τριπλό σφουροκόπημα.

³⁹ Μία στροφή προς την υποδεσπόζουσα στο εσωτερικό της ενότητας της επανέκθεσης εντοπίζεται και από τους δύο σημαντικότερους θεωρητικούς της εποχής. Ο Koch αναφέρει πως συνηθίζεται σε αυτό το σημείο να προσεγγίζεται η τονικότητα της υποδεσπόζουσας χωρίς όμως να επικυρώνεται με πτώση, ενώ ο Galeazzi θεωρεί μία τέτοια προσέγγιση απαραίτητο αρμονικό σταθμό της τρίτης μακροδομικής ενότητας. Βλ. Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας... (B)", ό.π., σ. 70 και 81-82, και Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας... (Γ)", ό.π., σ. 42 και 47.

Συμφωνία σε Φα-μείζονα, Ρ. Ι: 4

I. Allegro molto

Η μελωδία της αρχικής φράσης του Allegro molto ακούγεται σε χαμηλής εντάσεως δυναμική (*piano*). Το λόγο έχει η ομάδα των εγχόρδων και τα φαγκότα παίζοντας το εναρκτήριο μελωδικό σχήμα σε απόσταση δύο οκτάβων. Αυτό αποτελείται κυρίως από αρπισμούς συγχορδιών (μ. 1-8: I, V, vi, V, IV, ii, I, V) με αξίες τετάρτων. Το δίμετρο 4-5 αλυσιδοποιείται αμέσως μετά μία τέταρτη καθαρή χαμηλότερα (μ. 6-7) πριν την ολοκλήρωση της φράσης με ηχηρή μισή πτώση στη Φα-μείζονα. Ακολουθώς – έπειτα από τη γενική παύση τετάρτου – ξεκινά μία δεύτερη φράση πάλι σε ήπια δυναμική, εδώ με τη συμμετοχή μόνο των εγχόρδων. Δομικά συνιστά μία ασύμμετρη πρόταση με έκταση δεκατριών μέτρων. Έχει δίμετρη βασική ιδέα και παράλλαγμα (μ. 9-10 και 11-12 αντίστοιχα), τετράμετρη φάση συνέχισης (μ. 13-16) και πεντάμετρη κατάληξη (μ. 17-21). Ός και το μ. 16 η μελωδική γραμμή των βιολιών εξελίσσεται πάνω από έναν ισοκράτη στην τονική εκτελούμενο από τα βαθύτερα έγχορδα (βιόλες, τσέλα και κοντραμπάσσα). Η δεύτερη αυτή φράση έχει πιο ενεργητικό χαρακτήρα, καθώς οι αξίες τετάρτων των πρώτων οκτώ μέτρων αντικαθίστανται εδώ ως επί το πλείστον από όγδοα. Πύκνωση του αρμονικού ρυθμού έρχεται από το μ. 17, όπου ξεκινά μία πτωτική πορεία (I – vi – V⁷/V, V – V² – vii⁶/ii, ii – vii⁴₃ – I⁶, ii⁶ – I⁶₄ – V, I) με κατάληξη σε τέλεια πτώση στο μ. 21. Από το ίδιο μέτρο σε επικάλυψη ξεκινά η επόμενη φράση, που δεν είναι άλλη από την αρχική οκτάμετρη φράση με κάποιες μικρές διαφοροποιήσεις. Η μελωδία των πρώτων βιολιών έχει μεταφερθεί μία οκτάβα ψηλότερα, τα βαθύτερα έγχορδα (τσέλα και κοντραμπάσσα) και τα φαγκότα συνοδεύουν με αξίες ογδών, ενώ για πρώτη φορά κάνουν την εμφάνισή τους τα όμποε (διπλασιάζοντας τα πρώτα βιολιά) και τα κόρνα. Παρατηρείται επίσης αύξηση της συνολικής έντασης της φράσης, καθώς εδώ παίζεται σε δυναμική *forte*. Η αρμονική πορεία παραμένει ίδια, καταλήγοντας στην αντίστοιχη μισή πτώση στη Φα-μείζονα στο μ. 28. Τα μέτρα που ακολουθούν με μία πρώτη ματιά φαίνεται να αποτελούν μία εμπλουτισμένη επανάληψη (με μικρές μοτιβικές αλλαγές στη μελωδία των βιολιών, διπλασιασμό των βαθύτερων φωνών από τα φαγκότα, προσθήκη των όμποε και του ισοκράτη των κόρνων, και όλα αυτά σε δυναμική *forte*) της δεύτερης αρχικής φράσης (μ. 9-21). Η αντιστοιχία φτάνει μέχρι το τμήμα της συνέχισης της πρότασης (τα μ. 29-36 ανάγονται στα μ. 9-16). Όμως από το μ. 37 ο Kozeluch δίνει νέα πνοή στα κομμάτι επιφέροντας υφολογικές και αρμονικές αλλαγές στα επόμενα οκτώ μέτρα (μ. 37-45). Ο ρυθμός πυκνώνει ακόμα περισσότερο με τα συνοδευτικά δέκατα έκτα των βιολιών. Τα όμποε έχουν και αυτά συνοδευτικό ρόλο διπλασιάζοντας τα βιολιά με μεγαλύτερες αξίες. Η μελωδία δίνεται στα τσέλα, τα κοντραμπάσσα και τα φαγκότα και αποτελείται από αρπισμούς τετάρτων παρόμοιους με αυτούς της αρχής του Allegro. Από το μ. 37 το αρμονικό υπόβαθρο εμπλουτίζεται με συνεχόμενες τονικοποιήσεις ανά δίμετρο (μ. 37-38: I – vi, V⁶₅/V – V [στη Φα-μείζονα], μ. 39-40: i – VI, V⁶₅/V – V [στη σολ-ελάσσονα], μ. 41-42: i – VI, V⁶₅/V – v [στη λα-ελάσσονα και διατονικά στη Ντο-μείζονα V⁶₅/iii – iii – I] και

συνεχίζοντας στη Ντο-μείζονα στα μ. 43-45: $IV^6 - V^6_5 - V^7, I - vi - vii^7/V, V$). Η παραπάνω τονική περιπλάνηση εν είδει αρμονικής αλυσίδας έρχεται να καταλήξει σε μισή πτώση στη Ντο-μείζονα στο μ. 45. Προϋπάρχον μοτιβικό υλικό (βλ. μ. 9-10) χρησιμοποιείται και στο επόμενο οκτάμετρο (μ. 45-52), το οποίο λειτουργεί ως προέκταση την τελικής δεσπόζουσας (μελωδικές εναλλαγές $V - I^6_4 - V/V - V$ στα βιολιά και τα όμποε πάνω από τον ισοκράτη επί του σολ των υπόλοιπων φωνών).

Ένα νέο τμήμα στη Ντο-μείζονα έχει την αφετηρία του στο μ. 53 και δομείται σύμφωνα με το πρότυπο της πρότασης. Σε αντίθεση με το προηγούμενο ηχηρό τμήμα, εδώ η μελωδία εκτελείται μόνο από τα βιολιά και τις βιόλες. Το υλικό των πρώτων βιολιών στα δύο μέτρα της βασικής ιδέας (μ. 53-54) ταυτίζεται με αυτό των δύο πρώτων μέτρων του Allegro, επιβεβαιώνοντας τον μονοθεματικό χαρακτήρα του μέρους. Η φάση της συνέχισης (μ. 57-60), ξεκινώντας από την ομώνυμη ελάσσονα, προχωρά σε μία αλυσιδοποίηση διάρκειας τριών μέτρων (μ. 58-60), με αρμονικό υπόβαθρο $ii^6, vii^6/iv, iv^6$. Ακολουθως, η πύκνωση του αρμονικού ρυθμού από το μ. 61 ($vii - i^6 - i^5, vii^4_3/V - V^6 - V^7, VI - ii^6 - vii^7/V, V$) οδηγεί σε μισή πτώση στη ντο-ελάσσονα στο μ. 64. Η τελική δεσπόζουσα επεκτείνεται για επτά ακόμη μέτρα. Πάνω από τον ισοκράτη των βαθύτερων φωνών (φαγκότα, τσέλα, κοντραμπάσσα) – οι οποίες μόλις έχουν επανεισαχθεί (από το μ. 64) – παίζουν τα βιολιά και οι βιόλες σύμφωνα με τα μοτιβικά πρότυπα της προηγούμενης φράσης, εναλλάσσοντας τους φθόγγους της δεσπόζουσας και της διπλής δεσπόζουσας. Έπειτα από την παύση-τομή και τα συνδεδεμένα όγδοα των πρώτων βιολιών (μ. 71), ξεκινά ένα νέο τμήμα, όπου επανέρχεται ένα δυναμικό αλλά και ενορχηστρωτικό (με χρήση ολόκληρης της ορχήστρας) forte. Υφολογικά, τα μ. 72-80 έχουν πολλές ομοιότητες με τα μ. 37-44. Η μελωδία (η οποία βασίζεται στο θεματικό υλικό της πρώτης φράσης του μέρους) δίνεται στα φαγκότα, τις βιόλες, τα τσέλα και τα κοντραμπάσσα. Οι υπόλοιπες φωνές συνοδεύουν παίζοντας είτε κρατημένες νότες (όμποε και κόρνα) είτε φιγούρες δέκατων έκτων (βιολιά). Από το μ. 72 εισάγεται ξανά ο μείζων τρόπος εναλλάσσοντας ανά μέτρο την τονική και τη δεσπόζουσα της Ντο-μείζονος. Στα μ. 77-80 εμφανίζεται πάλι η αλυσιδοποίηση των μ. 4-7 μεταφερμένη μία τέταρτη καθαρή χαμηλότερα. Χωρίς να ακολουθήσει πτώση – όπως στο αντίστοιχο σημείο της αρχικής φράσης – εισάγονται από το μ. 81 οι φιγούρες της δεύτερης αρχικής φράσης. Πιο συγκεκριμένα τα μ. 81-83 ανάγονται στα μ. 9 και 11. Η αρμονική διαδοχή των παραπάνω μέτρων ($ii^6, V^4_3/IV, IV^6$) φαίνεται σαν να προετοιμάζει μια πτώση. Όμως αντί της δεσπόζουσας έρχεται στο μ. 84 μία συγχορδία έκτης αυξημένης (η επονομαζόμενη «γερμανική») με αξία μισού παρεστιγμένου διακόπτοντας προσωρινά τη ροή των ογδών. Ακολουθεί η I^6_4 στο μ. 85, η οποία προεκτείνεται για έξι ακόμη μέτρα. Εδώ επανέρχεται το μοτιβικό υλικό των μ. 53-54 εκτελούμενο μόνο από την ομάδα των εγχόρδων σε δυναμική piano. Η δεσπόζουσα έρχεται τελικά στον τελευταίο χρόνο του μ. 92 οδηγώντας σε τέλεια πτώση στην Ντο-μείζονα στο αμέσως επόμενο μέτρο. Τα μέτρα που απομένουν ως το σημείο της επανάληψης (μ. 93-101) παίζονται από το σύνολο της ορχήστρας σε υψηλής εντάσεως δυναμική (forte). Η τέλεια πτωτική διαδικασία

επαναλαμβάνεται στα μ. 93-98 (I, V⁶ – V²/IV, IV⁶ – iv⁶, V – vi – IV, I⁶₄ – V⁷, I) και έπειτα απλά επεκτείνεται ως το τέλος της πρώτης μακροδομικής ενότητας στο μ. 101.

Λαμβάνοντας υπόψη τη συνολική δομή της έκθεσης, μπορούμε να την χωρίσουμε σε τμήματα ξεκινώντας από την κύρια θεματική περιοχή, η οποία εκτείνεται ως το μ. 21. Περιλαμβάνει μία επουσιώδους δομικής σημασίας μισή πτώση στη Φα-μείζονα (μ. 8) πριν καταλήξει σε τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα στο μ. 21 (η πρώτη από τις τέσσερις βασικές πτώσεις της έκθεσης, σύμφωνα με τον Koch). Αφετηρία του μεταβατικού τμήματος θεωρούμε το μ. 21, καθώς ό,τι έπεται συνάδει με τα χαρακτηριστικά που συνήθως βρίσκουμε σε μία μετάβαση (έναρξη με το κύριο θεματικό υλικό, υψηλής εντάσεως δυναμική, εμπλουτισμένη ενορχήστρωση και μετατροπική πορεία προς την τονικότητα της δεσπόζουσας).⁴⁰ Το τμήμα αυτό περιλαμβάνει άλλες δύο πτώσεις: τη μισή πτώση στην αρχική τονικότητα (μ. 28) καθώς και τη μισή πτώση στη δευτερεύουσα τονικότητα (η τρίτη βασική πτώση κατά τον Koch), εν προκειμένω στη Ντο-μείζονα (μ. 45). Η τελευταία αυτή πτωτική διαδικασία προεκτείνεται ως το μ. 52 – σημείο της «ενδιάμεσης τομής» – και χωρίζεται από το αμέσως επόμενο τμήμα με μία γενική παύση αξίας δύο τετάρτων. Η πλάγια θεματική περιοχή ξεκινά από το μ. 53 με ένα τμήμα ήπιας ηχητικής έντασης (το “τραγουδιστό θέμα”, σύμφωνα με τον Koch). Η μισή πτώση του μ. 64 – όπως και η αντίστοιχη του μ. 9 – δεν έχει ιδιαίτερη δομική σημασία.⁴¹ Η τέλεια πτώση που επικυρώνει τη δευτερεύουσα τονικότητα έρχεται στο μ. 93, σηματοδοτώντας την κατάληξη του πλάγιου και την έναρξη του καταληκτικού τμήματος. Η κατακλείδα (μ. 93-101) – ή αλλιώς “εμφαντική περίοδος” κατά τον Koch – μένοντας πιστή στον ρόλο της, προεκτείνει την τελική πτωτική διαδικασία, κλείνοντας με τριπλό σφυροκόπημα ακολουθούμενο από γενική παύση-τομή πριν το σημείο της επανάληψης.

Τα οκτώ πρώτα μέτρα της επόμενης μακροδομικής ενότητας (μ. 102-109) αντιστοιχούν τόσο σε μοτιβικό και δυναμικό όσο και σε ενορχηστρωτικό επίπεδο στα μ. 9-16 της έκθεσης – δηλαδή στη δεύτερη φράση της κύριας θεματικής περιοχής ως τη φάση της συνέχισής της – μεταφερμένα στην υποκείμενη τέταρτη. Η μόνη διαφορά έγκειται στην προσθήκη του ισοκράτη των κόρνων στα μ. 106-109. Η αντιστοιχία διακόπτεται από το μ. 110. Οι φιγούρες ογδών παραμένουν μόνο στα βιολιά, ενώ τα υπόλοιπα έγχορδα μαζί με τα φαγκότα συνοδεύουν με κρατημένες νότες αξίας μισού παρεστιγμένου. Η αρμονία στρέφεται προς τη φα-ελάσσονα (η τονική της Ντο-μείζονος του μ. 110 εκλαμβάνεται διατονικά ως δεσπόζουσα της φα και ακολουθούν στα επόμενα μέτρα V², i⁶, V⁴₃). Η τονική της φα-ελάσσονος έρχεται στο μ. 114, όπου εισάγεται η πρώτη θεματική ιδέα (σε βιόλες, τσέλα, κοντραμπάσσα και φαγκότα) σε υψηλής εντάσεως δυναμική (*forte*). Τα βιολιά συνοδεύουν με φιγούρες ογδών, ενώ τα όμποε και τα κόρνα με αξίες μισού παρεστιγμένου. Τα μ. 114-120 μπορούν να αναχθούν στα μ. 72-80. Ξεκινώντας από την φα-ελάσσονα (μ. 114-

⁴⁰ Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 93-95.

⁴¹ Βλ. Caplin, ό.π., σ. 115-117.

116: i, V⁷, i – VI) τονικοποιείται στα επόμενα μέτρα 117-118 η σολ-ελάσσονα (V⁶₅/iv – iv – ii, V⁶₅ – i –VI) πριν δώσει τη σειρά της στη Σι-ύφεση-μείζονα (μ. 119-121: IV⁶/IV – V⁷/IV, IV – ii – V⁷, I). Η τελευταία αυτή τονικότητα επικυρώνεται με τέλεια πτώση στο μ. 121. Το κύριο θεματικό υλικό εμφανίζεται ξανά στο μ. 122 – εδώ σε δυναμική piano – και για πρώτη φορά η μελωδική γραμμή παίζεται από τα δεύτερα βιολιά υπό την απαλή συνοδεία των υπόλοιπων εγχόρδων και των όμποε. Η τονική της Σι-ύφεση-μείζονος στο μ. 121 λειτουργεί παράλληλα και ως δεσπόζουσα της Μι-ύφεση-μείζονος οδηγώντας στην τονική της στο μ. 122. Με αφετηρία λοιπόν την παραπάνω συγχορδία, το αρμονικό υπόβαθρο συνεχίζει με εναλλαγές V² – I⁶ ως το μ. 126. Κατόπιν ακολουθεί μία αλυσιδοποίηση με συνεχόμενες τονικοποιήσεις (μ. 127-128: V⁶₅ – I στη Φα-μείζονα, μ. 129-130: V⁶₅ – I στη Σολ-μείζονα, μ. 131-132: V⁶₅ – i στη λα-ελάσσονα). Οι μελωδικές γραμμές των πρώτων και των δεύτερων βιολιών υπόκεινται σε αντιστικτική επεξεργασία εν είδει κανόνα σε διάστημα έκτης. Η αρμονική περιπλάνηση των παραπάνω μέτρων καταλήγει σε μισή πτώση στην λα-ελάσσονα στο μ. 133 και προέκταση της δεσπόζουσας για δύο ακόμη μέτρα.

Η τονική έρχεται στο μ. 136 μαζί με μία πανηγυρική εμφάνιση του κύριου θεματικού υλικού σε δυναμική forte από σύσσωμη την ορχήστρα. Τα μ. 136-139 θα μπορούσαν να αντιστοιχηθούν με τα μ. 29-32 της δεύτερης φράσης του μεταβατικού τμήματος της έκθεσης, μεταφερμένα μία τρίτη ψηλότερα. Αμέσως μετά επαναλαμβάνονται (στα μ. 140-143) αυτή τη φορά ακριβώς όπως εμφανίστηκαν στην έκθεση, στην τονική της Φα-μείζονος. Μία στροφή προς την τονικότητα της ρε-ελάσσονος παρατηρείται από τον δεύτερο χρόνο του μ. 144 συνοδευόμενη από ρυθμική (σχήματα δεκάτων έκτων στα βιολιά) και αρμονική πύκνωση και ακολουθώντας πτωτική πορεία (vii⁶ – i, V – V⁷/iv, iv – ii – ii², vii⁷ – i – ii⁶, i⁶₄, V⁷, i). Η ρε-ελάσσονα επικυρώνεται στο μ. 150 με μία τυπική τέλεια πτώση. Το υλικό που εμφανίζεται από το μ. 150 και εξελίσσεται ως το μ. 161 προέρχεται από το πρώτο τετράμετρο του “τραγουδιστού θέματος” της πλάγιας θεματικής περιοχής (μ. 53-56). Τα τέσσερα αυτά μέτρα εκτίθενται πρώτα στη ρε-ελάσσονα (μ. 150-153) και έπειτα μία τρίτη ψηλότερα, στη Φα-μείζονα (μ. 154-157). Με το ίδιο υλικό ξεκινά από το μ. 158 μία πτωτική διαδικασία (I, vii⁴₃/ii, ii⁶ – V², I⁶ – V⁷/V, V) με κατάληξη σε μισή πτώση στη Φα-μείζονα στο μ. 162. Η δεσπόζουσα προεκτείνεται για δύο ακόμη μέτρα, έως ότου εισαχθεί ένα δυναμικό τετράμετρο πέρασμα (μ. 165-168) που παίζεται σε απόσταση οκτάβας από τα έγχορδα και τα φαγκότα σε υψηλή ηχητική ένταση (forte). Αυτό εξελίσσεται με αποφασιστικές φιγούρες ογδών αρχικά πάνω στον αρπισμό της δεσπόζουσας και ύστερα – από το μ. 167 – προετοιμάζοντας την έναρξη του επόμενου δομικού τμήματος από την τονική της Φα-μείζονος.

Από δομικής απόψεως, η ενότητα της επεξεργασίας διαμορφώνεται σύμφωνα με τον πρώτο τρόπο που περιγράφει ο Koch. Ξεκινώντας με την δεύτερη κύρια θεματική ιδέα μεταφερμένη στην τονικότητα της δεσπόζουσας (μ. 102-109), συνεχίζει παραλλάσσοντάς την ελαφρώς (μ. 110-113) ώστε να οδηγηθεί σε ένα τμήμα (μ. 114-120) που μοιάζει αρκετά με τα μ. 72-80 της πλάγιας θεματικής περιοχής. Με αφετηρία την ομώνυμη της κύριας τονικότητας,

την φα-ελάσσονα (μ. 114-117), η αρμονική πορεία καταλήγει σε μισή πτώση στη Μι-ύφεση-μείζονα στο μ. 121. Η τονική έρχεται στο επόμενο μέτρο, όπου εισάγεται ένα νέο τμήμα με χρήση μοτιβικών στοιχείων του “τραγουδιστού θέματος” της πλάγιας θεματικής περιοχής. Μέσω της αρμονικής περιπλάνησης των μ. 127-130, το τμήμα αυτό κλείνει με μισή πτώση στην τονικότητα της λα-ελάσσονος στο μ. 133. Ακολούθως εμφανίζεται υλικό της μεταβατικής περιοχής της έκθεσης, αρχικά στη λα-ελάσσονα (μ. 136-139) και έπειτα στη Φα-μείζονα (μ. 140-143). Η υφολογική και αρμονική πύκνωση των μ. 144-149 οδηγεί στην επικύρωση στο μ. 150 του τρίτου τονικού πυλώνα του μέρους, που δεν είναι άλλος από την τονικότητα της ρε-ελάσσονος (σχετική της αρχικής). Το τμήμα που έπεται (μ. 150-161) έχει συνδετικό χαρακτήρα και εκθέτει ξανά το αρχικό θεματικό υλικό της πλάγιας περιοχής στην τονικότητα της ρε-ελάσσονος. Εντούτοις γρήγορα μετατρέπεται προς τη Φα-μείζονα κλείνοντας με μισή πτώση στην κύρια τονικότητα (μ. 162) και προεκτείνοντάς την τόσο στα μ. 162-163 όσο και στα μ. 165-168 με ένα δυναμικό πέρασμα που αντλεί μοτιβικά στοιχεία από την δεύτερη κύρια θεματική φράση.

Σε αυτό το σημείο θα περίμενε κανείς μία τυπική έναρξη της επανέκθεσης με επαναφορά του αρχικού θεματικού υλικού στην αρχική τονικότητα. Αντ’ αυτού παρουσιάζεται από το μ. 169 το μοτιβικό υλικό της δεύτερης κύριας θεματικής ιδέας. Όμως ο Kozeluch επιλέγει να την ενορχηστρώσει χρησιμοποιώντας όλα τα όργανα της ορχήστρας σε υψηλής εντάσεως δυναμική (*forte*). Ως αποτέλεσμα, τα μ. 169-176 αντιστοιχούν περισσότερο στα μ. 29-36 του μεταβατικού τμήματος παρά στα μ. 9-16 της κύριας θεματικής περιοχής. Όπως και στο αντίστοιχο μεταβατικό τμήμα, έτσι και εδώ η αρχική προτασιακή δομή της παραπάνω φράσης μένει ανοικτή οδηγώντας (μέσω της V^2/IV του μ. 178) σε μία αλυσιδοποίηση στο επόμενο τετράμετρο (μ. 179-182). Οι φιγούρες ογδών, που μέχρι στιγμής παίζονταν από τα πρώτα βιολιά, μεταφέρονται εδώ στις βαθύτερες φωνές (φαγκότα, βιόλες, τσέλα, κοντραμπάσσα). Τα βιολιά παίζουν φιγούρες δέκατων-έκτων ενώ τα όμποε τα διπλασιάζουν με μεγαλύτερες αξίες. Η αρμονική αλυσίδα ακολουθεί καθοδική πορεία και είναι μη μετατροπική. Εξελίσσεται στην Φα-μείζονα αλλάζοντας συγχορδία ανά μέτρο (IV, iii, ii, I). Πάνω στην ίδια υφολογική βάση, η αρμονία των επόμενων τριών μέτρων (μ. 183-185) αναπτύσσεται ως εξής: $vii^6 - IV^6_4, V^6_5 - I - I^6, ii^6 - vii^7/V$ καταλήγοντας σε μισή πτώση στο μ. 186. Το οκτάμετρο που έπεται (μ. 186-193) αντιστοιχεί στο τελικό τμήμα της μετάβασης (μ. 45-52), μεταφερμένο στην κύρια τονικότητα, και δεν είναι άλλο από μία προέκταση της δεσπόζουσας.

Έπειτα από την γενική παύση-τομή του μ. 193 αναμένεται η επαναφορά του πλάγιου θεματικού υλικού. Όμως αντ’ αυτού παρεμβάλλονται εδώ τα τέσσερα αρχικά μέτρα του μέρους (με τη μελωδία μία οκτάβα ψηλότερα σε βιολιά και βιόλες) ως υπενθύμιση της αρχικής κύριας θεματικής φράσης. Από το μ. 198 ξεκινά η επαναφορά της πλάγιας θεματικής περιοχής στην τονικότητα της Φα-μείζονος (εδώ προστίθενται και τα τσέλα). Τα μ. 198-201 αντιστοιχούν στα μ. 53-56. Έπειτα, όπως και στο αντίστοιχο σημείο της έκθεσης, εισάγεται η ομώνυμη ελάσσονα. Τα μ. 202-208 ανάγονται στα μ. 57-63 με μικρές

διαφοροποιήσεις. Η αρμονική τους πορεία (i^6 , ii^6 , vii^6/iv , iv^6 , V^7 , i^6_4 , $vii^6\#_5/V$, V) καταλήγει σε μισή πτώση στη φα-ελάσσονα στο μ. 209. Ό,τι έπεται βρίσκεται ακριβές αντίστοιχο στην έκθεση. Τα μ. 209-230 ανάγονται στα μ. 64-85. Μια διαφοροποίηση έρχεται από τον δεύτερο χρόνο του μ. 230 έπειτα από τη συγχορδία I^6_4 της ορχήστρας. Αρχικά, κάτω από τον ισοκράτη των πρώτων βιολιών (τα υπόλοιπα έγχορδα έχουν παύση) παίζουν μόνο όμποε και κόρνα (σε δυναμική *piano*) αναπτύσσοντας κύριες θεματικές φιγούρες (μ. 231-233). Ακολουθως δίνουν την θέση τους στο σώμα των εγχόρδων (εκτός των κοντραμπάσων), το οποίο απαντά με περαιτέρω ανάπτυξη του προϋπάρχοντος μοτιβικού υλικού. Η αρμονική πύκνωση των μ. 234-235 (V^7/ii – ii^7 – V^7 , I – IV – ii^6) οδηγεί στην προετοιμασία και τελικά στην πραγματοποίηση μίας μη πτωτικής κατάληξης στη δεσπόζουσα στα μ. 236-239. Κύριες θεματικές φιγούρες χρησιμοποιούνται και στα επόμενα μέτρα, ξεκινώντας όμως από υψηλής εντάσεως δυναμική (επίσης προστίθενται φαγκότα και κοντραμπάσσα). Το τμήμα αυτό έχει έκταση τεσσάρων μέτρων (μ. 240-243) και αρμονικό υπόβαθρο I^6 , IV , I^6_4 , vi , δίνοντας τη σειρά του σε ένα τετράμετρο ήπιας δυναμικής που παίζεται μόνο από την ομάδα των εγχόρδων (μ. 244-247) και αρμονικά αποτελεί ολόκληρο μία διπλή δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης σε δεύτερη αναστροφή. Τα μέτρα που ακολουθούν (248-254) μοιάζουν με τα μ. 87-93 της αντίστοιχης καταληκτικής φράσης της πλάγιας περιοχής της έκθεσης μεταφερμένα στην υπερκείμενη τέταρτη. Ανάλογη λοιπόν είναι και η πτωτική πορεία με κατάληξη σε τέλεια πτώση στη Φα-μείζονα στο μ. 254.

Το καταληκτικό τμήμα ξεκινά με ένα ακόμα solo των πνευστών με χρήση της πρώτης θεματικής ιδέας (μ. 254-257). Ακολουθεί σύσσωμη η ορχήστρα εκθέτοντας μοτιβικό υλικό της δεύτερης θεματικής ιδέας (μ. 258-261) σε πλήρη ηχηρότητα. Τα μέτρα που απομένουν (μ. 262-270) αντιστοιχούν επακριβώς στην κατακλείδα της ενότητας της έκθεσης (μ. 93-101), κλείνοντας έτσι το πρώτο μέρος της συμφωνίας.

Παρατηρώντας κανείς το δεύτερο ήμισυ του συγκεκριμένου μέρους (μ. 102-270) καταλαβαίνει πως δεν πρόκειται για τον συνηθισμένο τριμερή τύπο σονάτας (με έκθεση – επεξεργασία – επανέκθεση), σύμφωνα με τον οποίο δομήθηκαν τα δύο εξωτερικά μέρη (*Allegro* και *Presto con fuoco*) της *Συμφωνίας σε Ρε-μείζονα* που αναλύθηκαν προηγουμένως. Εδώ λείπει η επαναφορά του κύριου θεματικού υλικού στην αρχική τονικότητα μετά το πέρας της “επεξεργασίας”. Όταν λοιπόν μπαίνει ξανά η τονικότητα της Φα-μείζονος στο μ. 169, ο Kozeluch παραλείπει τελείως τις δύο πρώτες θεματικές φράσεις και την πρώτη φράση της μετάβασης, εισάγοντας κατευθείαν τη δεύτερη μεταβατική φράση. Ακολουθως συνεχίζει κανονικά την επαναφορά των υπόλοιπων θεματικών ιδεών στη Φα-μείζονα. Εξαίρεση αποτελεί η παρεμβολή των πρώτων τεσσάρων μέτρων της αρχής του μέρους (στα μ. 194-197) μετά το μεταβατικό τμήμα και πριν την εισαγωγή του πλάγιου υλικού. Δεν έχουν κάποια λειτουργική αξία, παρά διαθέτουν ρόλο εισαγωγής στην πλάγια περιοχή. Άλλη μία απόκλιση από το πρότυπο της έκθεσης λαμβάνει χώρα στα μ. 230-261. Αυτά τα 31 μέτρα παίρνουν την θέση των μ. 85-92 της έκθεσης. Η διεύρυνση αυτή των 23 μέτρων

περιέχει για πρώτη φορά solo των πνευστών (καθώς μέχρι στιγμής αυτά διπλασίαζαν απλά τα έγχορδα) στα μ. 231-233. Τα μ. 231-254 θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως καντέντσα για την ορχήστρα, καθώς ξεκινούν από την I^6_4 του μ. 230, συνεχίζουν με τα soli των πνευστών και την ανάπτυξη κύριου θεματικού υλικού, και κλείνουν με τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα στο μ. 254. Ακολουθεί ένα εμβόλιμο τμήμα οκτώ μέτρων με χαρακτήρα που θυμίζει coda⁴² (μ. 254-261), πριν επανέλθει η αντιστοιχία με την καταληκτική περιοχή της έκθεσης (τα μ. 262-270 ανάγονται στα μ. 93-101) προεκτείνοντας την τελική τέλεια πτώση. Λαμβάνοντας υπόψη τα παραπάνω χαρακτηριστικά, μπορούμε να κατατάξουμε δομικά το μέρος αυτό στον διμερή τύπο σονάτας, όπου η λειτουργίες της επεξεργασίας και της επανέκθεσης συνδυάζονται σε μία μεγάλη δεύτερη ενότητα.⁴³

IV. Presto

Το γρήγορο αυτό μέρος ξεκινά με την ομάδα των εγχόρδων (πλην των κοντραμπάσων) σε χαμηλής εντάσεως δυναμική (*piano*). Η πρώτη φράση της κύριας θεματικής ομάδας έχει προτασιακή δομή. Τα βιολιά εκθέτουν την βασική ιδέα στα μ. 1-2. Κεντρικό στοιχείο της αποτελεί το μοτίβο τετάρτου παρεστιγμένου προς όγδοο. Ακολουθεί ένα παράλλαγμα της στα μ. 3-4. Μέχρι στιγμής τα τσέλα και οι βιόλες συνοδεύουν με έναν ισοκράτη ογδών στην τονική της Φα-μείζονος. Από το μ. 5 μπαίνει η δεσπόζουσα δίνοντας τη θέση της στην επιδεσπόζουσα στο αμέσως επόμενο μέτρο. Το μοτιβικό υλικό εξελίσσεται περισσότερο, καθώς βρισκόμαστε στη φάση της συνέχισης της προτάσεως. Από την I^6 στον τελευταίο χρόνο του μ. 6 ξεκινά μία πτωτική διαδικασία που συνεχίζεται στο μ. 7 ($IV^5 - IV^6 - I^6_4 - V$) και καταλήγει σε ηχηρή τέλεια πτώση στη Φα-μείζονα στο μ. 8. Σε επικάλυψη ξεκινά κατευθείαν μία δεύτερη θεματική ιδέα. Το επίπεδο έντασης έχει ήδη αυξηθεί σε *forte* παράλληλα με την προσθήκη πνευστών και κοντραμπάσων από τον πρώτο χρόνο του μ. 8. Το αρχικό μοτίβο τετάρτου παρεστιγμένου προς όγδοο ακολουθείται εδώ από φιγούρες ογδών σε αρπισμούς, οι οποίες παίζονται σε απόσταση τριών οκτάβων από φαγκότα, βιολιά, βιόλες, τσέλα και κοντραμπάσσο. Ακολουθούν οι αρπισμοί της *ii* και της *V* στο μ. 9. Έπειτα, τα μ. 8-9 επαναλαμβάνονται στα μ. 10-11. Ένας ισοκράτης στην τονική εμφανίζεται ξανά στο μ. 12 διαρκώντας ως το μ. 16. Παίζεται με αξίες ογδών από τις βαθύτερες φωνές (φαγκότα, βιόλες, τσέλα και κοντραμπάσσο) ενώ τα κόρνα παίζουν κρατημένο το φα της τονικής σε απόσταση οκτάβας. Τα βιολιά, διπλασιαζόμενα στην ταυτοφωνία από τα όμποε, παίζουν τη μελωδία. Αποτελείται από ένα συγκοπικό μοτίβο με φθόγγους της τονικής (μ. 12 και 14) που ακούγεται εναλλάξ με αρπισμούς της υποδεσπόζουσας και της επιτονικής (μ. 13 και 15 αντίστοιχα). Ένα επιπλέον μόρφωμα εισάγεται στον δεύτερο χρόνο του μ. 16. Περιλαμβάνει κατιόντα σχήματα ογδών στα πρώτα βιολιά που καταλήγουν στη συγχορδία της διπλής

⁴² Βλ. Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 288-292, όπου οι δύο συγγραφείς περιγράφουν την παραπάνω διαδικασία υπό τον όρο “Coda-Rhetoric Interpolation” (CRI).

⁴³ Βλ. ειδικότερα Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 376-378.

δεσπόζουσας (μ. 18-19). Το επίπεδο της ηχητικής έντασης πέφτει σταδιακά, ξεκινώντας από το mf του μ. 16b και καταλήγοντας στο pp του μ. 18b. Σ' αυτό το σημείο, εκτός από την προαναφερθείσα ελάττωση της ηχητικής έντασης, παρατηρούμε επίσης και μία ρυθμική επιβράδυνση λόγω της μεγέθυνσης του προηγούμενου μοτίβου ογδών, το οποίο παρουσιάζεται στα μ. 18b-19 με αξίες τετάρτων. Τα δύο παραπάνω φαινόμενα, σε συνδυασμό με την παντελή έλλειψη συνοδείας από την υπόλοιπη ορχήστρα, προσδίδουν έναν στατικό και υποτονικό χαρακτήρα με κορύφωση τη δεσπόζουσα και τη γενική παύση του μ. 21. Ο κινητικός χαρακτήρας επανέρχεται σε πρώτη φάση με τις φιγούρες ογδών των πρώτων βιολιών (στα μ. 21b-22) και έπειτα με την επανεμφάνιση του κύριου θεματικού υλικού από σύσσωμη την ορχήστρα σε υψηλής εντάσεως δυναμική (forte) στο μ. 23.

Τα μ. 23-26 αντιστοιχούν στα μ. 1-4 (έχουν προστεθεί τα όμποε με ρόλο διπλασιασμού των πρώτων και δεύτερων βιολιών, τα φαγκότα που παίζουν τα όγδοα της τονικής σε οκτάβες και ο ισοκράτης των κόρνων). Η αναλογία σπάει από το μ. 27, όπου παραμένει η συγχορδία της τονικής αντί για τη δεσπόζουσα που θα έπρεπε να ακουσθεί σύμφωνα με την αρχική φράση. Το αρχικό μοτίβο τετάρτου προς όγδοο χρησιμοποιείται στα βιολιά και διανύει καθοδική βηματική πορεία με αφετηρία το λα του μ. 27 και κατάληξη το ρε του μ. 31. Οι φωνές συνεχίζουν να ακολουθούν τον ίδιο διαχωρισμό, σύμφωνα με τον οποίο οι μελωδικές γραμμές των βιολιών διπλασιάζονται από τα όμποε (εδώ με κρατημένες αξίες) ενώ τα φαγκότα παίζουν σε ταυτοφωνία με τα βαθύτερα έγχορδα (εδώ με κινητικές ανιούσες και κατιούσες φιγούρες ογδών). Το αρμονικό υπόβαθρο, ξεκινώντας από την τονική του μ. 27, διαμορφώνεται ως ακολούθως: I, V, V/V και διατονικά V της Ντο-μείζονος και, συνεχίζοντας στη Ντο: I – vi, IV – V⁶₅/V, V. Η αρμονική πύκνωση των μ. 30-31 οδηγεί σε μισή πτώση στη Ντο-μείζονα στο μ. 32. Η τελική δεσπόζουσα προεκτείνεται ως το μ. 36 με ισοκράτη επί του σολ στις βαθύτερες φωνές και εναλλαγή των συγχορδίων V – I⁶₄ – V/V – V στις ψηλότερες.

Ένα νέο, αντιθετικό και πιο λυρικό τμήμα ξεκινά έπειτα από την γενική παύση-τομή του μ. 36. Παίζεται σε χαμηλής εντάσεως δυναμική (piano) από την ομάδα των εγχόρδων. Ο Kozeluch δεν εισάγει νέο μοτιβικό υλικό, αλλά επεξεργάζεται με διαφορετικό τρόπο το ήδη υπάρχον. Πιο συγκεκριμένα, η κατιούσα φιγούρα ογδών του μ. 16b εμφανίζεται στο μ. 36b σε ανιούσα μορφή. Έπειτα ακολουθεί στα πρώτα βιολιά το αρχικό μοτίβο τετάρτου παρεστιγμένου προς όγδοο. Τα σχήματα ογδών των δεύτερων βιολιών προέρχονται από την δεύτερη κύρια θεματική ιδέα που παρουσιάζεται αρχικά στα μ. 8-11. Τα τέταρτα και οι παύσεις τετάρτων στις βιόλες, τα τσέλα και τα κοντραμπάσσα αποτελούν νέο συνοδευτικό στοιχείο, καθώς οι φωνές τους κινούνταν μέχρι στιγμής με αξίες ογδών. Περισσότερες αρμονικές εναλλαγές συμβαίνουν στα μ. 37-44 (I – V⁶₅, I – V⁷, I – V⁶/ii, ii, ii – IV⁶₄, V⁶₅, I – ii⁶, I⁶₄ – V) πριν την κατάληξη σε άλλη μία μισή πτώση στη νέα τονικότητα της Ντο-μείζονος στο μ. 44. Το ίδιο υλικό εμφανίζεται και παρακάτω, όπου τα μ. 45-46, με αρμονικό υπόβαθρο IV⁶ – V⁶₅ και I, επαναλαμβάνονται στα μ. 47-48 προχωρώντας προς την πτωτική

προετοιμασία του μ. 49 (IV – V⁷) με στόχο την επικύρωση της Ντο-μείζονος με τέλεια πτώση στο μ. 50. Από δομικής απόψεως, τα μ. 37-50 αποτελούν έναν διευρυμένο τύπο πρότασης με σύνθετη βασική ιδέα και παράλλαγμα (μ. 37-40 και 41-44 αντίστοιχα) και ελαφρώς συρρικνωμένη φάση συνέχισης (μ. 45-47) κλείνοντας με τέλεια πτώση στο μ. 50.⁴⁴ Έτσι η συνολική διάρκειά της περιορίζεται σε 14 μέτρα, δύο μέτρα λιγότερα από μια τυπική δεκαεξάμετρη πρόταση.

Σε επικάλυψη ξεκινά από το μ. 50 ένα καταληκτικό τμήμα υψηλής ηχητικής έντασης (*forte*) με τη συμμετοχή ολόκληρης της ορχήστρας. Τα πρώτα βιολιά και όμποε διανύουν βηματική πορεία σε έκταση οκτάβας επιστρέφοντας πίσω στο αρχικό ντο στο μ. 55. Οι υπόλοιπες φωνές έχουν συνοδευτικό ρόλο, εναλλάσσοντας σχήματα μισών και τετάρτων (με αναφορές στα μ. 12-15 του κύριου θεματικού υλικού) με φιγούρες ογδών. Η αρμονική πορεία των μ. 50-54 (I – V, I – IV, I – IV – V⁷, I – I⁶ – IV – IV⁶, I⁶₄ – V) καταλήγει σε ακόμα μία τέλεια πτώση στην τονικότητα-στόχο της έκθεσης. Μία επανάληψη και διεύρυνση της προηγούμενης φράσης ακολουθεί στα μ. 55-62. Το καινούριο υλικό που εμφανίζεται εδώ (στα μ. 58-59) μπορεί να αναχθεί σε αυτό των μ. 27-31. Η τέλεια πτώση επαναλαμβάνεται στο μ. 62. Τα έξι μέτρα που απομένουν (μ. 62-67) χρησιμοποιούν τα μοτιβικά στοιχεία της δεύτερης κύριας θεματικής ιδέας (μ. 8-11) προεκτείνοντας την τελική πτώση ως το χαρακτηριστικό τριπλό σφυροκόπημα του μ. 67, που σηματοδοτεί το τέλος της ενότητας της έκθεσης.

Δομικά η πρώτη αυτή ενότητα διαμορφώνεται συμβατικά χωρίς παρεκκλίσεις από τα καθορισμένα πρότυπα της εποχής. Η κύρια θεματική περιοχή περιλαμβάνει την τέλεια και τη μισή πτώση στην βασική τονικότητα (μ. 8 και 21 αντίστοιχα). Ως αρχή του μεταβατικού τμήματος εκλαμβάνεται το μ. 23, όπου επανεισάγεται το κύριο θεματικό υλικό σε υψηλής εντάσεως δυναμική από την πλήρη ορχήστρα. Κλείνει με την ενδιάμεση τομή (μισή πτώση στην Ντο-μείζονα), η οποία προεκτείνεται ως το μ. 36. Ακολουθως, η πλάγια περιοχή (μ. 37-50a) εδραιώνει και επικυρώνει την τονικότητα της δεσπόζουσας. Η κατακλείδα (μ. 50-67) κάνει χρήση του κύριου αλλά και του μεταβατικού θεματικού υλικού, επαναλαμβάνοντας την τελική τέλεια πτώση.⁴⁵

Η ενότητα της επεξεργασίας ξεκινά με την πρώτη φράση του Presto μεταφερμένη στην Ντο-μείζονα. Τα μ. 68-71 μπορούν να αναχθούν με μικρές διαφοροποιήσεις στα μ. 1-4. Όμως, στο μ. 72 αντί για τη δεσπόζουσα της Ντο – που θα έπρεπε να ακουσθεί κατ' αναλογία με το μ. 5 – συνεχίζει να ακούγεται η τονική της, η οποία έχει ήδη μετατραπεί – με την προσθήκη της έβδομης – σε δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, επαναφέροντας το υπόλοιπο της φράσης στη Φα-μείζονα και κλείνοντας με τέλεια πτώση στο μ. 75. Έτσι, τα μ. 8-11 της

⁴⁴ Για περαιτέρω ανάλυση του φαινομένου, βλ. Carlin, ό.π., σ. 61 και 69.

⁴⁵ Σχολιάζοντας το μελωδικό υλικό του συγκεκριμένου μέρους, ο Roštolka παρατηρεί πως το κύριο θέμα θυμίζει την άρια “Nella bionda” του Leporello από την όπερα *Don Giovanni* του Mozart, παρά τις όποιες ρυθμικές και μετρικές διαφορές που υπάρχουν. Επιπλέον, για το πλάγιο θέμα επισημαίνει ότι αποτελεί ένα από τα πιο εκτενή μελωδικά αποσπάσματα φωνητικού χαρακτήρα στο συμφωνικό έργο του Kozeluch. Βλ. Roštolka, [“Εισαγωγή”], ό.π., σ. xiii-xiv.

δεύτερης θεματικής ιδέας ακούγονται αυτούσια στα μ. 75-78. Μία αλυσιδοποίηση έχει την αφετηρία της στο μ. 79. Το μοτιβικό υλικό που χρησιμοποιείται βασίζεται στο καταληκτικό τμήμα της έκθεσης και έχει ακουσθεί για πρώτη φορά στο μ. 50. Οι φιγούρες ογδών παίζονται εναλλάξ από τα πρώτα και τα δεύτερα βιολιά. Το πρότυπο της αλυσίδας (μ. 79-80) επαναλαμβάνεται αμέσως μετά έναν τόνο ψηλότερα στα μ. 81-82. Αρμονικά το μ. 79 βρίσκεται στην τονική και τη δεσπόζουσα της Φα-μείζονος, ενώ στο μ. 80 η vii/IV ακολουθείται από την V^6_5 της σολ-ελάσσονος. Αντιστοίχως, η i και η V^4_3 της σολ στο μ. 81 δίνουν τη θέση τους στη vii/iv και την V^6_5 της λα-ελάσσονος στο μ. 82. Ακολουθεί περαιτέρω αντιστικτική επεξεργασία του μοτιβικού υλικού, το οποίο περνά και από τις υπόλοιπες φωνές. Η αρμονική πορεία, με αφετηρία το μ. 83, είναι η εξής: i – V^6_5 της λα, V^2 και i^6 της ρε και ακολουθεί ένας κύκλος πεμπτών με την V^7 της Λα, την V^7 της Ρε, την V^7 της Σολ και την V^7 της Ντο. Ένα σολιστικό μέρος των πνευστών (όμποε και φαγκότα) ξεκινά από το μ. 87 με αφετηρία την τονικότητα της Ντο-μείζονος (I – V^6_5), όμως στρέφεται ήδη από το επόμενο μέτρο προς την Φα-μείζονα (V^2 – I^6 , ii⁷ – V^7). Εν συνεχεία, η τονική του μ. 90a μετατρέπεται σε V^7 της Σι-ύφεση-μείζονος για να δώσει έπειτα τη θέση της στη V^6_5 της σολ στο 90b. Από το μ. 91 η αντιστικτική δράση επανέρχεται στα έγχορδα, ενισχυμένη ηχητικά από το forte των βαθύτερων φωνών (βιόλες, τσέλα, κοντραμπάσσα). Εδώ τονικοποιείται αρχικά η σολ-ελάσσονα (i – V^4_3 , vii/iv – iv, V^2 – i^6 , V^4_3 – V^7 , i), από το μ. 95b η ντο-ελάσσονα (vii⁶/V, vii – V^7 , i – V^6_5), έπειτα η φα-ελάσσονα στο μ. 98 (vii⁴₃ – i^6) και τελικά η αρμονική περιπλάνηση φτάνει στη Μι-ύφεση-μείζονα στο μ. 99 (vii⁴₃ – I^6). Ένας ισοκράτης επί της δεσπόζουσας με διάρκεια τεσσάρων μέτρων κάνει την εμφάνισή του στις χαμηλότερες φωνές (φαγκότα, τσέλα και κοντραμπάσσα) από το μ. 100, ενώ από τις υπόλοιπες φωνές περνά σταδιακά η φιγούρα ογδών του μ. 100a. Η τονική της Μι-ύφεση έρχεται στο μ. 104, όπου το καταληκτικό μοτίβο ακούγεται από τα βαθύτερα έγχορδα και τα φαγκότα. Η αρμονική πορεία (Μι-ύφεση: I – V^6 , ii – vi⁶, και έπειτα στη ρε: iv – i^6 , ii⁶ – V^6_5/V , V) προσεγγίζει τη ρε-ελάσσονα, προετοιμάζοντας και τελικά καταλήγοντας σε μισή πτώση στο μ. 108. Η τρίτη θεματική ιδέα μπαίνει πάλι από το μ. 108 μαζί με έναν ισοκράτη στη δεσπόζουσα της ρε σε υψηλή ηχητική ένταση (forte). Τα μ. 108-111 αποτελούν μία ελαφρώς παραλλαγμένη μεταφορά των μ. 12-15 στην υπερκείμενη τρίτη. Η περαιτέρω εξέλιξη και ανάπλαση του μοτιβικού υλικού από το μ. 112 καθώς και η πύκνωση τόσο του ρυθμού (στη γραμμή των όμποε) όσο και της αρμονίας (V^6_5 , i – VI – i^6_4 – iv, i^6 – VI – ii⁶ – V, V^7/iv – iv, i^6_4 – V^7 , i) οδηγούν στην υλοποίηση της τέλειας πτώσης-στόχου της επεξεργασίας και την επικύρωση της ρε-ελάσσονος στο μ. 117. Τα τέσσερα μέτρα που απομένουν (μ. 117b-120) επέχουν ρόλο συνδετικού περάσματος προς την επανέκθεση. Περιέχουν τα μοτιβικά στοιχεία του αντίστοιχου περάσματος που συνέδεε το κύριο θέμα με την μετάβαση (μ.16b-22) στην ενότητα της έκθεσης. Αρμονικά προετοιμάζουν την επανέκθεση και την έλευση της κύριας τονικότητας καταλήγοντας στη δεσπόζουσά της στο μ. 120.

Συνολικά, η επεξεργασία διαμορφώνεται με μεγάλη θεματική αντιστοιχία προς την έκθεση. Ξεκινώντας με την πρώτη θεματική ιδέα στην τονικότητα της δεσπόζουσας, επιστρέφει προσωρινά στην κύρια τονικότητα (μ. 68-75a) για να

παρουσιάσει την δεύτερη θεματική ιδέα όπως ακριβώς ακούσθηκε στην έκθεση (μ. 75-79a). Τα μ. 79-107 αποτελούν μία μεγάλη παρεμβολή στην ανακύκληση των κύριων θεματικών ιδεών, καθώς αναπτύσσουν και εξελίσσουν καταληκτικό θεματικό υλικό περνώντας από διάφορα τονικά κέντρα. Η αρμονική αυτή περιπλάνηση καταλήγει τελικά σε μισή πτώση στη ρε-ελάσσονα (σχετική της αρχικής και υποψήφια τονικότητα-στόχο της επεξεργασίας, σύμφωνα με τον Koch) στο μ. 108. Ακολουθεί η τρίτη θεματική ιδέα (μεταφερμένη στη δεσπόζουσα της ρε) στα μ. 108-111 και καθώς συνεχίζει να αναπλάθεται φτάνει σε τέλεια πτώση στο μ. 117, επικυρώνοντας τη νέα τονικότητα. Τέλος, παρατίθεται και το καταληκτικό πέρασμα του κύριου θεματικού υλικού που χρησιμοποιείται εδώ ως πέρασμα προς την επανέκθεση (μ. 117-120). Ενώ λοιπόν έχει ακουσθεί εξ ολοκλήρου το κύριο (ως επέκτασή του θα μπορούσε να συμπεριλάβει κανείς και το μεταβατικό) και το καταληκτικό υλικό της έκθεσης, λείπει εντούτοις το πλάγιο. Θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι ο Kozeluch δεν το θεώρησε κατάλληλο για περαιτέρω επεξεργασία και ότι το υλικό της κατακλείδας τού προσέφερε περισσότερες αναπτυξιακές δυνατότητες.

Προχωρώντας στην τρίτη μακροδομική ενότητα, τα πρώτα δέκα μέτρα της έκθεσης επανεκτίθενται αυτούσια στα μ. 121-130. Το τελευταίο μέτρο της δεύτερης θεματικής ιδέας (μ. 131) αλλάζει και κρατώντας τον ίδιο χαρακτήρα στρέφεται προς την Σι-ύφεση-μείζονα χρησιμοποιώντας τη δεσπόζουσά της. Στο αμέσως επόμενο μέτρο έρχεται η τονική σε ένα τμήμα που δεν είναι άλλο από τη μετάβαση μεταφερμένη στην τονικότητα της υποδεσπόζουσας με μικρές μοτιβικές διαφοροποιήσεις (τα μ. 132-145 αντιστοιχούν στα μ. 23-36). Η αντίστοιχη μισή πτώση της ενδιάμεσης τομής έρχεται εδώ στη δεσπόζουσα της Φα-μείζονος στο μ. 141, παρατείνοντάς τη με έναν ισοκράτη επί του ντο ως το μ. 145. Η πλάγια θεματική περιοχή επανεκτίθεται παρακάτω μεταφερμένη στην κύρια τονικότητα (μ. 146-159a) και κλείνει με την αναμενόμενη τέλεια πτώση στη Φα στο μ. 159. Αυτό που αλλάζει ελαφρώς είναι τα πρώτα πέντε μέτρα του καταληκτικού τμήματος (μ. 159-163). Εκτός της τυπικής μεταφοράς τους στη Φα-μείζονα, υπόκεινται και σε μία εσωτερική αναδιάρθρωση των φωνών (τα φαγκότα, τα τσέλα και τα κοντραμπάσσα παίρνουν τη μελωδία των πρώτων βιολιών των μ. 50-55 και στις υπόλοιπες φωνές το καταληκτικό υλικό μοιράζεται μέσω αντιστικτικής επεξεργασίας). Μεγαλύτερη αντιστοιχία με την πρώτη ενότητα παρατηρείται στο επόμενο οκτάμετρο, το οποίο ανάγεται στα μ. 55-62 της έκθεσης. Παρομοίως επανεκτίθεται και το τελικό εξάμετρο (τα μ. 171-176 αντιστοιχούν στα μ. 62-67).

Σε γενικές γραμμές η επανέκθεση διαμορφώνεται τυπικά, παραθέτοντας όλα τα τμήματα της έκθεσης σε μεταφορά στην κύρια τονικότητα. Μόνη εξαίρεση αποτελεί η παράληψη της τρίτης κύριας θεματικής ιδέας και του ακόλουθου περάσματος της έκθεσης (μ. 12-22), με αποτέλεσμα τη σύνδεση της δεύτερης ιδέας με το μεταβατικό τμήμα (μ. 128-145). Ωστόσο, αυτή η σύμπτυξη του κυρίου θέματος με τη μετάβαση δεν μας προκαλεί έκπληξη, καθώς επιβεβαιώνει τη συνήθη πρακτική συρρίκνωσης του θεματικού υλικού στην τρίτη μακροδομική ενότητα.

Συμπεράσματα

Αρχικά, ως προς τη δομή μπορεί να παρατηρήσει κανείς τη σταθερή χρήση της μορφής σονάτας και στα τέσσερα υπό εξέταση μέρη. Αυτός άλλωστε είναι και ο λόγος για τον οποίο επιλέχθηκαν, προκειμένου να μπορούν να αντιπαραβληθούν. Η μορφή σονάτας θεωρείται δεδομένη για τα εναρκτήρια μέρη, όχι όμως και για τα καταληκτικά. Τα τελευταία υπόκεινται σε ένα μεγαλύτερο εύρος πιθανών επιλογών ως προς τον τρόπο διαμόρφωσής τους, ανάμεσα στις οποίες συγκαταλέγονται οι παραλλαγές, οι μορφές ροντώ και ρόντο, καθώς και ο συνδυασμός τους με τη μορφή σονάτας.⁴⁶ Άξια παρατήρησης είναι και η χρήση του διμερούς τύπου σονάτας στο πρώτο μέρος της *Συμφωνίας σε Φα-μείζονα*, σε αντίθεση με τον τριμερή τύπο που χρησιμοποιείται στα υπόλοιπα μέρη που αναλύσαμε. Η επιλογή αυτή συναντάται στο ρεπερτόριο του 18^{ου} αιώνας και χρησιμοποιείται αρκετά από τους συνθέτες της εποχής, ωστόσο δεν αποτελεί τον πιο συνηθισμένο τρόπο μορφολογικής οργάνωσης ενός γρήγορου μέρους.

Ας προχωρήσουμε όμως σε μία πιο λεπτομερή εξέταση των μερών, μελετώντας ξεχωριστά τις επιμέρους μακροδομικές τους ενότητες. Ωστόσο, προτού ξεκινήσουμε με την ενότητα της έκθεσης, επιβάλλεται να σχολιάσουμε την προσθήκη αργής εισαγωγής στο πρώτο μέρος της *Συμφωνίας σε Ρε-μείζονα*. Αποτελεί το μοναδικό από τα υπό εξέταση μέρη με αυτή την προσθήκη και ένα από τα λίγα στο ευρύτερο συμφωνικό έργο του Kozeluch. Αν και υπήρχε ως πρακτική, δεν συνηθιζόταν ιδιαίτερα και επιλεγόταν σκοπίμως για να προσδώσει ιδιαίτερο κύρος και βαρύτητα στο εκάστοτε μουσικό κομμάτι. Η εισαγωγή του συγκεκριμένου μέρους εκθέτει μοτιβικό υλικό, το οποίο δεν συναντάται ξανά στις υπόλοιπες τρεις μακροδομικές ενότητες που ακολουθούν.

Συνεχίζοντας με την κύρια θεματική περιοχή, παρατηρούμε πως και στα τέσσερα υπό εξέταση μέρη αυτή περιλαμβάνει δύο φράσεις. Συνήθως η πρώτη εξ αυτών έχει προτασιακή δομή (με εξαίρεση την πρώτη φράση του εναρκτήριου μέρους της *Συμφωνίας σε Φα-μείζονα*, στο οποίο δομή πρότασης έχει η δεύτερη φράση της κύριας θεματικής περιοχής). Ως προς την έκτασή τους, οι αρχικές αυτές προτάσεις των πρώτων μερών είναι μεγαλύτερες και μη συμμετρικές σε σχέση με τις αντίστοιχες των τελικών μερών των δύο συμφωνιών. Πιο συγκεκριμένα, οι προτασιακές δομές των πρώτων μερών αποτελούνται από 13 μέτρα ενώ των τελικών από μόλις οκτώ. Τέλος, αξίζει να σημειωθεί πως ο συνθέτης προτιμά να μην παραλείπει την τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα (η πρώτη από τις τέσσερις πτώσεις της έκθεσης, σύμφωνα με τον Koch), με εξαίρεση το Allegro της *Συμφωνίας σε Ρε-μείζονα*, όπου η πρώτη φράση καταλήγει κατευθείαν στη δεσπόζουσα.

Προχωρώντας στο μεταβατικό τμήμα, βλέπουμε πως και στα τέσσερα μέρη οι μεταβάσεις ξεκινούν με το κύριο θεματικό υλικό στην αρχική τονικότητα, με πλουσιότερη ενορχήστρωση και υψηλότερη ηχητική ένταση που έρχεται σε αντίθεση με την ήπια έναρξη του κυρίου θέματος (εκτός του τέταρτου μέρους

⁴⁶ Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 333-334.

της *Συμφωνίας σε Ρε-μείζονα*, όπου η μετάβαση χρησιμοποιεί μεν κύριο θεματικό υλικό, αλλά ξεκινά σε ήπια δυναμική για τέσσερα μέτρα και ύστερα ενσωματώνει και τα υπόλοιπα όργανα της ορχήστρας σε δυναμική forte). Στόχος των τμημάτων αυτών είναι η πραγματοποίηση μίας μισής πτώσης στη δευτερεύουσα τονικότητα (της δεσπόζουσας) αλλά και της ενδιάμεσης τομής της έκθεσης, φτάνοντας εκεί μέσω αντιστικτικής επεξεργασίας του μοτιβικού υλικού, ρυθμικής και αρμονικής πύκνωσης καθώς και αλυσιδοποιήσεων.

Η πλάγια περιοχή βασίζεται ως επί το πλείστον στο κύριο θεματικό υλικό, το οποίο αναπτύσσει περαιτέρω στην τονικότητα της δεσπόζουσας. Συνήθως αποτελείται από περισσότερες από μία φράσεις, με μόνη εξαίρεση την πλάγια περιοχή του τέταρτου μέρους της *Συμφωνίας σε Ρε-μείζονα*, η οποία δομείται ως δωδεκάμετρη πρόταση. Στα υπόλοιπα τρία μέρη πραγματοποιούνται δύο έως τρεις πτωτικές διαδικασίες. Κοινό χαρακτηριστικό όλων αποτελεί η τελική τους τέλεια πτώση με ρόλο επικύρωσης της δευτερεύουσας τονικότητας. Επίσης παρατηρείται ότι οι πλάγιες περιοχές των εναρκτήριων μερών έχουν αρκετά μεγαλύτερη έκταση από τις αντίστοιχες των καταληκτικών (30 και 41 μέτρα σε αντιδιαστολή με 12 και 14, αντίστοιχα).

Τέλος, οι καταληκτικές περιοχές έρχονται να προεκτείνουν την τελική πτωτική διαδικασία. Βασίζονται τόσο στο κύριο και στο μεταβατικό υλικό όσο και στο πλάγιο, αναπτύσσοντάς το ακόμα περισσότερο.

Αναφορικά με την ενότητα της επεξεργασίας, κοινό τόπο αποτελεί η ανακύκλιση του θεματικού υλικού της έκθεσης. Με αφετηρία την επαναφορά του κύριου υλικού στην τονικότητα της δεσπόζουσας, γίνεται μία παροδική νύξη της αρχικής τονικότητας πριν την αρμονική περιπλάνηση μέσω συνεχόμενων τονικοποιήσεων, κύκλων πεμπτών και αλυσιδοποιήσεων. Εδώ αντλείται υλικό από την μεταβατική, την καταληκτική ή ακόμα και την πλάγια θεματική περιοχή. Οι βασικές πτωτικές διαδικασίες είναι δύο και παρατηρούνται σε όλα ανεξαιρέτως τα μέρη. Δεν είναι άλλες από μία μισή και μία τέλεια πτώση στην εκάστοτε τονικότητα-στόχο της επεξεργασίας. Μία μικρή παραλλαγή της παραπάνω πρακτικής συντελείται στην επεξεργασία του πρώτου μέρους της *Συμφωνίας σε Φα-μείζονα*, όπου η μισή πτώση πραγματοποιείται στην iii της αρχικής (μ. 133). Ωστόσο, φαίνεται πως ο Kozeluch αλλάζει στην πορεία γνώμη ως προς την κεντρική τονικότητα της συγκεκριμένης ενότητας, μετατρέποντας προς και τελικά επικυρώνοντας με τέλεια πτώση τη σχετική ελάσσονα (μ. 150). Παρακάτω συνοψίζονται οι βασικές πτώσεις στην επεξεργασία κάθε μέρους:

Συμφωνία σε Ρε-μείζονα:

1^ο μέρος: μισή (μ. 144) και τέλεια πτώση (μ. 157) στη φα-δίεση-ελάσσονα (σχετική της δεσπόζουσας της αρχικής / iii).

4^ο μέρος: μισή (μ. 84) και τέλεια πτώση (μ. 101) στη σι-ελάσσονα (σχετική της αρχικής / vi).

Συμφωνία σε Φα-μείζονα:

1^ο μέρος: μισή (μ. 133) πτώση στη λα-ελάσσονα (σχετική της δεσπόζουσας της αρχικής / iii) και τέλεια (μ. 150) στη ρε-ελάσσονα (σχετική της αρχικής / vi).

4^ο μέρος: μισή (μ. 108) και τέλεια πτώση (μ. 117) στη ρε-ελάσσονα (σχετική της αρχικής / vi).

Βλέπουμε πως οι επιλογές του Kozeluch κινούνται ανάμεσα στην iii και την vi βαθμίδα, οι οποίες αποτελούν δύο από τις τρεις τονικότητες-στόχους της δεύτερης μακροδομικής ενότητας, σύμφωνα με τον Koch. Ως τρίτη εναλλακτική, ο θεωρητικός επισημαίνει την τονικότητα της ii, η οποία όμως δεν χρησιμοποιείται εν προκειμένω στα μέρη που εξετάζουμε. Άλλες πτώσεις που μπορεί να συμβούν νωρίτερα στην επεξεργασία – όπως για παράδειγμα η τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα στο πρώτο μέρος της *Συμφωνίας σε Ρε-μείζονα* (μ. 133) και στο τέταρτο μέρος της *Συμφωνίας σε Φα-μείζονα* (μ. 75) ή η τέλεια πτώση στη Σι-ύφεση-μείζονα (IV της αρχικής) στο πρώτο μέρος της *Συμφωνίας σε Φα-μείζονα* (μ. 121) – είναι ήσσονος σημασίας και δεν έχουν καθοριστικό ρόλο στη συνολική δομή. Την τελική πτώση της επεξεργασίας ακολουθεί ένα συνδετικό πέρασμα μετατροπικού χαρακτήρα προετοιμάζοντας αρμονικά την επιστροφή στην αρχική τονικότητα, η οποία συμπίπτει με την έναρξη της επανέκθεσης. Σε αυτό το σημείο μπορεί να γίνει χρήση κύριου (στο τελικό μέρος της *Συμφωνίας σε Φα-μείζονα*), μεταβατικού (στα μ. 162-168 του πρώτου μέρους της *Συμφωνίας σε Φα-μείζονα*), πλάγιου (στο τελικό μέρος της *Συμφωνίας σε Ρε-μείζονα* και στα μ. 150-161 του πρώτου μέρους της *Συμφωνίας σε Φα-μείζονα*) ή καταληκτικού (στο πρώτο μέρος της *Συμφωνίας σε Ρε-μείζονα*) θεματικού υλικού.

Φτάνοντας στην τρίτη μακροδομική ενότητα, αυτή την επανέκθεσης, παρατηρούμε μία τάση συρρίκνωσης της συνολικής έκτασης σε σχέση με την έκθεση, συγχώνευσης κάποιων από τα επιμέρους τμήματα αλλά και διεύρυνσης κάποιων άλλων. Πιο συγκεκριμένα, στο πρώτο μέρος της *Συμφωνίας σε Ρε-μείζονα* το κύριο θέμα επανέρχεται αυτούσιο (αν και είναι εμπλουτισμένο ενορχηστρωτικά και ηχητικά), ενώ η μετάβαση συγχωνεύεται με την πλάγια περιοχή και η κατακλείδα υπόκειται σε μία μικρή διεύρυνση πέντε μέτρων. Στο πρώτο μέρος της *Συμφωνίας σε Φα-μείζονα* δεν μπορούμε να μιλήσουμε για επανέκθεση, καθώς αυτό ανήκει στον δεύτερο τύπο σονάτας όπου οι λειτουργίες της επεξεργασίας και της επανέκθεσης ενσωματώνονται σε μία ευρύτερη (δευτέρα) μακροδομική ενότητα. Μπορούμε όμως να σχολιάσουμε τον τρόπο επαναφοράς του θεματικού υλικού στην αρχική τονικότητα. Όπως είδαμε και στην ανάλυση του παραπάνω μέρους, το τέλος της επεξεργασίας ακολουθεί η επαναφορά της δεύτερης μεταβατικής φράσης. Έπειτα παρεμβάλλονται τα τέσσερα πρώτα μέτρα του κύριου θεματικού υλικού πριν επανέλθει το πλάγιο υλικό στην αρχική τονικότητα. Αξιοσημείωτη είναι η διεύρυνσή του εν είδει ορχηστρικής καντέντσας, η οποία ακολουθείται από ακόμα μία διεύρυνση του καταληκτικού υλικού διάρκειας οκτώ μέτρων (με χαρακτηριστικά εμβόλιμης

coda στην “επανεκθεση”). Τα τελικά μέρη των δύο συμφωνιών έχουν πολλά κοινά στοιχεία ως προς τον τρόπο διαμόρφωσης της τρίτης μακροδομικής τους ενότητας. Το κύριο θέμα συγχωνεύεται και στα δύο με το μεταβατικό τμήμα. Ακολουθεί η επανεκθεση του πλαγίου υλικού στην κύρια τονικότητα. Τέλος, στο τελικό μέρος της *Συμφωνίας σε Ρε-μείζονα* η κατακλείδα υπόκειται σε μικρή διεύρυνση τριών μέτρων, ενώ στο αντίστοιχο μέρος της *Συμφωνίας σε Φα-μείζονα* επανέρχεται αυτούσια με επουσιώδεις μοτιβικές διαφοροποιήσεις.

Συγκρίνοντας τώρα τα εναρκτήρια με τα τελικά μέρη, καθίσταται εμφανές πως τα πρώτα διαθέτουν αρκετά χαρακτηριστικά που τα κάνουν να υπερτερούν έναντι των τελικών μερών. Έχουν μεγαλύτερη μοτιβική ποικιλία, περισσότερους τρόπους επεξεργασίας του θεματικού υλικού, εντονότερες και συχνότερες διαφοροποιήσεις της δυναμικής και της ενορχήστρωσης και μεγαλύτερη έκταση, εισάγοντας νέα τμήματα εκτός των προκαθορισμένων ενοτήτων της μορφής σονάτας (αυτά είναι η αργή εισαγωγή του πρώτου μέρους της *Συμφωνίας σε Ρε-μείζονα* και η “καντέντσα για την ορχήστρα” του πρώτου μέρους της *Συμφωνίας σε Φα-μείζονα*). Κάτι τέτοιο είναι αναμενόμενο, καθώς το πρώτο μέρος είναι αυτό που καθορίζει τον συνολικό χαρακτήρα και τον “συναισθηματικό τόνο”⁴⁷ της συμφωνίας και είναι επιφορτισμένο με την ευθύνη της εδραίωσης της κύριας τονικότητας στο αυτί του ακροατή. Τα τελικά μέρη είναι αρκετά μικρότερα σε έκταση και δομούνται με έναν απλούστερο τριμερή τύπο σονάτας, που αποτελείται από μικρά, συμμετρικά και ξεκάθαρα διαχωρισμένα τμήματα.

Κάνοντας μία γενική επισκόπηση όλων των μερών που μελετήθηκαν, συμπεραίνουμε πως αποτελούν τυπικά δείγματα συνθετικής γραφής της εποχής τους. Ως προς τον θεματικό παράγοντα κυριαρχεί το στοιχείο της μονοθεματικότητας, οδηγώντας στην συνεχή ανάπλαση, τροποποίηση και διερεύνηση όλων των δυνατοτήτων μετάλλαξης του αρχικού μοτιβικού υλικού, δημιουργώντας ποικίλους μοτιβικούς συνδυασμούς και παράλληλα διατηρώντας αμείωτο το ενδιαφέρον του ακροατή. Ως προς τον τονικό σχεδιασμό, οι τονικοί σταθμοί που επιλέγονται κινούνται μέσα στο πλαίσιο των προδιαγραφών της μορφής σονάτας του δεύτερου μισού του 18^{ου} αιώνα, χωρίς να αποκλίνουν από αυτές για να προσεγγίσουν άλλες απομακρυσμένες τονικότητες.

⁴⁷ Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 321.

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.
- James Hepokoski – Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford University Press, New York 2006.
- Jiří Mikuláš, λήμμα “Koželuh, Leopold”, στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil*, Bd. 10, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 2003, σ. 588-592.
- Milan Poštolka, [“Εισαγωγή”], στο: Leopold Koželuh, *Tre Sinfonie*, επιμ. Jan Racek, Editio Supraphon (Musica Antiqua Bohemica), Praha 1988, σ. xii-xvii.
- Milan Poštolka, λήμμα “Kozeluch [Kotzeluch, Koželuh], Leopold [Jan Antonín, Ioannes Antonius]”, στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians (second edition)*, Oxford University Press, New York 2001, vol. 13, σ. 852-853.
- RISM – Online Catalogue of Musical Sources / Online-Suche nach Musikquellen, www.rism.info.
- Ιωάννης Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18ου αιώνας (Β)”, *Πολυφωνία* 9, 2006, σ. 67-97.
- Ιωάννης Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18ου αιώνας (Γ)”, *Πολυφωνία* 10, 2007, σ. 35-64.
- Ιωάννης Φούλιας, “Ο “Μανιακός” του G. Brunetti, ο “Αναποφάσιτος” του L. Kozeluch και η προγραμματική συμφωνία ως ένα πλήρως ανεπτυγμένο είδος περί το 1780”, στο: Ιωάννης Φούλιας, Πέτρος Βούβαρης, Γιώργος Κίτσιος, Κώστας Χάρδας (επιμ.), *Μουσική και Μουσικολογία. Παρόν και μέλλον* (Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου, Θεσσαλονίκη, 21-23 Νοεμβρίου 2014), Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη 2015, σ. 121-143.
- Ιωάννης Φούλιας, *Οι συμφωνίες κατά τις οβιδιανές Μεταμορφώσεις του Carl Ditters von Dittersdorf: Συμβολή στην αποκατάσταση ενός έργου-σταθμού στην ιστορία της προγραμματικής μουσικής*, Παπαγρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2015.

SINFONIA I.

I.

LEOPOLD KOŽELUH
(1747 - 1818)

Adagio

Oboi I. II.

Fagotti I. II.

Corni I. II. D

I. Violini

II.

Viola

Violoncello e Basso.

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. D

I. Viol.

II.

Vla

Vlc. e Basso

10

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. D

I. Viol.

II.

Vla

Vlc. e Basso

15

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. D

I. Viol.

II.

Vla

Vcl. e Basso

20

Allegro

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. D

I. Viol.

II.

Vla

Vcl. e Basso

25

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. D

I. Viol.

II.

Vla

Vcl. e Basso

30 35

Ob. I. II.

Fag. I. II. *a 2*
f

Cor. I. II. D
p

I. Viol.
f

II. Viol.
f

Vla.
f

Vlc. e Basso
f

p

40

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. D

I. Viol.

II. Viol.

Vla.

Vlc. e Basso

45

Ob. I. II.

Fag. I. II. *a 2*
f

Cor. I. II. D
f

I. Viol.
f

II. Viol.
f

Vla.
f

Vlc. e Basso
f

Ob. I. II. 50

Fag. I. II.

Cor. I. II. D

I. Viol.

II. Viol.

Vla

Vcl. e Basso

Ob. I. II. 55

Fag. I. II.

Cor. I. II. D

I. Viol.

II. Viol.

Vla

Vcl. e Basso

Ob. I. II. 60

Fag. I. II. *f*

Cor. I. II. D *f*

I. Viol.

II. Viol.

Vla

Vcl. e Basso *f* *Tutti*

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. D

I. Viol.

II. Viol.

Vla

Vcl. e Basso

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. D

I. Viol.

II. Viol.

Vla

Vcl. e Basso

70

p

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. D

I. Viol.

II. Viol.

Vla

Vcl. e Basso

75

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. D

I. Viol.

II. Viol.

Vla

Vlc. e Basso

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. D

I. Viol.

II. Viol.

Vla

Vlc. e Basso

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. D

I. Viol.

II. Viol.

Vla

Vlc. e Basso

95 *b* [h] 7

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. D

I. Viol.

II. Viol.

Vla.

Vlc. e Basso

100

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. D

I. Viol.

II. Viol.

Vla.

Vlc. e Basso

105 110

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. D

I. Viol.

II. Viol.

Vla.

Vlc. e Basso

115

Ob. I. II. *a 2*

Fag. I. II. *f*

Cor. I. II. D *f*

I. Viol. *f*

II. Viol. *f*

Vla. *f*

Vlc. e Basso *f*

120

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. D *a 2*

I. Viol. *p*

II. Viol. *p*

Vla. *p*

Vlc. e Basso

125

Ob. I. II. *a 2*

Fag. I. II. *f*

Cor. I. II. D *a 2*

I. Viol. *f*

II. Viol. *f*

Vla. *p*

Vlc. e Basso *p*

Tutti

130
a 2

9

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. D

I. Viol.

II.

Vla

Vlc. e Basso

135

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. D

I. Viol.

II.

Vla

Vlc. e Basso

140

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. D

I. Viol.

II.

Vla

Vlc. e Basso

Ob. I. II. 145

Fag. I. II.

Cor. I. II. D

I. Viol.

II. Viol.

Vla.

Vlc. e Basso

Ob. I. II. 150

Fag. I. II.

Cor. I. II. D

I. Viol. *[simile]*

II. Viol. *[simile]*

Vla.

Vlc. e Basso

Ob. I. II. 155

Fag. I. II.

Cor. I. II. D

I. Viol.

II. Viol.

Vla.

Vlc. e Basso

160

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. D

I. Viol.

II. Viol.

Vla.

Vcl. e Basso

p

p

p

[simile]

a 2 165

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. D

I. Viol.

II. Viol.

Vla.

Vcl. e Basso

f

f

f

f

f

170

175

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. D

I. Viol.

II. Viol.

Vla.

Vcl. e Basso

p

f

p

p

f

f

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. D

I. Viol.

II. Viol.

Vla.

Vcl. e Basso

p

[f]p

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. D

I. Viol.

II. Viol.

Vla.

Vcl. e Basso

185

f

a 2

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. D

I. Viol.

II. Viol.

Vla.

Vcl. e Basso

190

195

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. D

I. Viol.

II. Viol.

Vla

Vcl. e Basso

200

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. D

I. Viol.

II. Viol.

Vla

Vcl. e Basso

205

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. D

I. Viol.

II. Viol.

Vla

Vcl. e Basso

210

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. D.

I. Viol.

II. Viol.

Vla.

Vlc. e Basso

215

220

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. D.

I. Viol.

II. Viol.

Vla.

Vlc. e Basso

a 2

p

225

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. D.

I. Viol.

II. Viol.

Vla.

Vlc. e Basso

cresc.

230

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. D

I. Viol.

II. Viol.

Vla

Vcl. e Basso

235

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. D

I. Viol.

II. Viol.

Vla

Vcl. e Basso

a 2

240

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. D

I. Viol.

II. Viol.

Vla

Vcl. e Basso

245

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. D

I. Viol.

II. Viol.

Vla

Vlc. e Basso

250

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. D

I. Viol.

II. Viol.

Vla

Vlc. e Basso

255

260

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. D

I. Viol.

II. Viol.

Vla

Vlc. e Basso

IV.

Presto con fuoco

27

Oboi I. II.

Fagotti I. II.

Corni I. II. D

I. Violini

II.

Viola

Violoncello e Basso

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. D

I. Viol.

II.

Vla

Vlc. e Basso

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. D

I. Viol.

II.

Vla

Vlc. e Basso

Ob. I. II. *f*

Fag. I. II. *a2 f*

Cor. I. II. D *f*

Viol. I. II. *f*

Vla. *f*

Vlc. e Basso *f Tutti*

Ob. I. II. *f*

Fag. I. II. *f*

Cor. I. II. D *f*

Viol. I. II. *f*

Vla. *f*

Vlc. e Basso *f*

Ob. I. II. *f*

Fag. I. II. *f*

Cor. I. II. D *a2*

Viol. I. II. *f*

Vla. *f*

Vlc. e Basso *f*

Ob. I. II. 35

Fag. I. II.

Cor. I. II. D

I. Viol. *p*

II. *p* [simile]

Vla *p*

Vcl. e Basso *p*

Ob. I. II.

Fag. I. II. *a2* *p*

Cor. I. II. D

I. Viol.

II.

Vla

Vcl. e Basso

Ob. I. II. 45

Fag. I. II. *f* *p* *a2* [*f*] [*p*]

Cor. I. II. D *p*

I. Viol. *f*

II. *f* *p*

Vla *f* *p*

Vcl. e Basso *f* *p*

50

Ob. I. II. *f*

Fag. I. II. *[ff]*

Cor. I. II. D *f*

I. Viol. *f*

II. *f*

Vla. *f*

Vlc. e Basso *f*

55

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. D

I. Viol.

II.

Vla.

Vlc. e Basso

60

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. D

I. Viol. *p*

II. *p*

Vla. *p*

Vlc. e Basso *p*

65

Ob. I. II. 70 31

Fag. I. II. a2 *f*

Cor. I. II. D *f*

I. Viol. *f*

II. *f*

Vla. *f*

Vlc. e Basso *f* Tutti

Ob. I. II. 75

Fag. I. II.

Cor. I. II. D

I. Viol.

II.

Vla.

Vlc. e Basso

Ob. I. II. 80

Fag. I. II.

Cor. I. II. D

I. Viol.

II.

Vla.

Vlc. e Basso

85

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. D

I. Viol.

II. Viol.

Vla.

Vlc. e Basso

90

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. D

I. Viol.

II. Viol.

Vla.

Vlc. e Basso

p

95

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. D

I. Viol.

II. Viol.

Vla.

Vlc. e Basso

f

a 2

Ob. I. II. 100 33

Fag. I. II.

Cor. I. II. D

I. Viol.

II. Viol.

Vla

Vlc. e Basso

Ob. I. II. 105

Fag. I. II.

Cor. I. II. D

I. Viol. *pp* *ten.* [*simile*]

II. Viol. *pp* *ten.*

Vla *pp* *ten.*

Vlc. e Basso *pp* *ten.*

Ob. I. II. 110

Fag. I. II.

Cor. I. II. D

I. Viol. [*p*]

II. Viol. [*p*]

Vla *p*

Vlc. e Basso *p*

115 a 2

Ob. I. II. *f*

Fag. I. II. *f*

Cor. I. II. D *f*

I. Viol. *f*

II. *f*

Vla. *f*

Vlc. e Basso *f* Tutti

120

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. D

I. Viol.

II.

Vla.

Vlc. e Basso

125

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. D

I. Viol.

II.

Vla.

Vlc. e Basso

130 135

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. D

I. Viol.

II. Viol.

Vla.

Vlc. e Basso

p

[simile]

110

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. D

I. Viol.

II. Viol.

Vla.

Vlc. e Basso

a 2

p

145

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. D

I. Viol.

II. Viol.

Vla.

Vlc. e Basso

f

p

a 2

[f]

[p]

Ob. I. II. *f* *a* 2 *f* 150

Fag. I. II. *f*

Cor. I. II. D *f*

I. Viol. *f*

II. *f*

Vla. *f*

Vlc. e Basso *f*

Ob. I. II. 155

Fag. I. II.

Cor. I. II. D

I. Viol.

II.

Vla.

Vlc. e Basso

Ob. I. II. 160

Fag. I. II.

Cor. I. II. D

I. Viol.

II.

Vla.

Vlc. e Basso

SINFONIA II.

I.

Allegro molto

5

Oboi I. II.

Fagotti I. II. *a2* *p* *f*

Corni I. II. F

I. Violini *p* *f*

II. *p* *f*

Viola *p* *f*

Violoncello e Basso *p* *f*

Ob. I. II. *10* *15*

Fag. I. II.

Cor. I. II. F

I. Viol. *p*

II. *p*

Vla. *p*

Vlc. e Basso *p*

Ob. I. II. *20* *a2* *f*

Fag. I. II. *a2* *f*

Cor. I. II. F *f*

I. Viol. *f*

II. *f*

Vla. *f*

Vlc. e Basso *f* Tutti *f*

Ob. I. II. 25

Fag. I. II.

Cor. I. II. F

I. Viol.

II.

Vla

Vlc. e Basso

Ob. I. II. 30 35

Fag. I. II. *[f]*

Cor. I. II. F *f*

I. Viol. *[f]*

II. *[f]*

Vla *[f]*

Vlc. e Basso *[f]*

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. F

I. Viol.

II.

Vla

Vlc. e Basso

40

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. F

I. Viol.

II. Viol.

Vla.

Vcl. e Basso

45

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. F a 2

I. Viol.

II. Viol.

Vla.

Vcl. e Basso

50

55

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. F

I. Viol.

II. Viol.

Vla.

Vcl. e Basso

60

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. F

I. Viol.

II.

Vla.

Vlc. e Basso



65

70

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. F

I. Viol.

II.

Vla.

Vlc. e Basso



Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. F

I. Viol.

II.

Vla.

Vlc. e Basso

75

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. F

I. Viol.

II. Viol.

Vla

Vlc. e Basso

a2

(b)

80

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. F

I. Viol.

II. Viol.

Vla

Vlc. e Basso

85

90

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. F

I. Viol.

II. Viol.

Vla

Vlc. e Basso

p

95

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. F

I. Viol.

II. Viol.

Vla

Vcl. e Basso

100

105

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. F

I. Viol.

II. Viol.

Vla

Vcl. e Basso

110

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. F

I. Viol.

II. Viol.

Vla

Vcl. e Basso

115 43

Ob. I, II. *f*

Fag. I, II. *f*

Cor. I, II, F *f*

I. Viol. *f*

II. *f*

Vla *f*

Vcl. e Basso *f* Tutti

120

Ob. I, II.

Fag. I, II.

Cor. I, II, F

I. Viol. *p*

II. *p*

Vla

Vcl. e Basso

125

Ob. I. *p*

Fag. I, II.

Cor. I, II, F

I. Viol. [*p*]

II. *p*

Vla *p*

Vcl. e Basso *p*

130 135

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. F

I. Viol.

II. Viol.

Vla.

Vlc. e Basso

a2

p

cresc.

f

140

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. F

I. Viol.

II. Viol.

Vla.

Vlc. e Basso

145

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. F

I. Viol.

II. Viol.

Vla.

Vlc. e Basso

Ob. I. II. *150* *[p]* *155*

Fag. I. II. *p*

Cor. I. II. F *[p]*

I. Viol. *p*

II. *p*

Vla. *p*

Vlc. e Basso *[p]*

Ob. I. II. *160*

Fag. I. II.

Cor. I. II. F

I. Viol.

II.

Vla.

Vlc. e Basso

Ob. I. II. *165* *170*

Fag. I. II. *f* *[f]*

Cor. I. II. F *f*

I. Viol. *f* *[f]*

II. *f* *[f]*

Vla. *f* *[f]*

Vlc. e Basso *f* *[f]*

Ob. I. II. 175

Fag. I. II.

Cor. I. II. F

I. Viol.

II. Viol.

Vla.

Vlc. e Basso

Ob. I. II. 180

Fag. I. II.

Cor. I. II. F

I. Viol.

II. Viol.

Vla.

Vlc. e Basso

Ob. I. II. 185

Fag. I. II.

Cor. I. II. F

I. Viol.

II. Viol.

Vla.

Vlc. e Basso

Ob. I. II. *190*

Fag. I. II. *b*

Cor. I. II. F

I. Viol. *b*

II. Viol.

Vla.

Vlc. e Basso

Ob. I. II. *195* *200*

Fag. I. II. *a2* *p*

Cor. I. II. F

I. Viol. *p*

II. Viol. *p*

Vla. *p*

Vlc. e Basso *p* Vlc.

Ob. I. II. *205* *210*

Fag. I. II. *p*

Cor. I. II. F *p*

I. Viol.

II. Viol.

Vla.

Vlc. e Basso [Vlc.] [Cb.]

215

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. F

I. Viol.

II. Viol.

Vla.

Vlc. e Basso

f

a2

ff

220

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. F

I. Viol.

II. Viol.

Vla.

Vlc. e Basso

225

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. F

I. Viol.

II. Viol.

Vla.

Vlc. e Basso

49

Ob. I, II. *[cresc.]* *[ff]* Solo *[p]*

Fag. I, II. *[cresc.]* *[ff]* *[p]*

Cor. I, II, F *[cresc.]* *[ff]* *[p]*

I. Viol. *[cresc.]* *[ff]* *p*

II. *[cresc.]* *[ff]*

Vla. *[cresc.]* *[ff]*

Vlc. e Basso *[cresc.]* *[ff]*

235 240

Ob. I, II.

Fag. I, II. *f* *a 2*

Cor. I, II, F

I. Viol. *p* *f*

II. *p* *f*

Vla. *p* *f*

Vlc. e Basso *p* *f* *Tutti*

245

Ob. I, II. *f*

Fag. I, II.

Cor. I, II, F *f*

I. Viol. *p* *[cresc.]*

II. *p* *[cresc.]*

Vla. *p* *[cresc.]*

Vlc. e Basso *p* *[cresc.]*

250

Ob. I.II. Solo

Fag. I.II. a2 [p]

Cor. I.II.F [p]

I. Viol. [p]

II. [p]

Vla. [p]

Vlc. e Basso [p]

255

260

Ob. I.II. f

Fag. I.II. f

Cor. I.II.F f

I. Viol. f

II. f

Vla. f

Vlc. e Basso f

265

Ob. I.II.

Fag. I.II.

Cor. I.II.F

I. Viol.

II.

Vla.

Vlc. e Basso

270

IV.

Oboi I. II.
Fagotti I. II.
Corni I. II. F

Presto

I.
Violini
II.
Viola
Violoncello
e Basso

Ob. I. II.
Fag. I. II.
Cor. I. II. F

I.
Viol.
II.
Vla
Vlc.
e Basso

f *Tutti*

Ob. I. II.
Fag. I. II.
Cor. I. II. F

I.
Viol.
II.
Vla
Vlc.
e Basso

f

15 20

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. F

I. Viol.

II. Viol.

Vla.

Vlc. e Basso

25

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. F

I. Viol.

II. Viol.

Vla.

Vlc. e Basso

30

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. F

I. Viol.

II. Viol.

Vla.

Vlc. e Basso

Ob. I. II. 35

Fag. I. II.

Cor. I. II. F

I. Viol.

II. Viol.

Vla

Vlc. e Basso

Ob. I. II. 40

Fag. I. II.

Cor. I. II. F

I. Viol. *p*

II. Viol. *p*

Vla *p* [*simile*]

Vlc. e Basso *p*

Ob. I. II. 45

Fag. I. II.

Cor. I. II. F

I. Viol.

II. Viol. [*sempre stacc.*]

Vla

Vlc. e Basso

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. F

I. Viol.

II. Viol.

Vla

Vlc. e Basso

50

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. F

I. Viol.

II. Viol.

Vla

Vlc. e Basso

55

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. F

I. Viol.

II. Viol.

Vla

Vlc. e Basso

60

Ob. I. II. 65

Fag. I. II.

Cor. I. II. F a 2

I. Viol.

II. Viol.

Vla.

Vlc. e Basso

Ob. I. II. 70

Fag. I. II.

Cor. I. II. F

I. Viol.

II. Viol.

Vla.

Vlc. e Basso

Ob. I. II. 75

Fag. I. II.

Cor. I. II. F

I. Viol.

II. Viol.

Vla.

Vlc. e Basso

Ob. I. II. a2 80

Fag. I. II.

Cor. I. II. F

I. Viol.

II. Viol.

Vla.

Vlc. e Basso

Ob. I. II. 85

Fag. I. II. a2

Cor. I. II. F

I. Viol.

II. Viol.

Vla.

Vlc. e Basso f

Ob. I. II. Solo 90

Fag. I. II. Solo

Cor. I. II. F

I. Viol.

II. Viol.

Vla.

Vlc. e Basso p

Ob. I. II. 95 67

Fag. I. II.

Cor. I. II. F

I. Viol.

II. Viol.

Vla.

Vlc. e Basso *f*

Ob. I. II. 100

Fag. I. II. *a 2*

Cor. I. II. F

I. Viol.

II. Viol.

Vla.

Vlc. e Basso

Ob. I. II. 105

Fag. I. II.

Cor. I. II. F

I. Viol.

II. Viol.

Vla.

Vlc. e Basso

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. F

I. Viol.

II. Viol.

Vla.

Vcl. e Basso

110

f

[*f*]

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. F

I. Viol.

II. Viol.

Vla.

Vcl. e Basso

115

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. F

I. Viol.

II. Viol.

Vla.

Vcl. e Basso

120

p

Ob. I.II.

Fag. I.II.

Cor. I. II. F

I. Viol.

II. Viol.

Vla.

Vlc. e Basso

Ob. I.II.

Fag. I.II.

Cor. I. II. F

I. Viol.

II. Viol.

Vla.

Vlc. e Basso

Ob. I.II.

Fag. I.II.

Cor. I. II. F

I. Viol.

II. Viol.

Vla.

Vlc. e Basso

*

150

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. F.

I. Viol.

II. Viol.

Vla.

Vlc. e Basso

[sempre stacc.]

155

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. F.

I. Viol.

II. Viol.

Vla.

Vlc. e Basso

160

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. F.

I. Viol.

II. Viol.

Vla.

Vlc. e Basso

a2

[f]

[f]

165

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. F

I. Viol.

II. Viol.

Vla.

Vcl. e Basso

170

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. F

I. Viol.

II. Viol.

Vla.

Vcl. e Basso

175

Ob. I. II.

Fag. I. II.

Cor. I. II. F

I. Viol.

II. Viol.

Vla.

Vcl. e Basso