

**ΕΘΝΙΚΟ & ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ  
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ  
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**Μεικτές μορφές σονάτας και ρόντο στα τελικά μέρη  
των τριό με πιάνο του Mendelssohn (opera 49 και 66)  
και του Spohr (opus 133)**

**Πτυχιακή εργασία  
Επιβλέπων καθηγητής: Ιωάννης Φούλιας**

**Όνοματεπώνυμο: Ματρώνα-Νεφέλη Χαδούλη  
Αριθμός Μητρώου: 1569201100086**

**Αθήνα 2017**

## Περιεχόμενα

<b>Εισαγωγή.....</b>	<b>3</b>
<b>Αναλυτικό μέρος.....</b>	<b>10</b>
Felix Mendelssohn-Bartholdy	
❖ <i>Τρίο με πιάνο αρ. 1, σε ρε-ελάσσονα, opus 49 .....</i>	<b>10</b>
❖ <i>Τρίο με πιάνο αρ. 2, σε ντο-ελάσσονα, opus 66 .....</i>	<b>24</b>
Louis Spohr	
❖ <i>Τρίο με πιάνο αρ. 4, σε Σι-ύφεση-μείζονα, opus 133 .....</i>	<b>36</b>
<b>Συμπεράσματα.....</b>	<b>44</b>
<b>Βιβλιογραφία.....</b>	<b>51</b>

# Εισαγωγή

---

Στην παρούσα εργασία θα ασχοληθούμε με τα τρία με πιάνο που γράφτηκαν περί την πέμπτη δεκαετία του 19<sup>ου</sup> αιώνα και ειδικότερα με την εφαρμογή μεικτών μορφών σονάτας και ρόντο στα τελικά τους μέρη. Ως αφετηρία για τη μελέτη αυτή χρησίμευσαν τα τρία για πιάνο, βιολί και βιολοντσέλο τριών σημαντικών εκπροσώπων αυτής της εποχής, των Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847), Louis Spohr (1784-1859) και Robert Schumann (1810-1856). Στους πίνακες που ακολουθούν, παρουσιάζονται ανά συνθέτη τα βασικά στοιχεία αυτών των έργων:

## Felix Mendelssohn-Bartholdy:

Opus	Τίτλος έργου	Χρονολογία σύνθεσης
49	Τρίο με πιάνο αρ. 1, σε ρε-ελάσσονα	1839
66	Τρίο με πιάνο αρ. 2, σε ντο-ελάσσονα	1845

Πίνακας 1<sup>1</sup>

Έργο	Διάταξη και τονικός σχεδιασμός μερών
Τρίο με πιάνο αρ. 1	<ol style="list-style-type: none"><li>1. Molto allegro agitato (ρε-ελάσσων)</li><li>2. Andante con moto tranquillo (Σι-ύφεση-μείζων)</li><li>3. Scherzo: Leggiero e vivace (Ρε-μείζων)</li><li>4. Finale: Allegro assai appassionato (ρε-ελάσσων)</li></ol>
Τρίο με πιάνο αρ. 2	<ol style="list-style-type: none"><li>1. Allegro energico e con fuoco (ντο-ελάσσων)</li><li>2. Andante espressivo (Μι-ύφεση-μείζων)</li><li>3. Scherzo: Molto allegro quasi presto (σολ-ελάσσων)</li><li>4. Allegro appassionato (ντο-ελάσσων)</li></ol>

Πίνακας 2

---

<sup>1</sup> Ralf Wehner, *Felix Mendelssohn Bartholdy: Thematisches-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (MWW)*, Breitkopf & Härtel (Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy / Studien-Ausgabe, Serie XIII – Band 1A), Wiesbaden 2009, σ. 263, 265.

## Louis Spohr:

Όpus	Τίτλος έργου	Χρονολογία σύνθεσης
119	<i>Τρίο με πιάνο αρ. 1, σε μι-ελάσσονα</i>	1841
123	<i>Τρίο με πιάνο αρ. 2, σε Φα-μείζονα</i>	1842
124	<i>Τρίο με πιάνο αρ. 3, σε λα-ελάσσονα</i>	1842
133	<i>Τρίο με πιάνο αρ. 4, σε Σι-ύφεση-μείζονα</i>	1846
142	<i>Τρίο με πιάνο αρ. 5, σε σολ-ελάσσονα</i>	1849

Πίνακας 3<sup>2</sup>

Έργο	Διάταξη και τονικός σχεδιασμός μερών
<i>Τρίο με πιάνο αρ. 1</i>	<ol style="list-style-type: none"><li>1. Moderato (μι-ελάσσων)</li><li>2. Larghetto (Λα-μείζων)</li><li>3. Scherzo (μι-ελάσσων)</li><li>4. Finale: Vivace (μι-ελάσσων)</li></ol>
<i>Τρίο με πιάνο αρ. 2</i>	<ol style="list-style-type: none"><li>1. Allegro moderato (Φα-μείζων)</li><li>2. Larghetto (Ρε-ύφεση-μείζων)</li><li>3. Scherzo (ντο-ελάσσων)</li><li>4. Finale: Vivace (Φα-μείζων)</li></ol>
<i>Τρίο με πιάνο αρ. 3</i>	<ol style="list-style-type: none"><li>1. Allegro moderato (λα-ελάσσων)</li><li>2. Andante con variazioni (Φα-μείζων)</li><li>3. Scherzo (ρε-ελάσσων)</li><li>4. Finale: Presto (λα-ελάσσων)</li></ol>
<i>Τρίο με πιάνο αρ. 4</i>	<ol style="list-style-type: none"><li>1. Allegro (Σι-ύφεση-μείζων)</li><li>2. Menuetto: Moderato (σολ-ελάσσων)</li><li>3. Poco adagio (Μι-ύφεση-μείζων)</li><li>4. Finale: Presto (Σι-ύφεση-μείζων)</li></ol>
<i>Τρίο με πιάνο αρ. 5</i>	<ol style="list-style-type: none"><li>1. Allegro vivace (σολ-ελάσσων)</li><li>2. Adagio (Μι-ύφεση-μείζων)</li><li>3. Scherzo (σολ-ελάσσων)</li><li>4. Finale: Allegro molto (σολ-ελάσσων)</li></ol>

Πίνακας 4

---

<sup>2</sup> Folker Göthel, *Thematisch-Bibliographisches Verzeichnis der Werke von Louis Spohr*, Schneider, Tutzing 1981, σ. 203, 211, 212-213, 225-226, 239.

**Robert Schumann:**

Opus	Τίτλος έργου	Χρονολογία σύνθεσης
63	Τρίο με πιάνο αρ. 1, σε ρε-ελάσσονα	1847
80	Τρίο με πιάνο αρ. 2, σε Φα-μείζονα	1847
110	Τρίο με πιάνο αρ. 3, σε σολ-ελάσσονα	1851

Πίνακας 5<sup>3</sup>

Έργο	Διάταξη και τονικός σχεδιασμός μερών
Τρίο με πιάνο αρ. 1	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Mit energie und Leidenschaft (ρε-ελάσσων)</li> <li>2. Lebhaft, doch nicht zu rasch (Φα-μείζων)</li> <li>3. Langsam, mit inniger Empfindung (λα-ελάσσων)</li> <li>4. Mit Feuer (Ρε-μείζων)</li> </ol>
Τρίο με πιάνο αρ. 2	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Sehr lebhaft (Φα-μείζων)</li> <li>2. Mit innigem Ausdruck (Ρε-ύφεση-μείζων)</li> <li>3. In mässiger Bewegung (σι-ύφεση-ελάσσων)</li> <li>4. Nicht zu rasch (Φα-μείζων)</li> </ol>
Τρίο με πιάνο αρ. 3	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Bewegt, doch nicht zu rasch (σολ-ελάσσων)</li> <li>2. Ziemlich langsam (Μι-ύφεση-μείζων)</li> <li>3. Rasch (ντο-ελάσσων)</li> <li>4. Kräftig, mit Humor (Σολ-μείζων)</li> </ol>

Πίνακας 6

Παρατηρούμε ότι όλα τα παραπάνω έργα αποτελούνται συνολικά από τέσσερα μέρη. Επιπλέον, η διάταξη των μερών που επικρατεί είναι αυτή με το δεύτερο μέρος να είναι αργό και το τρίτο μέρος να είναι ένα scherzo, μια ιδιαίτερα συνηθισμένη διάταξη ήδη από τις τελευταίες δεκαετίες του 18<sup>ου</sup> αιώνα (αρχικά με ένα menuetto στην τρίτη θέση, προτού καθιερωθεί το scherzo).<sup>4</sup> Εξαιρέσεις σε αυτόν τον σχηματισμό, όπου αντιστρέφονται δηλαδή οι θέσεις των δύο μεσαίων μερών (πρακτική που

<sup>3</sup> Margit L. McCorkle, *Robert Schumann: Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*, Schott, (Robert Schumann: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie VIII – Band 6), Düsseldorf 2003, σ. 273, 350 και 467. Βλ. επίσης: John Daverio – Eric Sams, λήμμα “Schumann, Robert”, στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Oxford University Press, New York 2001, vol. 22, σ. 794.

<sup>4</sup> 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. 320.

επίσης εμφανίζεται από τον 18<sup>ο</sup> αιώνα, αν και ήταν λιγότερο συνηθισμένη),<sup>5</sup> αποτελούν το *Τρίο αρ. 4, σε Σι-ύφεση-μείζονα*, opus 133, του Spohr (II. Menuetto και III. Poco adagio) και το *Τρίο αρ. 1, σε ρε-ελάσσονα*, opus 63, του Schumann (II. Lebhaft, doch nicht zu rasch και III. Langsam, mit inniger Empfindung).

Επιπλέον, παρατηρούμε πως τα περισσότερα έργα βρίσκονται στον ελάσσονα τρόπο, με μόνο τρία (από τα δέκα συνολικά) να είναι σε μείζονα τρόπο, ενώ αμφότερα τα μεσαία μέρη συνήθως βρίσκονται σε διαφορετική τονικότητα από την αρχική, πρακτική περισσότερο συνηθισμένη στον 19<sup>ο</sup> από ό,τι στον 18<sup>ο</sup> αιώνα.<sup>6</sup> Όσον αφορά τον τονικό προσανατολισμό, διαπιστώνεται ότι στην πλειονότητα των περιπτώσεων προτιμώνται οι σχέσεις τρίτης μεταξύ των τονικοτήτων των μερών του κάθε έργου.<sup>7</sup>

Αφού εξετάσαμε όλα τα τελικά μέρη των παραπάνω έργων, διαπιστώσαμε ότι μόνο τα τρία εξ αυτών ανήκουν στην κατηγορία των μεικτών μορφών σονάτας και ρόντο, με τα οποία και θα ασχοληθούμε λεπτομερώς στη συνέχεια.

Το *Τρίο για πιάνο, βιολί και βιολοντσέλο αρ. 1, σε ρε-ελάσσονα*, opus 49, αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα έργα μουσικής δωματίου του Mendelssohn, καθώς και έργο καθιερωμένο στο μουσικό ρεπερτόριο. Γράφτηκε κατά τη διάρκεια του έτους 1839 (κυρίως κατά την παραμονή του συνθέτη στη Φραγκφούρτη).<sup>8</sup> Στις 18 Ιουλίου αυτού του έτους, ο συνθέτης είχε ολοκληρώσει μία πρώτη εκδοχή του έργου, την οποία πολύ σύντομα αναθεώρησε.<sup>9</sup> Η αναθεώρηση αυτή έγινε έπειτα από προτροπή του στενού του φίλου, πιανίστα και συνθέτη Ferdinand Hiller και

---

<sup>5</sup> Για περισσότερες λεπτομέρειες σχετικά με τις διαφοροποιήσεις στη θέση των μεσαίων μερών ενός τετραμερούς έργου, βλ. Herokoski – Darcy, *ό.π.*, σ. 337-340.

<sup>6</sup> Herokoski – Darcy, *ό.π.*, σ. 339-340.

<sup>7</sup> Ως επί το πλείστον, πρόκειται για αναμενόμενες επιλογές τονικοτήτων για την περίοδο του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Βλ. Herokoski – Darcy, *ό.π.*, σ. 340. Για περισσότερες λεπτομέρειες σχετικά με τον συνηθέστερο τονικό σχεδιασμό ενός τετραμερούς έργου, βλ. Herokoski – Darcy, *ό.π.*, σ. 323-325, 327-330, 331-332.

<sup>8</sup> Σύμφωνα με ένα γράμμα του συνθέτη προς τον Ignaz Moscheles, στο οποίο αναφέρει ότι είχε αρχίσει να συνθέτει ένα νέο τρίο με πιάνο, φαίνεται πως η δημιουργία του έργου ξεκίνησε ήδη το Φεβρουάριο του 1839. Βλ. Wehner, *ό.π.*, σ. 263-264· *πρβλ.* επίσης: James M. Keller, *Chamber music: A listener's guide*, Oxford University Press, New York 2011, σ. 298.

<sup>9</sup> Οι απόψεις για το πότε ακριβώς ολοκληρώθηκε η δεύτερη εκδοχή του έργου δίστανται. Οι περισσότεροι μελετητές αναφέρουν ότι ολοκληρώθηκε τον Σεπτέμβριο του 1839. Βλ. ενδεικτικά: Wehner, *ό.π.*, σ. 263· Keller, *ό.π.*, σ. 298· R. Larry Todd, "The Chamber Music of Mendelssohn", στο: Stephen E. Hefling (επιμ.), *Nineteenth-Century Chamber Music*, Routledge, New York & London 2004, σ. 192.

αφορούσε σχεδόν αποκλειστικά το μέρος του πιάνου, το οποίο ο Mendelssohn έγραψε ξανά εξ ολοκλήρου με στόχο να «εκσυγχρονίσει» τη γραφή του (μάλιστα, το τελικό μέρος του έργου είναι αυτό που αναθεωρήθηκε περισσότερο).<sup>10/11</sup> Σώζονται ορισμένα «σχεδιάσματα» της παρτιτούρας, καθώς και μέρος του αυτόγραφο από το τελικό μέρος, χωρίς όμως κάποια χρονολόγηση. Επιπλέον, σώζονται ένα αυτόγραφο του πρώτου μέρους που χρονολογείται στις 6 Ιουνίου του 1839 και ένα του τέλους του έργου από τις 18 Ιουλίου του ίδιου έτους.<sup>12</sup> Υπάρχει ακόμη και μία μεταγραφή του μέρους του βιολιού για φλάουτο, χωρίς και εδώ να γνωρίζουμε την ακριβή χρονολόγησή της.<sup>13</sup> Το έργο εκδόθηκε το 1840 με τον τίτλο «*Grand Trio*», σε τρεις χώρες ταυτόχρονα,<sup>14</sup> από τους εκδοτικούς οίκους Breitkopf & Härtel (στη Λειψία), Richalt (στο Παρίσι) και J. J. Ewer & Co (στο Λονδίνο).<sup>15</sup> Προτού εκδοθεί είχε ήδη παρουσιασθεί σε αρκετές ιδιωτικές εκτελέσεις, ενδεχομένως σε ελαφρώς διαφορετικές εκδοχές.<sup>16</sup> Η πρώτη επίσημη και δημόσια εκτέλεση του έργου πραγματοποιήθηκε την 1<sup>η</sup> Φεβρουαρίου του 1840 στο Gewandhaus της Λειψίας, με εκτελεστές τους Ferdinand David στο βιολί, Carl Wittmann στο βιολοντσέλο και τον ίδιο τον συνθέτη στο πιάνο.<sup>17</sup>

Το επόμενο έργο που θα μας απασχολήσει είναι το *Τρίο για πιάνο, βιολί και βιολοντσέλο αρ. 2, σε ντο-ελάσσονα, opus 66*, του Mendelssohn. Η

---

<sup>10</sup> R. Larry Todd, λήμμα “Mendelssohn(-Bartholdy), (Jacob Ludwig) Felix”, στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Oxford University Press, New York 2001, vol. 16, σ. 406. Βλ. επίσης: Todd, “The Chamber Music of Mendelssohn”, ό.π., σ. 192-193.

<sup>11</sup> Στη διδακτορική του διατριβή, ο Regev ασχολείται κυρίως με τη μελέτη των διαφοροποιήσεων μεταξύ των δύο εκδοχών του έργου (αρχική και αναθεωρημένη): βλ. Ron Regev, *Mendelssohn’s Trio opus 49: A Study of the Composer’s Change of Mind – Volume I*, διδακτορική διατριβή, The Juilliard School, 2005, <http://www.ronregev.com/mendelssohn/pdf/RegevEssay.pdf> (03.09.2017).

<sup>12</sup> Wehner, ό.π., σ. 263.

<sup>13</sup> Στο ίδιο.

<sup>14</sup> Η ταυτόχρονη έκδοση του έργου σε τρεις διαφορετικές χώρες υπήρξε ένα αίτημα του συνθέτη που είχε ικανοποιηθεί ξανά αρκετά χρόνια νωρίτερα κατά την έκδοση ορισμένων άλλων έργων του. Πρόκειται για μια πρακτική αρκετά συνηθισμένη για εκείνη την εποχή, λόγω της έλλειψης διεθνών δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας (με αυτόν τον τρόπο το έργο υπόκειτο σε πνευματικά δικαιώματα και στις τρεις χώρες). Βλ. σχετικά: Regev, ό.π., σ. 7-8.

<sup>15</sup> Στον εκδοτικό οίκο J. J. Ewer & Co είχε σταλεί και η εκδοχή για φλάουτο· βλ. Wehner, ό.π., σ. 263. Για λεπτομέρειες όσον αφορά τη διαδικασία που προηγήθηκε της πρώτης έκδοσης του έργου, με βάση την αλληλογραφία του συνθέτη με τους εκδοτικούς οίκους, βλ. Regev, ό.π., σ. 26-34.

<sup>16</sup> Wehner, ό.π., σ. 264.

<sup>17</sup> Στο ίδιο. Βλ. επίσης: Keller, ό.π., σ. 298.

σύνθεση αυτού του τριό ξεκίνησε περί τον Φεβρουάριο του 1845<sup>18</sup> και ολοκληρώθηκε στις 30 Απριλίου του ίδιου έτους, στην Φραγκφούρτη.<sup>19</sup> Κατά τους καλοκαιρινούς μήνες του έτους αυτού – περίοδο που ο συνθέτης άρχισε να ασχολείται σοβαρά και με τη δημιουργία ενός άλλου σημαντικού του έργου, του *Elijah* – φαίνεται ότι επεξεργάστηκε ξανά το συγκεκριμένο τριό.<sup>20</sup> Σώζονται ένα αυτόγραφο, που χρονολογείται στις 30 Απριλίου του 1845, καθώς και «σχεδιάσματα» του αρχικού θέματος του τελικού μέρους.<sup>21</sup> Το έργο αυτό είναι αφιερωμένο στον βιολιστή και συνθέτη Louis Spohr,<sup>22</sup> για τον οποίο ο Mendelssohn έτρεφε μεγάλο σεβασμό και με τον οποίο σκόπευε να το ερμηνεύσει αργότερα.<sup>23</sup> Το *Τριό* opus 66 εκδόθηκε τον Φεβρουάριο του 1846, από τους εκδοτικούς οίκους Breitkopf & Härtel (στη Λειψία), J. J. Ewer & Co (στο Λονδίνο) και J. Ricordi (στο Μιλάνο) με τίτλο «*Second Grand Trio*», καθώς και από τους εκδοτικούς οίκους M. Schlesinger και Brandus et Cie (στο Παρίσι) με τίτλο «*2<sup>e</sup> Grand Trio*».<sup>24</sup> Παρουσιάστηκε για πρώτη φορά δημόσια στις 20 Δεκεμβρίου του 1845 στο Gewandhaus της Λειψίας, με εκτελεστές – όπως και στο *Τριό* opus 49 – τους Ferdinand David στο βιολί, Carl Wittmann στο βιολοντσέλο και τον ίδιο τον συνθέτη στο πιάνο.<sup>25</sup>

Ο Spohr<sup>26</sup> ξεκίνησε να συνθέτει το *Τριό για πιάνο, βιολί και βιολοντσέλο αρ. 4, σε Σι-ύφεση-μείζονα*, opus 133, τον Μάιο του 1846 στο

---

<sup>18</sup> Σε ένα γράμμα του προς τον Carl Klingemann (με ημερομηνία 15 Φεβρουαρίου 1845), ο Mendelssohn αναφέρει ότι έχει αρχίσει να ασχολείται με τη σύνθεση ενός τριό με πιάνο. Βλ. σχετικά: Wehner, ό.π., σ. 265-266· Keller, ό.π., σ. 300.

<sup>19</sup> Στο ίδιο. Προβλ. επίσης: Todd, “Mendelssohn(-Bartholdy), (Jacob Ludwig) Felix”, ό.π., σ. 401.

<sup>20</sup> Βλ. Todd, “The Chamber Music of Mendelssohn”, ό.π., σ. 198.

<sup>21</sup> Wehner, ό.π., σ. 265.

<sup>22</sup> Ό.π.

<sup>23</sup> Keller, ό.π., σ. 300. Τα αισθήματα εκτίμησης και σεβασμού μεταξύ των δύο συνθετών φαίνεται ότι ήταν αμοιβαία: βλ. σχετικά: Clive Brown, λήμμα “Spohr, Louis”, στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Oxford University Press, New York 2001, vol. 24, σ. 201.

<sup>24</sup> Wehner, ό.π., σ. 266· Todd, “The Chamber Music of Mendelssohn”, ό.π., σ. 198.

<sup>25</sup> Wehner, ό.π., σ. 266· Keller, ό.π., σ. 300.

<sup>26</sup> Αξίζει να αναφερθεί ότι για αρκετά χρόνια ο Spohr δεν έγραψε πολλά έργα για πιάνο (σόλο ή μουσικής δωματίου), εκτός από ορισμένα τραγούδια με πιάνο. Όμως από το 1836 και έπειτα, ο συνθέτης άρχισε να δείχνει περισσότερο ενδιαφέρον για το όργανο αυτό, με αποτέλεσμα να συνθέσει αρκετά έργα μουσικής δωματίου με πιάνο (μάλιστα, τα τριό με πιάνο του Spohr κατέχουν ιδιαίτερα σημαντική θέση μεταξύ των έργων αυτού του είδους). Βασική αιτία αυτής της μεταστροφής του ενδιαφέροντος του συνθέτη φαίνεται ότι υπήρξε ο γάμος του με την Marianne Pfeiffer (το 1836), η οποία ήταν ερασιτέχνης πιανίστα, αλλά ενδεχομένως να συνέβαλε σε αυτή και η σταδιακή τεχνολογική τελειοποίηση του οργάνου κατά την ίδια εποχή. Βλ. σχετικά: Brown, ό.π., σ. 201, 206.

Kassel και το ολοκλήρωσε τον Ιούλιο του ίδιου έτους στο Karlsbad.<sup>27</sup> Το αυτόγραφο έχει σωθεί και είναι χρονολογημένο.<sup>28</sup> Η πρώτη έκδοση του έργου έγινε το 1847 από τους εκδοτικούς οίκους Schubert & Co (στο Αμβούργο και στη Λειψία), Brandus & Co (στο Παρίσι) και Wessel & Co (στο Λονδίνο).<sup>29/30</sup> Δυστυχώς, δεν γνωρίζουμε πότε ακριβώς πραγματοποιήθηκε η πρώτη δημόσια εκτέλεση του έργου. Πάντως, φαίνεται πως είχε ήδη παρουσιασθεί αρκετές φορές πριν την έκδοσή του, ως επί το πλείστον με τον ίδιο τον συνθέτη στο βιολί.

---

<sup>27</sup> Göthel, *ό.π.*, σ. 226. Βλ. επίσης: Brown, *ό.π.*, σ. 208.

<sup>28</sup> Göthel, *ό.π.*, σ. 226.

<sup>29</sup> Brown, *ό.π.*, σ. 208.

<sup>30</sup> Ο εκδοτικός οίκος Schubert & Co είχε ζητήσει από τον Spohr το χειρόγραφο του έργου για να το εκδώσει ήδη από τον Οκτώβριο του 1846, αλλά το έλαβε μόλις προς το τέλος του χειμώνα της περιόδου 1846-1847· έτσι, η έκδοσή του καθυστέρησε τελικά μέχρι τον Δεκέμβριο του 1847. Βλ. Göthel, *ό.π.*, σ. 226-227.

# Αναλυτικό μέρος

---

**Felix Mendelssohn-Bartholdy, Τρίο για πιάνο, βιολί και βιολοντσέλο αρ. 1, σε ρε-ελάσσονα, opus 49 (1839): IV. Finale: Allegro assai appassionato**

Το τελικό μέρος του έργου ακολουθεί τις προδιαγραφές μιας μορφής σονάτας-ρόντο με coda, με τις ενότητες της (διευρυμένης) έκθεσης,<sup>31</sup> της επεξεργασίας, της επανέκθεσης και της coda να εκτείνονται στα μ. 1-141, 142-193, 194-268 και 269-321 αντίστοιχα.

Η κύρια περιοχή της έκθεσης βρίσκεται στην ρε-ελάσσονα και ολοκληρώνεται στο μ. 28a. Η πρώτη της φράση καταλήγει σε μισή πτώση στην αρχική τονικότητα στο μ. 4 και αποτελεί μία υποδειγματική έναρξη περιόδου. Όμως, ενώ μέχρι και την αρχή της επόμενης φράσης (μ. 5-6) οι προϋποθέσεις μιας τυπικής περιόδου εξακολουθούν να υφίστανται, δεν έρχεται τελικά η πτωτική διαδικασία που θα περιμέναμε στο πλαίσιο μιας συμμετρικής οκτάμετρης περιόδου και που θα οδηγούσε σε μία τέλεια πτώση στα επόμενα δύο μέτρα, αλλά αντιθέτως η δεύτερη φράση αρχίζει να διευρύνεται στα μ. 7-10 κατά τις προδιαγραφές της συνέχισης μιας πρότασης.<sup>32</sup> Με κύρια επιδίωξη την έλευση της αναμενόμενης τέλει πτώσης, εξ άλλου, στα μ. 11-12 ξεκινάει μία νέα πτωτική διαδικασία, η οποία όμως καταλήγει σε μία ατελή πτώση. Το γεγονός αυτό υποχρεώνει τη δεύτερη φράση σε νέα διεύρυνση και συγκεκριμένα σε επανάληψη της συνέχισης (με μία μικρή προέκταση στα μ. 17-18) καθώς και της πτωτικής διαδικασίας που μόλις προηγήθηκε (μ. 19-20), η οποία όμως οδηγείται με τη σειρά της σε μία αποφυγή πτώσης στο μ. 20. Μάλιστα, αφού επεκταθεί κι άλλο επαναλαμβάνοντας τον δίμετρο πτωτικό σχηματισμό (στα μ. 21-22), καταλήγει και πάλι σε αποφυγή πτώσης στο μ. 22. Τέλος, από το μ. 24 αρχίζει μία πιο αποφασιστική πορεία για να ολοκληρωθεί τελικά η φράση με τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα στο μ. 28a. Όλες αυτές οι

---

<sup>31</sup> Σχετικά με τον όρο «διευρυμένη έκθεση», βλ. Ιωάννης Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Ο τέταρτος τύπος σονάτας (“σονάτα-ρόντο”) και άλλες συναφείς με αυτόν μορφές”, *Πολυφωνία* 17, Κουλτούρα, Αθήνα 2010, σ. 130.

<sup>32</sup> Εφόσον η δεύτερη φράση αρχίζει με τη βασική ιδέα (μ. 5-6), δεν πρόκειται για μία ξεκάθαρη συνέχιση πρότασης που θα μας οδηγούσε στο να την ερμηνεύσουμε ως μέρος κάποιας από τις υβριδικές οντότητες της θεωρίας του Caplin, αλλά για τη δεύτερη φράση μιας ασύμμετρης περιόδου, που καθώς διευρύνεται αποκτά χαρακτηριστικά προτασιακής συνέχισης. Βλ. σχετικά: 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. 57.

συνεχείς προσπάθειες (και αποτυχίες) να φτάσει η δεύτερη φράση στην αναμενόμενη τέλεια πτώση έχουν ως αποτέλεσμα τη δημιουργία μίας εντυπωσιακά διευρυμένης ασύμμετρης περιόδου, με την πρώτη της φράση να αποτελείται από 4 μέτρα (μ. 1-4) και την δεύτερη από 24 (μ. 5-28a)! Όσον αφορά τον θεματικό παράγοντα, μπορούμε ενδεχομένως να διακρίνουμε ορισμένα επιμέρους μορφώματα στο πλαίσιο της ευρύτερης κύριας θεματικής ιδέας, όπως αυτή εμφανίζεται στα μ. 1-12. Αυτά έχουν ως επί το πλείστον άμεση μοτιβική σχέση με τη βασική ιδέα (των μ. 1-4) και αποτελούν απόρροια της συνεχούς αυτής διεύρυνσης (ανά δύο μέτρα) με στόχο την ολοκλήρωση της περιόδου, από το μ. 7 και έπειτα. Έτσι αξίζει ίσως να διαχωρίσουμε τα μ. 9-10 ως ένα ξεχωριστό μόρφωμα, ενώ ακολουθούν τα μ. 11-12 ως το τμήμα της πτωτικής διαδικασίας της περιόδου, το οποίο και θα εξελιχθεί στη συνέχεια από το μ. 19 επιδιώκοντας να φέρει την τελική πτώση.

Το τμήμα που ακολουθεί από το μ. 29 (με άρση) αποτελεί μία μετάβαση, στην οποία μπορούμε να διακρίνουμε τρία επιμέρους τμήματα. Το πρώτο εκτείνεται στα μ. 29-38. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι στα μέτρα αυτά η μετάβαση ακολουθεί μέτρο προς μέτρο το κύριο θέμα (πρβλ. με τα μ. 1-8), με το οποίο είναι δομικά ίδια. Αρμονικά, αρχίζει να προσανατολίζεται προς την περιοχή της λα-ελάσσονος (της ελάσσονος δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας), στην οποία κάνει και μία μισή πτώση στο μ. 32. Επιπλέον, μέχρι αυτό το σημείο (μ. 32) δημιουργείται μεταξύ των εγχόρδων ένας κανόνας πάνω στη βασική θεματική ιδέα (μ. 29-32, πρβλ. με τα μ. 1-4), ενώ το πιάνο συνοδεύει με περάσματα δεξιοτεχνικού χαρακτήρα. Στην συνέχεια ακολουθεί το δεύτερο τμήμα της μετάβασης (μ. 39-44), στο οποίο το υλικό που προηγήθηκε αρχικά αναπτύσσεται λίγο και πολύ σύντομα αποσπασματοποιείται, δημιουργώντας έτσι μία αλυσίδα ανά μέτρο (από την άρση του μ. 41), με βάση το τελευταίο μοτίβο ογδόων της φράσης των μ. 39-40. Σε αυτό το τμήμα αξιοποιείται κυρίως ένα μοτίβο από το υλικό του κυρίου θέματος και συγκεκριμένα αυτό των μ. 6b-8a. Το τρίτο τμήμα της μετάβασης αποτελείται από τα μ. 45-53. Εδώ εμφανίζεται και πάλι η βασική θεματική ιδέα (πρβλ. με τα μ. 1-4), αυτήν την φορά όμως στην περιοχή της φα-ελάσσονος, ακολουθούμενη από αντίστοιχο υλικό με αυτό των μ. 6b-8a στα μ. 49-51, το οποίο αποσπασματοποιείται (ανά μισό μέτρο), κρατώντας μόνο το μοτίβο των τελευταίων τριών ογδόων (μ. 50a). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο αρμονικός σχεδιασμός ολοκλήρωσης της

μετάβασης, καθώς ενώ αρχικά προσανατολίζεται προς την περιοχή της ελάσσονος δεσπόζουσας (την λα-ελάσσονα), τελικά καταλήγει στην φα-ελάσσονα από το μ. 45. Αξίζει να εξετάσουμε με περισσότερη λεπτομέρεια αυτήν την αρμονική πορεία: έπειτα από τη μισή πτώση στη λα-ελάσσονα στο μ. 32, στο μ. 38 γίνεται μία ακόμη μισή πτώση στην ντο-ελάσσονα, η οποία στην συνέχεια επεκτείνεται. Ακολουθεί μία αλυσίδα ανά μέτρο (ξεκινά από το μ. 40b), μέχρι να έρθει η δεσπόζουσα της φα-ελάσσονος στα μ. 43-44. Τέλος, στο μ. 48 γίνεται μία μισή πτώση στην φα-ελάσσονα, η οποία προεκτείνεται μέχρι την έλευση της πλάγιας περιοχής στο μ. 54, αλλά αυτή τη φορά εισάγοντας τη Φα-μείζονα. Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι στο σύνολό της η μετάβαση έχει ακολουθήσει σε πολύ μεγάλο βαθμό τις προδιαγραφές του κυρίου θέματος.<sup>33</sup> Δομικά, τα μ. 29-38 είναι περίπου ίδια με τα μ. 1-8, αλλάζοντας όμως λίγο την αρμονική πορεία (αφού αυτή στρέφεται προς την λα-ελάσσονα) και εισάγοντας ορισμένες υφολογικές διαφοροποιήσεις (κανόνας μεταξύ των εγχόρδων και εμπλουτισμός της γενικότερης ύφανσης κυρίως μέσω του χαρακτήρα της συνοδείας του πιάνου). Όσον αφορά τον αρμονικό παράγοντα, ενώ αρχικά η μετάβαση προσανατολιζόταν προς την περιοχή της ελάσσονος δεσπόζουσας (λα-ελάσσονα), τελικά στράφηκε προς τη φα-ελάσσονα (την ομώνυμη της σχετικής Φα-μείζονος της αρχικής τονικότητας, που θα έρθει στο επόμενο τμήμα).

Από το μ. 54 βρισκόμαστε πλέον στην πλάγια περιοχή της έκθεσης (στη Φα-μείζονα). Εδώ η βασική μελωδική ιδέα διατυπώνεται αρχικά από το πιάνο, σχηματίζοντας μία φράση οκτώ μέτρων (μ. 54-61) και καταλήγει κάνοντας μία πτώση στην περιοχή της νί στο μ. 61. Αυτή η φράση έχει προτασιακή δομή, με τα μ. 54-55 να αποτελούν τη βασική ιδέα, τα μ. 56-57 το παράλλαγμα, τα μ. 58-59 τη συνέχιση και τα μ. 60-61 την πτωτική κατάληξη. Στη συνέχεια, η φράση που προηγήθηκε επαναλαμβάνεται ελαφρώς διευρυμένη, με τη μελωδική ιδέα να διατυπώνεται αυτή τη φορά

---

<sup>33</sup> Όσον αφορά τον θεματικό παράγοντα στο πλαίσιο μιας μετάβασης, οι Herokoski και Darcy αναφέρουν δύο τύπους μετάβασης, την «αυτόνομη μετάβαση» στην οποία εμφανίζεται ένα νέο θέμα και την «αναπτυξιακή μετάβαση» – που εφαρμόζεται στο εν λόγω μέρος – και ασχολείται με το υλικό του κυρίου θέματος. Για περισσότερες λεπτομέρειες σχετικά με τους βασικούς τύπους της μετάβασης και, πιο συγκεκριμένα, τις διάφορες μεθόδους που χρησιμοποιούνται στην περίπτωση της «αναπτυξιακής μετάβασης», βλ. Herokoski – Darcy, *ό.π.*, σ. 95-97· *πρβλ.* επίσης: Ιωάννης Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Συμπερασματικές επιστημονικές επί των τριών πρώτων τύπων σονάτας – Η συμβολή της θεωρίας των Herokoski και Darcy στην τρέχουσα επιστημονική συζήτηση”, *Πολυφωνία* 16, Κουλτούρα, Αθήνα 2010, σ. 127-128.

από το βιολί (μ. 62-73). Και εδώ, πρόκειται για μία φράση με προτασιακή δομή, καθώς δομικά αλλά και αρμονικά τα μ. 62-69 είναι πανομοιότυπα με τα αντίστοιχα μ. 54-61 (με την ίδια πτώση στην περιοχή της νί στο μ. 69), με μόνη διαφορά όμως ότι αυτή τη φορά προστίθενται επιπλέον τέσσερα μέτρα, στα οποία επαναλαμβάνεται η πτωτική διαδικασία, έτσι ώστε να καταλήξει σε μία τέλεια πτώση στη Φα-μείζονα στο μ. 73. Αν παρατηρήσουμε στο σύνολό τους τα μ. 54-73, βλέπουμε ότι πρόκειται ουσιαστικά για μία περίοδο είκοσι μέτρων, της οποίας η κάθε επιμέρους φράση έχει προτασιακή δομή, με ενδιάμεση πτώση στο μ. 61 (στην περιοχή της νί) και τελική την ισχυρότερη (λόγω του τονικού της προσανατολισμού) τέλεια πτώση στο μ. 73 (στη Φα-μείζονα).<sup>34</sup> Το μοναδικό παράδοξο σε αυτήν την περίοδο είναι η επιλογή του συνθέτη να επαναλάβει αυτούσια την πρώτη φράση της περιόδου, φτάνοντας και πάλι στην ίδια πτώση στην περιοχή της νί (μ. 69) και στην συνέχεια να την επεκτείνει για να καταλήξει στην επιθυμητή τέλεια πτώση στη Φα-μείζονα στο μ. 73, αντί να κάνει εγκαίρως τις απαραίτητες τροποποιήσεις που θα οδηγούσαν απευθείας σε αυτήν την πτώση (σαν να «ξεχάστηκε» για λίγο και αφού έφτασε στην πτώση του μ. 69, αποφάσισε να διορθώσει το «λάθος» αναδιατυπώνοντας την πτωτική διαδικασία, αυτή τη φορά με τον «σωστό» στόχο). Όσον αφορά τον θεματικό παράγοντα, τίθεται ένα ακόμη ζήτημα που αξίζει να αναφερθεί. Μέχρι αυτό το σημείο παρατηρούμε ότι το υλικό της πλάγιας περιοχής προκύπτει ουσιαστικά από ρυθμικο-μελωδικά μοτίβα της κύριας περιοχής (είναι εμφανής, για παράδειγμα, η ομοιότητα των μ. 54-57 με τα μ. 1-2, καθώς και του ρυθμικού μοτίβου με τις επαναλαμβανόμενες νότες των μ. 57b-58 σε σχέση με αυτό των μ. 8b-9). Καταλήγουμε λοιπόν στο συμπέρασμα ότι στο τελικό μέρος αυτού του τριό έχουμε μία περίπτωση έντονης

---

<sup>34</sup> Τυπικά πρόκειται για ατελή πτώση, καθώς το βιολί (όντας η ψηλότερη φωνή) καταλήγει στην 3<sup>η</sup> νότα της συγχορδίας. Παρ' όλα αυτά, τον κυρίαρχο ρόλο σε αυτή την πτωτική διαδικασία (μ. 71-73) τον έχει το πιάνο, ακόμα κι αν η κατάληξή του σε αυτήν την πτώση δεν είναι ιδιαίτερα ισχυρή. Επιπλέον, στο ευρύτερο αρμονικό πλαίσιο της περιόδου (μ. 54-73), αυτή η πτώση εξακολουθεί να είναι ισχυρότερη σε σχέση με αυτήν του μ. 61, καθώς καταλήγει στην τονικότητα αναφοράς. Γι' αυτούς τους λόγους την θεωρούμε ως μία αρκετά ισχυρή πτώση, που επαρκεί για να ολοκληρωθεί η περίοδος. Η δυνατότητα μιας περιόδου να ολοκληρωθεί με ατελή πτώση, παρ' όλο που πρόκειται για μια σχετικά ασυνήθιστη πρακτική, αναφέρεται και από τον Carlin, αλλά με την προϋπόθεση ότι η πρώτη της φράση καταλήγει σε μισή πτώση. Βλ. σχετικά: Carlin, ό.π., σ. 53.

μονοθεματικότητας μεταξύ της κύριας και της πλάγιας περιοχής της έκθεσης.<sup>35</sup>

Το τμήμα που ακολουθεί μας δίνει την εντύπωση ενός οιονεί καταληκτικού τμήματος, στο οποίο θα περιμέναμε ίσως να έρθει μία πιο ισχυρή επικυρωτική πτώση στη Φα-μείζονα από αυτήν που προηγήθηκε στο μ. 73. Σε αυτό διακρίνουμε αρχικά μία φράση στα μ. 74-79, στην οποία εμφανίζεται και πάλι υλικό της κύριας θεματικής περιοχής στο μέρος του πιάνου (αντίστοιχο με αυτό των μ. 7-10). Όμως η επιθυμητή επικυρωτική πτώση δεν έρχεται ούτε αυτήν τη φορά και αφού κάνει άλλη μία προσπάθεια επαναλαμβάνοντας το τελευταίο εξάμετρο στα μ. 80-85 (με την μελωδική γραμμή να διατυπώνεται από το βιολί), τελικά πάλι δεν καταφέρνει να ολοκληρωθεί και, αντίθετα, κολλάει μόλις φτάσει στην δεσπόζουσα της Μι-ύφεση-μείζονος (από το μ. 84 και μετά). Μέχρι αυτό το σημείο, αυτό το τμήμα (μ. 74-85) μας δίνει την αίσθηση ότι αποτελεί συνέχεια της πλάγιας περιοχής, όμως τελικά, αντί να ολοκληρωθεί με την αναμενόμενη επικυρωτική πτώση, μας οδηγεί στο μ. 86 σε ένα νέο τμήμα αρκετά διαφορετικού υφολογικά χαρακτήρα (αισθητά πιο ορμητικό), το οποίο θα ολοκληρωθεί εν τέλει με μία τέλεια πτώση στη Φα-μείζονα στο μ. 107. Έτσι, προκύπτουν αρχικά δύο πιθανές ερμηνείες. Η πρώτη θέλει τα μ. 74-107 να αποτελούν τμήμα της πλάγιας περιοχής, με την πτώση του μ. 107 να είναι η επιθυμητή επικυρωτική πτώση της δευτερεύουσας τονικότητας της έκθεσης. Από την άλλη πλευρά, η δεύτερη ερμηνεία θέλει τα μ. 74-85 να αποτελούν τμήμα της πλάγιας περιοχής, το οποίο αρχικά έχει χαρακτήρα κατακλείδας, αλλά μετατρέπεται σε μετάβαση προς το καταληκτικό τμήμα που θα έρθει στο μ. 86. Το ενδεχόμενο όμως να ισχύει η πρώτη ερμηνεία, δηλαδή να ολοκληρώνεται η πλάγια περιοχή στο μ. 107, αποκλείεται ως επιλογή και αυτό θα το διαπιστώσουμε στην ενότητα της επανέκθεσης, αφού τελικά το τμήμα αυτό περικόπτεται και τροποποιείται, γεγονός που μας οδηγεί στο να θεωρήσουμε τα μ. 74-85 ως μία κατάληξη της πλάγιας περιοχής, που σταδιακά μετατρέπεται σε μετάβαση προς το καταληκτικό τμήμα. Μάλιστα, η επιλογή του συγκεκριμένου θεματικού υλικού (στα μ. 74-85) που σχετίζεται με αυτό των μ. 13-16, δηλαδή με την αντίστοιχη «κατάληξη» της περιόδου της κύριας περιοχής, θα μπορούσαμε να πούμε ότι ενισχύει τον καταληκτικό αυτό χαρακτήρα.

---

<sup>35</sup> Για περισσότερες λεπτομέρειες σχετικά με τη χρήση κύριου θεματικού υλικού στην πλάγια περιοχή, βλ. Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 135-136.

Ακολουθεί το καταληκτικό τμήμα της έκθεσης (μ. 86-107), στο οποίο αρχικά αξιοποιείται υλικό παρεμφερές ως προς τον ρυθμό και την άρθρωση με αυτό της πλάγιας περιοχής (για παράδειγμα, πρβλ. τα μ. 86-87 με τα μ. 54-55). Στη συνέχεια εμφανίζεται και πάλι θεματικό υλικό που προέρχεται από την κύρια περιοχή: αρχικά το χαρακτηριστικό μοτίβο με τις τρεις επαναλαμβανόμενες νότες (πρβλ. τα μ. 91b-92 με τα μ. 8b-9), ενώ αργότερα, στα μ. 95-98, εμφανίζεται υλικό αντίστοιχο με τα μ. 6b-7 (ορισμένες φορές κρατώντας τον ίδιο ρυθμό και αλλάζοντας κατεύθυνση – στο μέρος του τσέλου). Από το μ. 99 και μετά, το θεματικό υλικό ρευστοποιείται και ξεκινάει μία πτωτική διαδικασία (μ. 99: I<sup>6</sup><sub>4</sub> στη Φαμείζονα), η οποία, αφού καταλήξει σε αποφυγή πτώσης στο μ. 103, επαναλαμβάνεται τροποποιημένη και φτάνει σε τέλεια πτώση στη Φαμείζονα στο μ. 107. Όλες αυτές οι εξελίξεις που αφορούν το θεματικό-μοτιβικό παράγοντα γίνονται κυρίως στο μέρος των εγχόρδων, με το βιολί να διατηρεί τον κυρίαρχο ρόλο, ενώ το πιάνο συνοδεύει με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά δεξιοτεχνικά περάσματα. Με βάση κυρίως τον θεματικό παράγοντα μπορούμε να υποδιαιρέσουμε το καταληκτικό τμήμα σε τρεις επιμέρους ενότητες (στις οποίες είναι μάλιστα εμφανής η αλλαγή της ύφανσης της γραφής, κυρίως στο μέρος του πιάνου), με την πρώτη να εκτείνεται στα μ. 86-91, την δεύτερη στα μ. 92-98a και την τρίτη στα μ. 98-107. Αυτή η διάρθρωση του καταληκτικού τμήματος, σε συνδυασμό με το καταληκτικό μεταβατικό πέρασμα του αμέσως προηγούμενου τμήματος (μ. 74-85), θα μπορούσε να θεωρηθεί ως μία σταδιακή αύξηση της έντασης, με όλο και πιο ορμητικό χαρακτήρα και με τελικό στόχο την δημιουργία μιας εντυπωσιακής ισχυρής επικυρωτικής πτώσης που θα σηματοδοτήσει και το τέλος της ενότητας της (τυπικής) έκθεσης.

Στο μ. 108 έρχεται το συνδετικό πέρασμα που θα μας οδηγήσει στην αναμενόμενη (για μία μορφή σονάτας-ρόντο) επαναφορά του κυρίου θέματος αμέσως μετά την έκθεση.<sup>36</sup> Το θεματικό υλικό που χρησιμοποιείται εδώ, αναφέρεται και πάλι στο τέλος του κυρίου θέματος (μ. 13-16) και διατυπώνεται από τα έγχορδα, ενώ στο πιάνο ο συνθέτης διαμορφώνει ένα νέο συνοδευτικό υλικό. Διακρίνουμε αρχικά μία αλυσίδα με πρότυπο την φράση των μ. 108-111, η οποία επαναλαμβάνεται στα μ.

---

<sup>36</sup> Αυτή η επαναφορά του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα, που ακολουθεί την πλάγια περιοχή και προηγείται της επεξεργασίας, αποτελεί πρακτική που ανάγεται στην αρχή του ρόντο. Βλ. ενδεικτικά: Carlin, ό.π., σ. 237· Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας... Ο τέταρτος τύπος σονάτας (“σονάτα-ρόντο”)...”, ό.π., σ. 96.

112-115 (αυτήν την φορά όμως στην περιοχή της ρε-ελάσσονος) και στη συνέχεια αποσπασματοποιείται (από τα τέσσερα μέτρα μένουν μόνο τα δύο τελευταία, στα μ. 116-117 και 118-119). Έπειτα, το θεματικό υλικό ρευστοποιείται και η δομική του αποσπασματοποίηση συνεχίζεται κι άλλο (ανά μέτρο στα μ. 120-123). Τέλος, από το μ. 119 έχουμε ήδη επιστρέψει στο περιβάλλον της αρχικής τονικότητας, ρε-ελάσσονος (μ. 119: iv, μ. 120: i<sup>6</sup>, μ. 121: vii<sup>6</sup>, μ. 122: VI<sup>6</sup> και μ. 123: V<sup>6</sup>).

Όλη αυτή η διαδικασία αποσκοπεί στην έλευση της επαναφοράς του κυρίου θέματος στο μ. 124. Σε αυτή την εμφάνισή της, η κύρια περιοχή έρχεται ελαφρώς τροποποιημένη και συρρικνωμένη.<sup>37</sup> Ως προς τον αρμονικό και δομικό της σχεδιασμό είναι πανομοιότυπη με την αρχή (πρβλ. τα μ. 1-12 με τα μ. 124-135), διαμορφώνοντας έτσι αυτή τη φορά μία ασύμμετρη περίοδο 12 μέτρων, της οποίας και οι δύο φράσεις είναι πανομοιότυπες με τις αντίστοιχες της αρχικής περιόδου (των μ. 1-12). Μοναδική διαφορά εδώ είναι η τέλεια πτώση (στη ρε-ελάσσονα) που έρχεται στο μ. 135, ολοκληρώνοντας έτσι την περίοδο αυτή νωρίτερα, σε αντίθεση με την αντίστοιχη αρχική που έμενε ανολοκλήρωτη (και συνεπώς επιζητούσε περαιτέρω διεύρυνση), λόγω της ατελούς πτώσης του μ. 12. Ένα νέο στοιχείο που έχει προστεθεί είναι η νέα μορφή συνοδείας που διατυπώνεται αρχικά από τα έγχορδα (στα μ. 124-127) και συνεχίζεται από το πιάνο μέχρι και το μ. 135, την οποία ο συνθέτης φρόντισε να τη διαμορφώσει και να την προετοιμάσει ήδη από το συνδεδετικό πέρασμα που προηγήθηκε (πρβλ. με τα μ. 107-123). Αυτήν την συνεπτυγμένη επαναφορά ακολουθεί ένα μικρό συνδεδετικό πέρασμα στα μ. 136-141, που χρησιμοποιεί υλικό αντίστοιχο με αυτό των μ. 13-16 και το οποίο θα μας οδηγήσει στην μεσαία μακροδομική ενότητα του μέρους.

Η ενότητα της επεξεργασίας ξεκινά από το μ. 142, με νέο υλικό, το οποίο αρχικά μας δίνει την εντύπωση ότι αποτελεί νέο επεισόδιο τύπου ρόντο.<sup>38</sup> Παρατηρώντας όμως τη μεσαία ενότητα στο σύνολό της, θα

---

<sup>37</sup> Η διαφορετική μεταχείριση του κυρίου θέματος στην επαναφορά του μετά το τέλος της έκθεσης δεν αποτελεί κάτι ασυνήθιστο στο ρεπερτόριο. Αντιθέτως, στο πλαίσιο μιας μορφής σονάτας-ρόντο προβλέπεται από τη θεωρία τόσο η πιθανότητα πλήρους επαναφοράς της κύριας περιοχής, όσο και η συντομευμένη, ή ακόμη και ανακατασκευασμένη επαναφορά της. Βλ. σχετικά: Hepokoski – Darcy, *ό.π.*, σ. 404-405· Caplin, *ό.π.*, σ. 237.

<sup>38</sup> Ένα κεντρικό επεισόδιο ή μια επεξεργασία αποτελούν δύο εξίσου πιθανές επιλογές για τον σχεδιασμό της μεσαίας μακροδομικής ενότητας σε μια μεικτή μορφή σονάτας και ρόντο. Βλ. Hepokoski – Darcy, *ό.π.*, σ. 405. Όμως, όπως επισημαίνει ο Φούλιας, η επιλογή μεταξύ ενός κεντρικού επεισοδίου και μιας επεξεργασίας είναι καθοριστική, καθώς

διαπιστώσουμε ότι το νέο αυτό υλικό αποτελεί ουσιαστικά ένα νέο θέμα στο πλαίσιο μιας ευρύτερης επεξεργασίας σονάτας,<sup>39</sup> το οποίο χαρακτηρίζεται από έναν ιδιαίτερα «λυρικό» χαρακτήρα, αναπληρώνοντας έτσι υφολογικά ό,τι δεν κατάφερε να κάνει νωρίτερα η πλάγια περιοχή στην έκθεση, λόγω της μονοθεματικής της εξάρτησης από την κύρια. Το νέο αυτό θέμα βρίσκεται στην Σι-ύφεση-μείζονα (την VI της αρχικής τονικότητας) και ανοίγει με μία περίοδο δεκαέξι μέτρων, με την πρώτη της φράση να ολοκληρώνεται στο μ. 149 με μισή πτώση και την δεύτερη στο μ. 157 με τέλεια πτώση. Στα μέτρα που ακολουθούν (μ. 158-165), επικρατεί η δεσπόζουσα της Σι-ύφεση-μείζονος (και μάλιστα με «ισοκράτη» πάνω στη δεσπόζουσα στα μ. 158-162). Έτσι, στο μ. 166 επανέρχεται η δεύτερη μόνο φράση της περιόδου (πρβλ. τα μ. 150-157 με τα μ. 166-173) και καταλήγει σε τέλεια πτώση στο μ. 173. Με μία συνολική ματιά λοιπόν, αν θεωρήσουμε τα μ. 142-157 ως ένα «α», τα μ. 158-165 ως ένα «β» και τα μ. 166-173 ως ένα «α'», τότε παρατηρούμε ότι αυτό το νέο θέμα έχει τριμερή δομή,<sup>40</sup> με τα δύο τελευταία τμήματα να έχουν την ίδια έκταση με το πρώτο και με την αρχική περίοδο να συρρικνώνεται σε μία μόνο φράση κατά την επαναφορά της.<sup>41</sup> Από το μ. 174 εμφανίζεται ξανά υλικό του κυρίου θέματος, το οποίο αλυσιδοποιείται ανά τέσσερα μέτρα και με βηματική κατιούσα πορεία. Αρχικά παραμένει στο περιβάλλον της Σι-ύφεση-μείζονος, από το μ. 177 στρέφεται προς τη ρε-ελάσσονα και από το μ. 181 προς την σολ-ελάσσονα (την iv της αρχικής τονικότητας). Στη συνέχεια ο συνθέτης αρχίζει να αναπτύσσει το δεδομένο υλικό (από το μ. 184), δημιουργεί και πάλι έναν κανόνα μεταξύ των εγχόρδων πάνω στη κύρια θεματική ιδέα (μ. 184-187), ενώ στα μ. 188-189 η κύρια θεματική ιδέα διατυπώνεται και από το αριστερό χέρι στο πιάνο. Αφού αυτή περάσει για λίγο από την περιοχή της ντο-ελάσσονος (ii της αρχικής τονικότητας),

---

διαφοροποιεί αντίστοιχα τη μορφή ρόντο-σονάτας από μια σονάτα-ρόντο. Βλ. Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας... Ο τέταρτος τύπος σονάτας ("σονάτα-ρόντο")...", ό.π., σ. 116.

<sup>39</sup> Για περισσότερες λεπτομέρειες σχετικά με την εμφάνιση και την χρήση νέου «επεισοδιακού» θεματικού υλικού στο πλαίσιο της επεξεργασίας, βλ. Hepokoski – Darcy, ό.π., 212-215. Στην συγκεκριμένη περίπτωση, πρόκειται ουσιαστικά για την αφομοίωση ενός δυναμει κεντρικού επεισοδίου ρόντο σε μια ευρύτερη επεξεργασία σονάτας. Βλ. στο ίδιο, σ. 405· Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας... Ο τέταρτος τύπος σονάτας ("σονάτα-ρόντο")...", ό.π., σ. 130-131. Αξίζει επίσης να αναφερθεί και η ερμηνευτική προσέγγιση του Carlin, κατά την οποία η ενότητα της επεξεργασίας μιας σονάτας-ρόντο μπορεί να ξεκινήσει με μια «προετοιμασία του πυρήνα» της, η οποία ενδέχεται να βασίζεται σε νέο θεματικό υλικό. Βλ. σχετικά: Carlin, ό.π., σ. 237-238.

<sup>40</sup> Βλ. Carlin, ό.π., σ. 71-86.

<sup>41</sup> Για την συρρίκνωση της αρχικής περιόδου στο «α'», βλ. Carlin, ό.π., σ. 83.

αρχίζει να στρέφεται προς την αρχική τονικότητα, οργανώνοντας την αρμονική πορεία ανά μέτρο και ανεβαίνοντας κατά τόνο (ξεκινώντας από την άρση για το μ. 190), έως ότου φτάσει στην δεσπόζουσα της ρε-ελάσσονος στο μ. 193. Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι το τμήμα του «πυρήνα» της επεξεργασίας (μ. 174-193) είναι αρκετά μικρό σε σχέση με το νέο θέμα που προηγήθηκε. Παρ' όλα αυτά δεν είναι αμελητέο και χαρακτηρίζεται από μια διαρκή ανάπτυξη που το καθιστά επαρκές από λειτουργική άποψη.<sup>42</sup> Ως προς τον θεματικό παράγοντα, τούτο βασίζεται αποκλειστικά στο υλικό του κυρίου θέματος.

Η ενότητα της επανέκθεσης ξεκινά στο μ. 194 στην ρε-ελάσσονα, μόνο με την έναρξη της πρώτης φράσης του κυρίου θέματος (πρβλ. τα μ. 1-2 με τα μ. 194-195), ενώ τα επόμενα δύο μέτρα αποτελούν μία νέα εξέλιξη που καταλήγει σε μισή πτώση στο μ. 197, με αποτέλεσμα στο σύνολό του αυτό το τετράμετρο (μ. 194-197) να θυμίζει βασική ιδέα, συνέχιση και πτωτική διαδικασία πρότασης. Ουσιαστικά πρόκειται για μία υβριδική φραστική οντότητα, στην οποία το πρώτο δίμετρο παρουσιάζει την βασική ιδέα, αλλά στην συνέχεια λείπει το παράλλαγμα και ακολουθεί απευθείας η συνέχιση συγχωνευμένη με την πτωτική κατάληξη μιας πρότασης.<sup>43</sup> Ύστερα, η επανέκθεση συνεχίζεται με κάποια μέτρα που εξακολουθούν να παραπέμπουν στο αρχικό κύριο θέμα (πρβλ. τα μ. 198-200 με τα μ. 5-7), αλλά τελικά η κύρια περιοχή διακόπτεται απότομα και συνδέεται απευθείας με τη μετάβαση. Έτσι, η επανέκθεση της κύριας περιοχής ολοκληρώνεται στο μ. 201 και ακολουθεί μία ανακατασκευασμένη μετάβαση στα μ. 202-208.<sup>44</sup> Η ανακατασκευή αυτή έχει ως αποτέλεσμα μία αισθητά συρρικνωμένη μετάβαση σε σύγκριση με την αρχική (στην έκθεση αποτελείται από 25 μέτρα, ενώ στη επανέκθεση από μόλις 7!), με στόχο να φτάσει πιο γρήγορα στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας (στο μ. 207). Με βάση το ρυθμικό μοτίβο του κυρίου θέματος (των μ. 6b-7) η μετάβαση κάνει εδώ μία σειρά από μιμήσεις μεταξύ του βιολιού και του πιάνου, δημιουργώντας μία αλυσίδα ανά δύο μέτρα (στα μ. 202-205), την οποία μετά αποσπασματοποιεί (ανά μισό μέτρο).

---

<sup>42</sup> Παρά το μικρό μέγεθος της καθαυτό επεξεργασίας, εξετάζοντας τα επιμέρους τμήματά της με βάση το μοντέλο του Carlin, θα μπορούσαμε ενδεχομένως να θεωρήσουμε τα μ. 142-173 ως εισαγωγικά και τα μ. 174-193 ως έναν σχετικά μικρό σε έκταση πυρήνα, ενώ ένα συνδετικό πέρασμα προς την επανέκθεση δεν είναι αναγκαίο στην προκειμένη περίπτωση. Βλ. σχετικά: Carlin, *ό.π.*, σ. 141-155.

<sup>43</sup> Βλ. Carlin, *ό.π.*, σ. 61.

<sup>44</sup> Για την «ανακατασκευασμένη μετάβαση», βλ. Hepokoski – Darcy, *ό.π.*, σ. 236.

Μάλιστα, τα τελευταία αυτά μέτρα (μ. 205-208) αναφέρονται στα μ. 50-53, δηλαδή στο τέλος της μετάβασης της έκθεσης προς την πλάγια περιοχή.<sup>45</sup> Ως προς τον αρμονικό του σχεδιασμό, το τμήμα αυτό περνάει αρχικά από την περιοχή της *iv* μέσω της δεσπόζουσάς της (μ. 202: V/*iv*, μ. 203: *iv*) και μετά από την περιοχή της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας (και πάλι μέσω της δικής της δεσπόζουσας: μ. 204: V/V, μ. 205: V), στην οποία και παραμένει μέχρι την έλευση της πλάγιας περιοχής.

Από το μ. 209 επανεκτίθεται η πλάγια περιοχή μεταφερόμενη στην ρε-ελάσσονα (και όχι στην Ρε-μείζονα, την οποία ίσως θα περιμέναμε κατ' αναλογία με τον μείζονα τρόπο αυτού του τμήματος στην έκθεση)<sup>46</sup> και είναι ως επί το πλείστον ίδια με την αντίστοιχη της έκθεσης. Δομικά παραμένει πανομοιότυπη με εκείνη, με τα 8 μέτρα της πρώτης φράσης (μ. 209-216) και τα 8 + 4 μέτρα της δεύτερης – διευρυμένης – φράσης (μ. 217-228). Οι βασικές της διαφορές αφορούν τον αρμονικό παράγοντα και συγκεκριμένα τις πτώσεις. Αυτή τη φορά στο τέλος της πρώτης φράσης, στο μ. 216, γίνεται τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα (και όχι στην περιοχή της *vi*, όπως ήταν στην έκθεση). Επίσης, στη δεύτερη φράση, αφού γίνει αρχικά μία απατηλή πτώση στο μ. 224 (στο αντίστοιχο σημείο της επανάληψης της πτώσης στην περιοχή της *vi*, στο μ. 69), ακολουθεί μία ατελής πτώση στο μ. 228. Οι διαφοροποιήσεις αυτές έχουν ως αποτέλεσμα να μην σχηματίζεται εδώ μια περίοδος (όπως γινόταν στην

---

<sup>45</sup> Στην επανέκθεση, το τμήμα της μετάβασης είναι συνήθως εκείνο που προσφέρεται περισσότερο για διαφόρων ειδών μεταβολές ή ακόμα και πλήρη ανακατασκευή, όπως συμβαίνει και στην προκειμένη περίπτωση. Βλ. Herokoski – Darcy, *ό.π.*, σ. 235-237· Carlin, *ό.π.*, σ. 165-167. Με αυτή την αναφορά που γίνεται στα τελευταία μέτρα της μετάβασης της έκθεσης, επιτυγχάνεται ίσως μία πιο άμεση συσχέτιση με εκείνην – έστω και λίγο πριν το τέλος της – παρ' όλη την σημαντική ανακατασκευή που έχει πλέον υποστεί.

<sup>46</sup> Αξίζει να αναφερθούν στο σημείο αυτό οι – αντικρουόμενες – απόψεις δύο θεωρητικών του 19<sup>ου</sup> αιώνα, όσον αφορά τον αρμονικό σχεδιασμό της ενότητας της επανέκθεσης. Σύμφωνα με τον Birnbach, στην περίπτωση που η πλάγια περιοχή της έκθεσης ενός έργου σε ελάσσονα τρόπο βρίσκεται στην μείζονα σχετική της αρχικής τονικότητας, στην επανέκθεση οφείλει και αυτή να έχει μεταφερθεί στον ελάσσονα τρόπο, ώστε το μέρος να ολοκληρωθεί στην κύρια τονικότητα και να υπάρχει αρμονική συνοχή στην συνολική μορφή. Από την άλλη πλευρά, ο Reicha προτιμά να «θυσιάσει» την μακροδομική αρμονική συνοχή, με στόχο τη διατήρηση του χαρακτήρα των θεματικών ιδεών, καθώς θεωρεί καλύτερο η πλάγια περιοχή να παραμείνει και στην επανέκθεση στον μείζονα τρόπο, μεταφερόμενη στην ομώνυμη μείζονα της αρχικής τονικότητας. Βλ. ενδεικτικά: Ιωάννης Φούλιας, "Η μουσική του Ludwig van Beethoven μέσα από τα πρώτα κείμενα περί μουσικής μορφολογίας του Heinrich Birnbach (1827-1829)", *Πολυφωνία* 21, Κουλτούρα, Αθήνα 2012, σ. 76· Ιωάννης Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 19<sup>ου</sup> αιώνα (Α')", *Πολυφωνία* 11, Κουλτούρα, Αθήνα 2007, σ. 102.

έκθεση) και απλά η δεύτερη φράση να αποτελεί επανάληψη της πρώτης (για λόγους τονικής έμφασης). Ουσιαστικά, η βασική επικυρωτική πτώση γίνεται στο μ. 216, ενώ η συνέχεια αποτελεί μία απόπειρα επανάληψης (μ. 217-224), με προέκταση (μ. 225-228), η οποία όμως δεν καταλήγει σε εξίσου ισχυρό πτωτικά κλείσιμο. Τα μέτρα που ακολουθούν (μ. 229-238) έχουν ουσιαστικά την ίδια λειτουργία με τα ανάλογα μ. 74-85 της έκθεσης με μια μικρή αναπροσαρμογή. Συγκεκριμένα, η αποφυγή της πτώσης που είχε γίνει στην έκθεση (στο μ. 79), αντικαθίσταται από μία τέλεια πτώση στο μ. 234. Έχουμε λοιπόν και εδώ μία προέκταση της πλάγιας περιοχής που μετατρέπεται σε μετάβαση για το καταληκτικό τμήμα. Τυπικά, σε αντιστοιχία με την έκθεση, η πλάγια περιοχή ολοκληρώνεται στο μ. 228, αλλά σε αρμονικό επίπεδο φαίνεται να προεκτείνεται και να καταλήγει στην ισχυρότερη πτώση του μ. 234. Ως προς τον θεματικό παράγοντα, το υλικό που είχαμε προέρχεται από την κατάληξη του κυρίου θέματος, λειτουργώντας με αυτόν τον τρόπο σαν μία αναδρομή σε αυτά τα μέτρα του κυρίου θέματος που είχαν παραλειφθεί και δεν ακούστηκαν στην επανέκθεση (καθώς αυτή είχε φτάσει μόνο μέχρι το όγδοο μέτρο της κύριας περιοχής). Φαίνεται λοιπόν ότι αυτά τα μέτρα έχουν μία αμφισημία, καθώς λειτουργούν ως μία αναφορά τόσο στο πέρασμα που ακολουθούσε την πλάγια περιοχή, όσο και στην εξέλιξη του κυρίου θέματος στην έκθεση.

Αμέσως μετά ακολουθεί το καταληκτικό τμήμα (μ. 239-252), το οποίο αρχικά είναι ίδιο με αυτό της έκθεσης (πρβλ. τα μ. 239-248 με τα μ. 86-95), αλλά στη συνέχεια δημιουργεί μία μικρή αλυσίδα σε κατιούσα πορεία (ανά μέτρο), η οποία αποσπασματοποιείται και οδηγεί λίγο νωρίτερα (σε σύγκριση με την έκθεση) σε μία ακόμη επαναφορά της κύριας περιοχής από το μ. 253. Σε αυτήν, αφού αρχικά διαμορφωθεί ένας κανόνας μεταξύ των εγχόρδων (στα μ. 253-256), δημιουργείται μία αλυσίδα σε ανοδική πορεία (ανά μέτρο, από την άρση για το μ. 257), η οποία θα μας οδηγήσει πρώτα σε μία ατελή και έπειτα σε μία τέλεια πτώση στη ρε-ελάσσονα, στα μ. 260 και 264 αντίστοιχα. Όσον αφορά την δομή του κυρίου θέματος σε αυτήν την τελική επαναφορά του, παρατηρούμε μία σημαντική εξέλιξη, καθώς αυτήν την φορά το κύριο θέμα έχει προτασιακή δομή, με βασική ιδέα τα μ. 253-254, παράλλαγμα τα μ. 255-256, συνέχιση τα μ. 257-258 και κατάληξη τα μ. 259-260, όπου όμως γίνεται ατελής πτώση, οπότε επαναλαμβάνεται ολόκληρο το δεύτερο σκέλος της φράσης μέχρις ότου αυτή φτάσει στην τέλεια πτώση του μ.

264. Ενδιαφέρον, επίσης, παρουσιάζει η θεματική αναφορά που γίνεται εδώ στο μοτίβο των επαναλαμβανόμενων νοτών (που προέρχεται από τα μ. 8b-9) και μάλιστα με το άλμα της οκτάβας, όπως δηλαδή είχε εμφανιστεί στο καταληκτικό τμήμα της έκθεσης (πρβλ. τα μ. 256b-257 με τα μ. 91b-92), αλλά αυτή τη φορά σε ρυθμική μεγέθυνση. Τα μέτρα που ακολουθούν (μ. 265-268), τέλος, αποτελούν ένα πέρασμα βασισμένο στο αμέσως προηγούμενο υλικό, που θα μας οδηγήσει στην έναρξη της coda από το μ. 269.

Η coda ανοίγει με ένα τμήμα του νέου θέματος που είχε εμφανιστεί στην επεξεργασία και μάλιστα στην ίδια τονική περιοχή που βρισκόταν και εκεί (Σι-ύφεση-μείζονα, την VI της αρχικής τονικότητας). Γι' αυτόν τον λόγο, δεν εξελίσσεται όπως στην πρώτη του εμφάνιση, αλλά αφού επαναλάβει αμέσως το πρώτο του δίμετρο (στα μ. 269-270 και 271-272), «κολλάει» και αρχίζει να εξελίσσεται αρμονικά (με χρωματικό τρόπο) με στόχο να στραφεί προς τη Ρε-μείζονα (την «σωστή», αναμενόμενη τονικότητα, ομώνυμη της αρχικής). Έτσι, από το μ. 279 συνεχίζεται κανονικά, όντας πλέον στη Ρε-μείζονα, με τα έγχορδα να διπλασιάζουν σε απόσταση όγδοης την μελωδική γραμμή και το πιάνο να έχει έναν ισοκράτη στη δεσπόζουσα. Μία πρώτη τέλεια πτώση προετοιμάζεται στα μ. 285-286, αλλά αποκόπτεται και η πτωτική διαδικασία επαναλαμβάνεται (για λόγους έμφασης) ώστε να ολοκληρωθεί εν τέλει στο μ. 291. Το στοιχείο που έρχεται στα μ. 292-297 είναι το ίδιο με αυτό που συνέχιζε την επεξεργασία (πρβλ. με τα μ. 174-179), με αποτέλεσμα η coda μέχρι αυτό το σημείο να αναφέρεται συνολικά στη μεσαία ενότητα (αρχικά με το νέο θέμα και μετά με το τμήμα της καθαυτό επεξεργασίας). Από το μ. 298 και εξής όμως, τα περάσματα που προηγήθηκαν αρχίζουν να εξελίσσονται διαφορετικά, αποβλέποντας στην τελική πτώση που θα οδηγήσει και στην λήξη του έργου. Η πρώτη απόπειρα καταλήγει σε μία ατελή πτώση στο μ. 301, οπότε η διαδικασία επαναλαμβάνεται για να καταλήξει όμως αυτή τη φορά σε μία απατηλή πτώση στην περιοχή της νι, στο μ. 305. Στη συνέχεια το υλικό ρευστοποιείται ολόενα και περισσότερο, ενώ οι αρχικά δίμετρες φράσεις (μ. 305-306 / 307-308) αποσπασματοποιούνται σε μονόμετρα (μ. 309 και 310) και οδηγούνται και πάλι σε μία ατελή πτώση στο μ. 311, μετά την οποία γίνεται η τελευταία πλέον πτωτική προσπάθεια, όπου αφού ρευστοποιηθεί πλήρως το θεματικό υλικό, καταλήγει με ιδιαίτερη ορμητικότητα σε μία ισχυρότατη τέλεια πτώση στο μ. 321, ολοκληρώνοντας έτσι το τελικό αυτό μέρος του έργου.

Εξετάζοντας το συγκεκριμένο μέρος στο σύνολό του, καταλήγουμε σε ορισμένες ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις. Όσον αφορά τη δομή του κυρίου θέματος, διαπιστώνουμε ότι στις τέσσερις συνολικά εμφανίσεις του αυτό υπόκειται σε μία συνεχή και σαφή *μετάλλαξη*, ξεκινώντας από τη δομή της περιόδου και καταλήγοντας σε μία περιεκτικότερη προτασιακή δομή! Συγκεκριμένα, κατά την πρώτη του εμφάνιση (στα μ. 1-28) αποτελεί μία ιδιαίτερα διευρυμένη ασύμμετρη περίοδο, ενώ την επόμενη φορά (στα μ. 124-135) διατηρεί τη δομή της περιόδου, η οποία όμως τώρα είναι αισθητά συντομευμένη. Στην τρίτη του εμφάνιση (στα μ. 194-201), το κύριο θέμα εξελίσσεται σε ένα υβρίδιο που τείνει προς την προτασιακή δομή, για να καταλήξει στην τελευταία του εμφάνιση (στα μ. 253-264) να μετατραπεί όντως σε μία γνήσια πρόταση.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό που αξίζει να επισημανθεί αφορά το γεγονός ότι αξιοποιείται το ίδιο θεματικό υλικό (που προέρχεται από την κατάληξη της κύριας περιοχής των μ. 13-16), σε πολλά διαφορετικά αλλά συναφούς λειτουργίας τμήματα: στην κατάληξη της πλάγιας περιοχής που μετατρέπεται σε μετάβαση προς το καταληκτικό τμήμα τόσο στην έκθεση (μ. 74-85) όσο και στην επανέκθεση (μ. 229-238), στο συνδεδετικό πέρασμα προς την επαναφορά της κύριας περιοχής στην έκθεση (μ. 108-123), στο πέρασμα προς την επεξεργασία (μ. 136-141), στην μετάβαση από την κύρια προς την πλάγια περιοχή της επανέκθεσης (μ. 202-208), καθώς και στο συνδεδετικό πέρασμα προς την coda (μ. 265-268). Το γεγονός αυτό ενισχύει και τον μεταβατικό χαρακτήρα των τμημάτων των μ. 74-85 και 229-238 (της έκθεσης και της επανέκθεσης αντίστοιχα), συνηγορώντας έτσι στην ερμηνεία τους ως *κατάληξης της πλάγιας περιοχής που μετατρέπεται σε μετάβαση για το καταληκτικό τμήμα*.

Τέλος, ιδιαίτερα σημαντική είναι η διαπίστωση ότι ολόκληρη η coda αναφέρεται στο θεματικό υλικό που είχε εμφανιστεί στην ενότητα της επεξεργασίας. Το χαρακτηριστικό αυτό, σε συνδυασμό με την τετραπλή παρουσία του κυρίου θέματος (στην αρχή αλλά και στο τέλος της έκθεσης και της επανέκθεσης αντίστοιχα),<sup>47</sup> προσδίδει μία γενικότερη ισορροπία στην συνολική μορφή, καθώς έχει ως αποτέλεσμα την οργάνωσή της σε δύο μεγάλες «υπερ-ενότητες», με πλήρη *ανακύκλωση του θεματικού υλικού* από την πρώτη στην δεύτερη (οι δύο αρχικές ενότητες: *έκθεση και*

---

<sup>47</sup> Η τέταρτη εμφάνιση του κυρίου θέματος πριν την coda είναι κάθε άλλο παρά δεδομένη. Βλ. Herokoski – Darcy, *ό.π.*, σ. 405-406, 417· Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας... Ο τέταρτος τύπος σονάτας (“σονάτα-ρόντο”)...”, *ό.π.*, σ. 131.

επεξεργασία, κατ' αναλογία προς τις δύο τελικές ενότητες του μέρους:  
επανεκθεση και *coda*).<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> Βλ. σχετικά: Herokoski – Darcy, *ό.π.*, σ. 284-285.

**Felix Mendelssohn-Bartholdy, Τρίο για πιάνο, βιολί και βιολοντσέλο αρ. 2, σε ντο-ελάσσονα, opus 66 (1845): IV. Finale: Allegro appassionato**

Το τελικό μέρος αυτού του τριό έχει τη μορφή μιας σονάτας-ρόντο με αντικατοπτρική επανέκθεση και με επιπρόσθετη coda. Η (διευρυμένη) έκθεση εκτείνεται στα μ. 1-128, η επεξεργασία στα μ. 129-200, η επανέκθεση στα μ. 201-267 και η coda στα μ. 268-353.

Τα μ. 1-32 αποτελούν την κύρια περιοχή της έκθεσης, η οποία οργανώνεται σε τριμερή δομή. Η αρχική ιδέα «α» εκτείνεται στα μ. 1-8 και ολοκληρώνεται με μία τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα (στο μ. 8). Η βασική ιδέα διατυπώνεται αρχικά από το τσέλο με τη συνοδεία του πιάνου και επαναλαμβάνεται στο μ. 5 από το βιολί. Αυτό το τμήμα θα μπορούσε να αποτελεί μία περίοδο, με τα μ. 1-4 να είναι η πρώτη της φράση και τα μ. 5-8 η δεύτερη. Όμως, ενώ μελωδικά και θεματικά θυμίζει όντως περίοδο, αρμονικά υπάρχει ένα πρόβλημα, καθώς στο μ. 4, ναι μεν, καταλήγει στη δεσπόζουσα, αλλά χωρίς να κάνει μισή πτώση σε αυτήν (διότι η νότα του μπάσου δεν βρίσκεται στην κατάλληλη θέση), γεγονός που αποκλείει το ενδεχόμενο της περιόδου.<sup>49</sup> Έχουμε λοιπόν, μία οκτάμετρη φράση με πολύ εμφανή περιοδικά χαρακτηριστικά. Αυτή φαίνεται πως συμπίπτει με μία από τις υβριδικές περιπτώσεις που αναφέρει ο Caplin στη θεωρία του, κατά την οποία μία τετράμετρη σύνθετη βασική ιδέα (δηλαδή η πρώτη φράση μιας περιόδου που δεν ολοκληρώνεται με κάποια «αδύναμη» πτώση) ακολουθείται από μία τυπική δεύτερη φράση περιόδου που καταλήγει σε μία ισχυρή τέλεια πτώση.<sup>50/51</sup> Ακολουθεί το μεσαίο τμήμα («β») της τριμερούς δομής στα μ. 9-18. Όσον αφορά τον αρμονικό του σχεδιασμό, το τμήμα αυτό βρίσκεται σε μια διαρκή κινητικότητα. Αρχικά διέρχεται από την περιοχή της σχετικής της αρχικής τονικότητας (Μι-ύφεση-μείζονα) και στη συνέχεια περνάει από την περιοχή της ελάσσονος δεσπόζουσας, η οποία θα μετατραπεί στο

---

<sup>49</sup> Απαραίτητη προϋπόθεση για να θεωρήσουμε μία φράση ως πρώτη φράση μιας περιόδου (και κατ' επέκταση να θεωρήσουμε το ευρύτερο τμήμα ως μια περίοδο) είναι η ύπαρξη μίας πτώσης (μισής, ατελούς ή γενικότερα ασθενέστερης σε σχέση με αυτήν που έπεται) στο τέλος της πρώτης αυτής φράσης. Βλ. σχετικά: Caplin, *ό.π.*, σ. 51.

<sup>50</sup> Πρόκειται για την περίπτωση «Hybrid 4: compound basic idea + consequent», ένα υβρίδιο που ουσιαστικά διαφέρει από μια τυπική οκτάμετρη περίοδο μόνο εξ αιτίας της έλλειψης μιας «ασθενέστερης» πτώσης στο τέλος του πρώτου τετράμετρου. Βλ. Caplin, *ό.π.*, σ. 61.

<sup>51</sup> Η επιλογή μιας υβριδικής οντότητας για την οργάνωση του πρώτου τμήματος μιας ευρύτερης τριμερούς δομής φαίνεται πως είναι αρκετά συνηθισμένη στο ρεπερτόριο, καθώς αφήνει στους συνθέτες μεγαλύτερο περιθώριο ελευθερίας κινήσεων. Βλ. στο ίδιο, σ. 63.

τέλος σε ενεργή δεσπόζουσα, ώστε η αρχική ιδέα να επιστρέψει στην κύρια τονικότητα από το μ. 19. Δομικά, μπορούμε να διακρίνουμε μία δίμετρη φράση που ολοκληρώνεται με ατελή πτώση στη Μι-ύφεση-μείζονα (μ. 9-10), η οποία αμέσως μετά επαναλαμβάνεται (μ. 11-12) και εξελίσσεται μέχρι το τέλος του τμήματος. Έτσι, φαίνεται πως το μεσαίο αυτό τμήμα έχει μια αδρομερή προτασιακή διάρθρωση,<sup>52</sup> χωρίς όμως να αποτελεί όντως πρόταση, αφού τα μ. 9-10 και 11-12 θυμίζουν αντίστοιχα μία βασική ιδέα και ένα παράλλαγμα και τα υπόλοιπα μέτρα που ακολουθούν (μ. 13-18) έχουν χαρακτηριστικά συνέχισης μιας πρότασης, η οποία όμως τελικά «κολλάει» χωρίς να ολοκληρώνεται με κάποια πτώση. Πιο συγκεκριμένα, από το μ. 13 και έπειτα, μπορούμε να διακρίνουμε τρεις δίμετρες φράσεις (μ. 13-14, 15-16, 17-18), με βάση την θεματική και αρμονική πορεία του πιάνου. Η δεύτερη από αυτές τις φράσεις επαναλαμβάνεται αρμονικά τροποποιημένη (στην επανάληψη αυτή, η ελάσσονα δεσπόζουσα μετατρέπεται σε ενεργή δεσπόζουσα). Τέλος, ως προς τον θεματικό παράγοντα, εδώ τον κύριο ρόλο έχει το πιάνο, το οποίο ξεκινά με μοτίβα που δεν έχουν άμεση σχέση με την αρχική θεματική ιδέα, αλλά σταδιακά μετατρέπονται, πλησιάζοντας τα αρχικά μοτίβα. Ενδιαφέρον έχει μάλιστα η είσοδος του τσέλου στο μ. 16 (με άρση), το οποίο διατυπώνει την αρχική ιδέα λίγο πριν το τέλος του τμήματος αυτού, κάνοντας έτσι μία προαναγγελία της επαναφοράς της που θα ακολουθήσει.

Το τρίτο τμήμα («α'») ξεκινά στο μ. 19 και είναι σημαντικά διευρυμένο σε σχέση με το αρχικό (το τμήμα «α» αποτελείται από οκτώ μέτρα ενώ το «α'» από δεκατέσσερα!). Η πρώτη φράση έρχεται ίδια με αυτήν του «α» (πρβλ. τα μ. 1-4 με τα μ. 19-22), με αποτέλεσμα αρχικά να μας δίνει και πάλι της αίσθηση της πρώτης φράσης μιας περιόδου (ή, έστω, μιας υβριδικής φραστικής δομής με έντονα περιοδικά χαρακτηριστικά), όπως συνέβαινε και στην αρχή. Όμως, η αντίστοιχη – και αναμενόμενη στο πλαίσιο μιας περιόδου – τέλεια πτώση στο τέλος της επόμενης φράσης τελικά δεν έρχεται. Το αρχικό θεματικό υλικό διακόπτεται, αποσπασματοποιείται στηριγμένο πάνω στο τελευταίο μοτίβο της φράσης (αρχικά ανά μέτρο και ύστερα ανά μισό μέτρο) και με αυτόν τον τρόπο διευρύνεται μέχρι να καταλήξει σε τέλεια πτώση στην ντο-ελάσσονα στο μ. 32. Όσον αφορά την αρμονική πορεία των μ. 25-32, όπου πραγματοποιείται η διεύρυνση, παρατηρούμε ότι τονικοποιείται για

---

<sup>52</sup> Στο ίδιο, ό.π., σ. 77.

λίγο η περιοχή της φα-ελάσσονος (η *iv* της αρχικής τονικότητας). Πιο αναλυτικά: μ. 25: *iv*<sup>6</sup>, μ. 26: *V*<sup>4</sup>/*iv*, μ. 27: *iv*, μ. 28: *V*<sup>6</sup>/*iv*, μ. 29: *iv* – *iv*<sup>6</sup>, μ. 30: *V*<sup>6</sup>/*iv* – *VI*, μ. 31: *ii*<sup>6</sup> – *i*<sup>4</sup> – *V*, μ. 32: *i*. Αξίζει επίσης να αναφερθεί ότι, αν μελετήσουμε το δεύτερο σκέλος αυτού του τμήματος ως αυτόνομο (δηλαδή τα μ. 23-32), μπορούμε να διακρίνουμε μία άλλη υβριδική οντότητα από αυτές που αναφέρει ο Caplin στη θεωρία του, η οποία αυτή τη φορά φαίνεται πως έχει περισσότερα κοινά χαρακτηριστικά με τη δομή μιας πρότασης. Συγκεκριμένα, πρόκειται για το υβρίδιο στο οποίο συνδυάζεται μία σύνθετη βασική ιδέα με μία διαδικασία συνέχισης πρότασης (σε αντίθεση με το τμήμα «α», στο οποίο το δεύτερο σκέλος του υβριδίου ήταν μία τυπική δεύτερη φράση περιόδου).<sup>53</sup> Όλη αυτή η διαδικασία διεύρυνσης που πραγματοποιείται στα μ. 25-32 έχει τυπικά χαρακτηριστικά μιας συνέχισης σε μια προτασιακή δομή (π.χ. εξέλιξη του υλικού, αποσπασματοποίηση κ.λπ.). Ουσιαστικά, κάνοντας μία αναγωγή στο πρότυπο μιας τυπικής προτασιακής δομής, τα μ. 23-24 αποτελούν την βασική ιδέα και τα μ. 25-29 μία διευρυμένη συνέχιση, με μία πολύ σύντομη πτωτική διαδικασία στα μ. 31-32, ενώ λείπει τελείως το αναμενόμενο παράλλαγμα που έπεται της βασικής ιδέας, γεγονός που μας παραπέμπει και στο υβρίδιο που προαναφέρθηκε. Φυσικά, η θεώρηση και, κατ' επέκταση, η μελέτη αυτού του τμήματος (μ. 23-32) ως αυτόνομου δομικά σε σχέση με το πρώτο τετράμετρο (μ. 19-22) στο πλαίσιο της επαναφοράς («α'») είναι λίγο προβληματική, καθώς δεν πρόκειται για δύο διαφορετικά θεματικά μορφώματα στο πλαίσιο της ευρύτερης αυτής ενότητας, αλλά πάντως όχι εντελώς αβάσιμη και σίγουρα άξια αναφοράς, αφού άλλωστε και το προηγούμενο τετράμετρο (μ. 19-22) δύναται να σταθεί ως αυτόνομο.

Το τμήμα που ακολουθεί (μ. 33-48) αποτελεί την μετάβαση, η οποία αρχικά έχει καταληκτικό χαρακτήρα. Συγκεκριμένα, ξεκινά δίνοντας την εντύπωση ότι πρόκειται για καταληκτικό τμήμα στο κύριο θέμα.<sup>54</sup> Αυτό συμβαίνει αρχικά λόγω του αρμονικού παράγοντα, καθώς στα μ. 33-36 έχουμε έναν «ισοκράτη» επί της τονικής, με αποτέλεσμα αυτά τα μέτρα να ακούγονται σαν προέκταση της πτώσης που προηγήθηκε. Επιπλέον, σε αυτό συνεργεί και το θεματικό υλικό που χρησιμοποιείται, το οποίο προέρχεται από το κύριο θέμα – χωρίς βέβαια αυτό να είναι απαραίτητο

---

<sup>53</sup> Για περισσότερες λεπτομέρειες σχετικά με αυτό το υβρίδιο («Hybrid 3: compound basic idea + continuation»), βλ. Caplin, *ό.π.*, σ. 61.

<sup>54</sup> Βλ. σχετικά: Hepokoski – Darcy, *ό.π.*, σ. 102-103· Caplin, *ό.π.*, σ. 129.

στο πλαίσιο ενός καταληκτικού τμήματος. Στη συνέχεια δημιουργείται μία αλυσίδα ανά δύο μέτρα (μ. 37-38 και 39-40), όπου χρησιμοποιείται και πάλι το αρχικό θεματικό υλικό. Μάλιστα, αυτή η αλυσίδα ακολουθεί και την ίδια αρμονική πορεία με αυτήν που είχε πραγματοποιηθεί στο μεσαίο τμήμα («β») του κυρίου θέματος, αφού το πρότυπό της περνά από την περιοχή της σχετικής μείζονος και η επανάληψή του από την ελάσσονα δεσπόζουσα. Στο μ. 41 όμως στρέφεται προς την δεσπόζουσα της Μι-ύφεση-μείζονος, την οποία προεκτείνει χρωματικά στα επόμενα μέτρα μέχρι να φτάσει ξανά και να παραμείνει πλέον σε αυτήν στα μ. 47-48.

Η πλάγια περιοχή της έκθεσης αρχίζει στο μ. 49 και βρίσκεται στην Μι-ύφεση-μείζονα (τη σχετική μείζονα της αρχικής τονικότητας). Μέχρι το μ. 60 μπορούμε να διακρίνουμε δύο φράσεις με δύο διαφορετικά μορφώματα, με την πρώτη από αυτές (μ. 49-52) να φτάνει σε μισή πτώση στην Μι-ύφεση-μείζονα και την δεύτερη (μ. 53-60) να εκτρέπεται τελικά από τη Μι-ύφεση-μείζονα, καταλήγοντας στην περιοχή της νί στο μ. 60. Στα μέτρα που ακολουθούν (μ. 61-68), αυτές οι δύο φράσεις επαναλαμβάνονται, αλλά διακόπτεται η αντίστοιχη κατάληξη της δεύτερης φράσης και από το μ. 69 εξελίσσεται τελείως διαφορετικά. Αρχικά, λοιπόν, έχουμε δύο μορφώματα (μ. 49-60) που καταλήγουν άστοχα σε μία άλλη περιοχή (στην νί), αλλά στη συνέχεια η προοπτική που γεννάται με τα μ. 61-68 είναι αυτή μιας σύνθετης περιόδου,<sup>55</sup> καθώς επανέρχονται και τα δύο μορφώματα που προηγήθηκαν (τα πρώτα οκτώ μέτρα είναι ίδια, προβλ. τα μ. 49-56 με τα μ. 61-68). Αν αμέσως μετά το μ. 68 ακολουθούσαν άλλα τέσσερα μέτρα και έκλειναν με μία τέλεια πτώση στην Μι-ύφεση-μείζονα, θα επρόκειτο όντως για μία σύνθετη περίοδο, όμως τελικά αυτή αποδομείται, αφού παραλείπεται τελείως η κατάληξή της. Επιπροσθέτως, στο τμήμα που ακολουθεί, στα μ. 69-79, χάνεται σταδιακά η αίσθηση ότι θα έρθει – έστω και καθυστερημένα – η επικυρωτική τέλεια πτώση που περιμένουμε στην Μι-ύφεση-μείζονα. Έτσι, το πλάγιο θέμα φαίνεται ότι μετατρέπεται σε ένα «μεταβατικό» πέρασμα. Μάλιστα, παρατηρούμε ότι ως προς τον αρμονικό του σχεδιασμό θυμίζει αρκετά τις χρωματικές κινήσεις των μ. 41-46, παρουσιάζει δηλαδή μία αναλογικότητα με τα μέτρα που είχαν προετοιμάσει την έλευση της πλάγιας περιοχής. Αυτό το τμήμα θα μπορούσε ενδεχομένως να αποτελεί το μεσαίο, δεύτερο σκέλος σε ένα «trimodular block», κατά το οποίο η πλάγια περιοχή ξεκινά με μία πρώτη

---

<sup>55</sup> Βλ. Caplin, ό.π., σ. 63, 65.

πλάγια θεματική ιδέα, η οποία όμως στην εξέλιξή της μετατρέπεται και αποκτά χαρακτηριστικά μετάβασης, ώστε να οδηγήσει σε μία δεύτερη πλάγια θεματική ιδέα.<sup>56</sup> Όμως αυτή η ερμηνεία δεν ισχύει, διότι τελικά το ενδιάμεσο αυτό τμήμα δεν οδηγεί σε επόμενη πλάγια θεματική ιδέα, αλλά σε μία καταληκτική περιοχή, αφού το τμήμα που ακολουθεί, από το μ. 80 και έπειτα, έχει τυπικά χαρακτηριστικά καταληκτικού τμήματος. Συγκεκριμένα, πρόκειται για ένα τμήμα που χαρακτηρίζεται από ιδιαίτερη ενεργητικότητα και όπου εμφανίζεται και πάλι θεματικό υλικό της κύριας περιοχής (το αρχικό μοτίβο είναι ανεστραμμένο).<sup>57</sup> Μπορούμε να διακρίνουμε μία φράση στα μ. 80-83, η οποία επαναλαμβάνεται στα μ. 84-87. Έπειτα, στα μ. 88-91 το υλικό αποσπασματοποιείται, δημιουργώντας και μία αλυσίδα ανά δύο μέτρα (μ. 88-89 και μ. 90-91). Κατόπιν έχουμε άλλη μία φράση στα μ. 92-95, που επαναλαμβάνεται περικεκομμένη στα μ. 96-98, ενώ το θεματικό υλικό σταδιακά ρευστοποιείται. Κάθε μία από αυτές τις φράσεις, από το μ. 80 και έπειτα, δίνει την εντύπωση ότι θα μας οδηγήσει στην αναμενόμενη επικυρωτική πτώση της πλάγιας περιοχής, η οποία όμως τελικά πάντα αναιρείται μένοντας μετέωρη (γίνεται συνεχώς αποφυγή της πτώσης στα μ. 83, 87 και 95). Μέχρι το μ. 98, εξ άλλου, ο καταληκτικός χαρακτήρας του τμήματος αυτού είναι πολύ έντονος, αλλά από εκεί και ύστερα μας δημιουργείται η αίσθηση ότι οδεύουμε προς την επαναφορά του κυρίου θέματος. Μάλιστα, από αυτό το σημείο (μ. 99) η προοπτική της Μι-ύφεση-μείζονος χάνεται οριστικά (η πολυαναμενόμενη πτώση τελικά δεν έρχεται ποτέ). Αρχικά, «κολλάει» στην δεσπόζουσα της και αφού η πρώτη δίμετρη φράση των μ. 99-100 επαναληφθεί μία φορά (μ. 101-102), δημιουργείται μία αλυσίδα ανιούσας πορείας, ανά δύο μέτρα (στα μ. 101-102, 103-104 και 105-106 ανεβαίνει κατά τόνο, περνώντας από τις δεσπόζουσες της Μι-ύφεση-μείζονος, της φα- και της σολ-ελάσσονος αντίστοιχα).

Κάνοντας έναν σύντομο απολογισμό, στα μ. 49-79 εκτείνεται η πλάγια περιοχή της έκθεσης (στη Μι-ύφεση-μείζονα, η οποία αποτελείται

---

<sup>56</sup> Για περισσότερες λεπτομέρειες σχετικά με την εφαρμογή του «trimodular block» για τη δομική οργάνωση της πλάγιας περιοχής, βλ. Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 170-177· Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας... Η συμβολή της θεωρίας των Hepokoski και Darcy...”, ό.π., σ. 129-130.

<sup>57</sup> Η αξιοποίηση θεματικού υλικού προερχόμενου από την κύρια περιοχή στο καταληκτικό τμήμα της έκθεσης αποτελεί μία αρκετά συνηθισμένη επιλογή. Βλ. Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 184-185.

από μία ημιτελή σύνθετη περίοδο (μ. 49-68) και ένα πέρασμα (μ. 69-79) που θα μας οδηγήσει στην καταληκτική περιοχή, χωρίς να φέρει καμία επικυρωτική πτώση στη δευτερεύουσα τονικότητα. Το καταληκτικό τμήμα – που αποτελείται από τα μ. 80-98 – συνεχίζει την πορεία της πλάγιας περιοχής, καθώς δεν θα φέρει ούτε αυτό την πτώση που περιμένουμε, και τελικά μετατρέπεται σε συνδετικό πέρασμα (μ. 99-106) που θα μας οδηγήσει στην επαναφορά της κύριας περιοχής στο μ. 106.<sup>58/59</sup>

Στην τελευταία, επανέρχονται τόσο το τμήμα «α», όσο και το «β» της αρχικής τριμερούς δομής (πρβλ. τα μ. 107-114 και 115-124, με τα μ. 1-8 και 9-18 αντίστοιχα), αλλά δεν επανέρχεται καθόλου το τμήμα «α'». Στη θέση που περιμέναμε να έρθει το τελευταίο, έχουμε τέσσερα επιπλέον μέτρα (μ. 125-128), τα οποία αποτελούν προέκταση του μεσαίου τμήματος (άρα το «β» εκτείνεται τελικά στα μ. 115-128). Σε αυτά τα μέτρα εμφανίζεται αρχικά το βασικό μοτίβο του κυρίου θέματος, δίνοντάς μας την εντύπωση ότι προαναγγέλλει την επαναφορά («α'»). Μάλιστα, στα μ. 127-128 διατυπώνεται και το αρχικό δίμετρο του κυρίου θέματος από το βιολί, αλλά δεν υποστηρίζεται καθόλου αρμονικά (το βιολί συνεχίζει διστακτικά, όπως θα έκανε ξεκινώντας την επαναφορά, αλλά χωρίς την υποστήριξη των υπόλοιπων οργάνων!). Συνοψίζοντας, κατά την δεύτερη εμφάνιση του κυρίου θέματος (μ. 107-128) παραλείπεται τελείως το τρίτο τμήμα («α'») και το μεσαίο τμήμα («β») διευρύνεται με μία προέκταση

---

<sup>58</sup> Παρατηρούμε ότι τόσο η πλάγια περιοχή όσο και το καταληκτικό τμήμα έχουν χάσει τελείως το στοιχείο της επικυρωτικής πτώσης στην δευτερεύουσα τονικότητα. Αυτό το φαινόμενο – που ήταν σχετικά σπάνιο στα έργα του 18<sup>ου</sup> αιώνα και άρχισε να κάνει πιο συχνά την εμφάνισή του σε ορισμένα έργα του Beethoven – από τον 19<sup>ο</sup> αιώνα και έπειτα αποτέλεσε μία αρκετά συνηθισμένη πρακτική. Βλ. Herokoski – Darcy, *ό.π.*, σ. 177-178. Σε αυτό το φαινόμενο αναφέρεται και ο Ραπτάκης, ο οποίος κάνει εν τέλει λόγο για ένα «καθαρά ρομαντικό χαρακτηριστικό». Βλ. Σόλων Ραπτάκης, «Η σονάτα για πιάνο στον πρώιμο ρομαντισμό: Συγκριτική μελέτη εναρκτήριων μερών από σονάτες για πιάνο της δεκαετίας του 1820», *Πολυφωνία* 25, Κουλτούρα, Αθήνα 2014, σ. 190-191.

<sup>59</sup> Ας αναφερθεί επιπλέον μία τελείως διαφορετική θεώρηση των μ. 49-106, όπως παρουσιάζεται στην αναλυτική προσέγγιση του ίδιου έργου από τον Αθανάσιο Τρικούπη. Σύμφωνα με εκείνον, τα μ. 49-68 αποτελούν ένα «Θέμα Β», το οποίο χαρακτηρίζεται από «τριμερή διάρθρωση», με το πρώτο τμήμα («β1») να εκτείνεται στα μ. 49-56 (και να βρίσκεται στη Μι-ύφεση-μείζονα), το δεύτερο («β2») στα μ. 57-60 (στη ντο-ελάσσονα) και το τρίτο («β3») στα μ. 61-68 (στην Μι-ύφεση-μείζονα). Τέλος, τα μ. 69-106 τα αντιμετωπίζει ως ένα «συνδετικό πέρασμα», με λειτουργία «εισαγωγικού» τμήματος για το «Θέμα Α» που θα ακολουθήσει από το μ. 107. Βλ. Αθανάσιος Τρικούπης, «Felix Mendelssohn (1809-1847): *Klaviertrio Nr. 2 Op. 66*. Ιδιαιτερότητες της μουσικής υφής και χαρακτηριστικά στοιχεία της δομικής συνοχής», στο: Γιώργος Σακαλλιέρος και Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *Purcell, Händel, Haydn, Mendelssohn: Τέσσερις επέτειοι* (Πρακτικά συμποσίου, Αθήνα, 27-28 Νοεμβρίου 2009), University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2011, σ. 149, 152.

τεσσάρων μέτρων (μ. 125-128), η οποία αποτελεί ταυτόχρονα και μία αποτυχημένη απόπειρα επαναφοράς, που τελικά διακόπτεται πολύ σύντομα.

Η επόμενη, μεσαία ενότητα του έργου (μ. 129-200) παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Ανοίγει φέρνοντας μία τελείως νέα θεματική ιδέα στη Λα-ύφεση-μείζονα (την VI της αρχικής τονικότητας), γεγονός που μας δίνει αρχικά την εντύπωση ότι πρόκειται για κεντρικό επεισόδιο τύπου ρόντο. Όμως, πολύ σύντομα αντιλαμβανόμαστε ότι δεν ισχύει αυτή η ερμηνεία, αλλά πρόκειται για μιαν επεξεργασία τύπου σονάτας, η οποία ξεκινά με νέο θεματικό υλικό.<sup>60</sup> Η νέα αυτή ιδέα αποτελεί μία ελεύθερη σύνθεση σε ύφος χορικού,<sup>61</sup> που διατυπώνεται αρχικά από το πιάνο στα μ. 129-149. Σε αυτό μπορούμε να διακρίνουμε πέντε φράσεις (μ. 129-133, 134-137, 138-142, 143-146 και 147-149) και παράλληλα με αυτές, στα σημεία τομής τους, γίνεται αναφορά στο εναρκτήριο μοτίβο του κυρίου θέματος

---

<sup>60</sup> Και εδώ η ανάλυση του Τρικούπη διαφέρει, καθώς υποστηρίζει ότι τα μ. 129-200 αποτελούν ένα «κεντρικό επεισόδιο». Επιπλέον, διαφορετική είναι η αντιμετώπιση των μ. 168-189, τα οποία θεωρεί ως ένα τμήμα «α» που αξιοποιεί τα μοτίβα του κυρίου θέματος με στόχο «να εξισορροπήσει την έλλειψή του από την αρχή της επανέκθεσης». Βλ. Τρικούπης, *ό.π.*, σ. 152.

<sup>61</sup> Πρόκειται ουσιαστικά για μία απομίμηση χορικού, η οποία, σύμφωνα με τους Thomas Schmidt-Beste και Τρικούπη, φαίνεται ότι φέρει στοιχεία από δύο χορικά της Λουθηρανικής εκκλησίας, το «Gelobet seist du, Jesu Christ» και το «Herr Gott, dich alle loben wir», καθώς και από ένα χορικό για εκκλησιαστικό όργανο και από τον μελοποιημένο ύμνο «Lord hear the voice of my complaint» σύνθεσης του ίδιου του Mendelssohn. Για την ακρίβεια, ο συνθέτης παραθέτει μόλις λίγες νότες από το καθένα και η αλήθεια είναι ότι η ομοιότητα της εν λόγω θεματικής ιδέας με το χορικό «Gelobet seist du, Jesu Christ» είναι τόσο μεγάλη, που – όπως επισημαίνουν ο Todd και ο Keller – θα μπορούσε ενδεχομένως να γίνει αντιληπτή ως σχεδόν αυτούσια παράθεσή του (στο πλαίσιο πάντα ενός ελεύθερα συντεθειμένου χορικού). Είναι φυσικά γνωστό ότι ο Mendelssohn είχε κατά καιρούς χρησιμοποιήσει ήδη υπάρχουσες χορικές μελωδίες σε αρκετά από τα χορωδιακά του έργα. Επίσης, γνωστή είναι και η έντονη επιρροή που είχε ασκήσει το έργο του Bach στον συνθέτη και που προφανώς ενισχύει αυτήν του την τάση. Η επιλογή του όμως να ενσωματώσει γνωστά ή ελεύθερα συντεθειμένα χορικά, τα οποία δεν έχουν σαφείς δεσμούς με την εκκλησιαστική λειτουργία, σε διάφορων ειδών οργανικά έργα είναι αρκετά ασυνήθιστη και σίγουρα άξια αναφοράς. Ενδεχομένως, ένα από τα κίνητρα που τον οδήγησαν σε αυτόν τον πειραματισμό να ήταν η πρόθεσή του να εντάξει ορισμένα στοιχεία θρησκευτικού χαρακτήρα στα έργα που προορίζονταν για τις αίθουσες συναυλιών. Βλ. Thomas Schmidt-Beste, “Mendelssohn’s chamber music”, στο: Peter Mercer-Taylor (επιμ.), *The Cambridge Companion to Mendelssohn*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, σ. 145· Todd, “The Chamber Music of Mendelssohn”, *ό.π.*, σ. 200· R. Larry Todd, “On Mendelssohn’s sacred music, real and imaginary”, στο: Mercer-Taylor (επιμ.), *The Cambridge Companion to Mendelssohn*, *ό.π.*, σ. 172, 180· R. Larry Todd, “*Me voila perruque*: Mendelssohn’s Six Preludes and Fugues op. 35 reconsidered”, στο: R. Larry Todd (επιμ.), *Mendelssohn Studies*, Cambridge University Press, Cambridge 1992, σ. 195· Keller, *ό.π.*, σ. 302· Τρικούπης, *ό.π.*, σ. 150.

από τα έγχορδα. Αφού γίνει μία τέλεια πτώση στην Λα-ύφεση-μείζονα στο μ. 149, το χορικό επαναλαμβάνεται αυτούσιο στα μ. 150-167 (με μία ακόμη τέλεια πτώση στο μ. 167), χωρίς όμως να γίνεται πλέον κάποια αναφορά στο κύριο θέμα· αυτή τη φορά το χορικό διατυπώνεται από το βιολί, ενώ το πιάνο και το τσέλο έχουν συνοδευτικό ρόλο. Στη συνέχεια, εμφανίζεται και πάλι θεματικό υλικό της κύριας περιοχής (το εναρκτήριο μοτίβο περνά από όλα τα όργανα) και αναπτύσσεται, διαμορφώνοντας αρχικά τετράμετρες φράσεις, εκ των οποίων η πρώτη (μ. 168-171) κατευθύνεται προς την περιοχή της φα-ελάσσονος (την *iv* της αρχικής τονικότητας) και η επόμενη (μ. 172-175) προς την περιοχή της ντο-ελάσσονος. Έπειτα, το μοτιβικό υλικό υπόκειται σε μια υποδειγματική διαδικασία αποσπασματοποίησης: οι αρχικά τετράμετρες φράσεις γίνονται δίμετρες (μ. 176-177, 178-179, 180-181) και από το μ. 181 δημιουργείται μία αλυσίδα ανά μέτρο (βασισμένη στην κεφαλή της εναρκτήριας ιδέας), η οποία θα μας οδηγήσει σε μία μισή πτώση στην αρχική τονικότητα στο μ. 189. Τα μέτρα που ακολουθούν μέχρι το μ. 200 έχουν χαρακτήρα συνδετικού περάσματος και φέρουν πολλά κοινά χαρακτηριστικά με τη μετάβαση της έκθεσης προς την πλάγια περιοχή (πρβλ. τα μ. 189-200 με τα μ. 33-48). Μάλιστα στα μ. 193-200 ακολουθείται μία αντίστοιχη διαδικασία με αυτήν των χρωματικών κινήσεων των μ. 41-48, ενώ έρχεται επιπλέον και το αρχικό μοτίβο ανεστραμμένο, όπως είχε εμφανιστεί και στο καταληκτικό τμήμα της έκθεσης (πρβλ. για παράδειγμα το μ. 80). Άρα, η ενότητα της επεξεργασίας αποτελείται από τα μ. 129-200 και με βάση το θεωρητικό μοντέλο του Carlin θα μπορούσαμε να την χωρίσουμε σε ένα πρώτο τμήμα εισαγωγικού χαρακτήρα (μ. 129-167), τον «πυρήνα» (μ. 167-189a) και, τέλος, το συνδετικό πέραςμα που έρχεται σε επικάλυψη με τον πυρήνα και θα μας οδηγήσει στην επανέκθεση (μ. 189-200).

Ακολουθεί η ενότητα της επανέκθεσης στα μ. 201-266, η οποία είναι *αντικατοπτρική*,<sup>62</sup> καθώς ανοίγει με την πλάγια περιοχή αντί της κύριας και μάλιστα όντας στην αρχική τονικότητα (ντο-ελάσσονα) και όχι στην ομώνυμη μείζονά της, την οποία ίσως θα περιμέναμε κατ' αναλογία προς

---

<sup>62</sup> Η επιλογή μιας «αντικατοπτρικής επανέκθεσης» από τον συνθέτη δείχνει ίσως τις επιρροές που έχει από τον Mozart, καθώς πρόκειται για μια ιδιαίτερα συνηθισμένη πρακτική στα έργα του τελευταίου. Βλ. Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας... Ο τέταρτος τύπος σονάτας (“σονάτα-ρόντο”)...”, *ό.π.*, σ. 131.

τον μείζονα τρόπο της πλάγιας περιοχής της έκθεσης.<sup>63</sup> Επιπλέον, έχει ενδιαφέρον το γεγονός ότι παρά τις χαρακτηριστικές προαναγγελίες του αρχικού μοτίβου που προηγήθηκαν στο συνδετικό πέρασμα της επεξεργασίας προς την επανέκθεση (μ. 189-200), η τελευταία τελικά δεν αρχίζει με το αναμενόμενο κύριο θέμα αλλά με την πλάγια περιοχή, χαρακτηριστικό που κάνει ακόμη πιο έντονη την ομοιότητα του συνδετικού αυτού περάσματος στο τέλος της επεξεργασίας με τη μετάβαση της έκθεσης προς την πλάγια περιοχή. Τέλος, παρατηρούμε ότι το μεγαλύτερο μέρος της πλάγιας περιοχής της έκθεσης επανεκτίθεται σχεδόν αυτούσιο (πρβλ. τα μ. 201-220 και 221-231 με τα μ. 49-68 και 69-79 αντίστοιχα), ενώ το καταληκτικό τμήμα που ακολουθούσε στα μ. 80-106 έρχεται εδώ συντομευμένο στα μ. 232-243. Ουσιαστικά, από το τελευταίο αυτό τμήμα της κατακλείδας έχουν παραλειφθεί τελείως οι δύο αντίστοιχες φράσεις των μ. 92-95 και 96-98, καθώς και το συνδετικό πέρασμα των μ. 99-106, με αποτέλεσμα αμέσως μετά την αλυσίδα που προαναγγέλλει το εναρκτήριο μοτίβο στα μ. 240-243 (πρβλ. με τα μ. 88-91) να έρχεται – χωρίς άλλη μεσολάβηση – η επανέκθεση της κύριας περιοχής στο μ. 244.

Η επανέκθεση του κυρίου θέματος (μ. 244-267) παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον και χρήζει ιδιαίτερης προσοχής. Η πρώτη φράση της αρχικής οιονεί περιόδου (μ. 1-4) επανεκτίθεται σχεδόν αυτούσια, με λίγο τροποποιημένη τη μελωδική της κατάληξη (στα μ. 244-247), αλλά το δεύτερο σκέλος της (μ. 248-251) έχει αλλάξει δομικά, με αποτέλεσμα το οκτάμετρο αυτό (μ. 244-251) να μην θυμίζει πλέον περίοδο, όπως συνέβαινε στην αρχή. Μέχρι αυτό το σημείο (μ. 251), παρατηρούμε ότι έχουμε πολύ λίγα κριτήρια για να καταλήξουμε στο συμπέρασμα ότι πρόκειται όντως για την επανέκθεση του κυρίου θέματος. Βέβαια, σημαντικό κριτήριο υπέρ αυτού αποτελεί η τέλεια πτώση στην ντο-ελάσσονα που πραγματοποιείται στο μ. 251, σε συνδυασμό με τα μ. 244-247 που παραπέμπουν στην αρχή. Στην ερμηνεία αυτού του τμήματος ως επανέκθεσης του κυρίου θέματος συνηγορεί επιπλέον το γεγονός ότι

---

<sup>63</sup> Η πλάγια περιοχή της έκθεσης βρισκόταν στον μείζονα τρόπο (Μι-ύφεση-μείζονα). Θα περιμέναμε λοιπόν να επανεκτεθεί στην ομώνυμη μείζονα της αρχικής τονικότητας (Ντο-μείζονα), επιτυγχάνοντας έτσι να διατηρήσει τον ίδιο υφολογικό χαρακτήρα με αυτόν που είχε στην έκθεση, όμως αυτό τελικά δεν συμβαίνει. Πρόκειται για αντίστοιχη περίπτωση – όσον αφορά τον αρμονικό σχεδιασμό – με αυτήν της πλάγιας περιοχής στην επανέκθεση του *Τρίο με πιάνο αρ. 1*, opus 49, του Mendelssohn. Νωρίτερα αναφέρθηκαν επιπλέον και οι απόψεις δύο θεωρητικών του 19<sup>ου</sup> αιώνα σχετικά με αυτό το ζήτημα: βλ. υποσημείωση αρ. 46.

αφού ανακατασκευαστεί το υλικό αυτό από το μ. 252 και έπειτα, επανέρχεται και η διαδικασία διεύρυνσης του «α'» (των μ. 25-32), ανακατασκευασμένη και αυτή στα μ. 260-262. Διακρίνουμε έτσι δύο επιμέρους τμήματα: το πρώτο (μ. 244-251) αναφέρεται στην αρχή του «α», αλλά διαφοροποιείται στη συνέχεια και ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση, ενώ το δεύτερο, αφού αναπτυχθεί λίγο το δεδομένο υλικό, αναφέρεται στο τέλος του «α'» και μένει αρμονικά ανοιχτό ώστε να μας οδηγήσει στην coda. Πρόκειται επομένως για την τελευταία αναφορά στο κύριο θέμα, στην οποία πραγματοποιείται μία εντυπωσιακή αναδόμηση, αλλά σε ικανοποιητικό επίπεδο ώστε να μπορεί να θεωρηθεί και ως η επανέκθεσή του, παρ' όλο που είναι πολύ ανεπτυγμένη και μάλιστα δεν κλείνει αρμονικά, αφού αναφέρεται τόσο στην αρχή (έστω και ελάχιστα) όσο και στο τέλος του θέματος (συνδέοντας έτσι κατά κάποιο τρόπο την αρχή με το τέλος του) και έχει και μία τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα.<sup>64</sup>

Τέλος, στο μ. 268 έρχεται η coda, η οποία ξεκινά με τη νέα ιδέα που είχε εμφανιστεί στην ενότητα της επεξεργασίας,<sup>65</sup> αυτή τη φορά όμως μεταφερόμενη στην ομώνυμη της αρχικής τονικότητας, τη Ντο-μείζονα. Εδώ, αφού το πιάνο προαναγγείλει την πρώτη φράση του χορικού (με την υποστήριξη ενός «ισοκράτη» πάνω στη δεσπόζουσα, στα μ. 268-271), το χορικό διατυπώνεται ολόκληρο από το βιολί και μάλιστα επεκτείνεται κι άλλο, καθώς επαναλαμβάνεται μία φορά η προτελευταία του φράση και ολοκληρώνεται με μία τέλεια πτώση στη Ντο-μείζονα (στα μ. 272-296). Μάλιστα, λίγο πριν την τέλεια πτώση στο μ. 296, εμφανίζεται και η κεφαλή του κυρίου θέματος διατυπωμένη από το πιάνο (στα μ. 292-293). Ακολουθεί σε επικάλυψη (από το μ. 296) το πρώτο τμήμα της πλάγιας περιοχής, το οποίο έρχεται για πρώτη φορά στην ομώνυμη της αρχικής

---

<sup>64</sup> Στην προκειμένη περίπτωση, η τεκμηρίωση αυτού του τμήματος ως επανέκθεσης του κυρίου θέματος είναι καθοριστική. Αν δεν υπήρχαν η επιστροφή – έστω και ενός μέρους – από το κύριο θέμα στη ντο-ελάσσονα και η σαφής τέλεια πτώση σε αυτήν, θα ανατρεπόταν εξ ολοκλήρου η θεώρησή μας του μέρους αυτού ως μορφής σονάτας-ρόντο και θα επρόκειτο πιθανώς για έναν άλλο τύπο σονάτας, που προσεγγίζει αρκετά τον μεικτό τύπο σονάτας-ρόντο, αυτόν της σονάτας χωρίς επεξεργασία (με το τμήμα των μ. 244-267 να αποτελεί απλά ένα συνδετικό πέρασμα προς την coda)! Για περισσότερες λεπτομέρειες σχετικά με αυτόν τον τύπο σονάτας, βλ. Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας... Η συμβολή της θεωρίας των Hepokoski και Darcy...”, ό.π., σ. 137· Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 345-346.

<sup>65</sup> Η χρήση νέου θεματικού υλικού στην coda προβλέπεται από τη θεωρία. Συγκεκριμένα μάλιστα, στις περιπτώσεις που στην ενότητα της επεξεργασίας εμφανίζεται νέο υλικό, η coda ενδέχεται να ξεκινήσει με μία αναφορά σε αυτό. Πρόκειται για μια πρακτική που βρίσκει συχνή εφαρμογή και στο έργο του Beethoven. Βλ. σχετικά: Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 283-284 και 285.

τονικότητας (Ντο-μείζονα) και έχει τα ίδια στοιχεία με το αντίστοιχο της έκθεσης. Μάλιστα, εξελίσσεται λίγο επαναλαμβάνοντας ουσιαστικά τρεις φορές την τελευταία του (πτωτική) φράση (στα μ. 316-319, 320-323 και 324-327), εκ των οποίων οι δύο πρώτες καταλήγουν σε αποφυγή πτώσης (στα μ. 319 και 323) και η τρίτη σε τέλεια πτώση στη Ντο-μείζονα (στο μ. 327). Με αυτή την πτώση, το πλάγιο θέμα εκδηλώνει για πρώτη φορά πλήρως την περιοδική προοπτική που είχε εξ αρχής αλλά πάντα έμενε ημιτελής, διαμορφώνοντας έτσι μία διευρυμένη σύνθετη περίοδο. Από το μ. 328 και μετά, εμφανίζονται και πάλι μοτίβα από το υλικό του κυρίου θέματος (κυρίως η κεφαλή του), το τμήμα αυτό αποκτά πλέον καθαρά καταληκτικό χαρακτήρα (μάλιστα η γενικότερη ύφανση του υλικού αυτού του τμήματος έχει πολλές ομοιότητες με το καταληκτικό τμήμα της έκθεσης) και γίνεται μία τελευταία τέλεια πτώση στην Ντο-μείζονα στο μ. 343, η οποία προεκτείνεται μέχρι το τέλος του μέρους. Παρατηρούμε, λοιπόν, πως πρόκειται για μία μεγάλη coda που κάνει αναφορές σε ό,τι έχει προηγηθεί, επιλύοντας μάλιστα και ορισμένα προβλήματα, την οποία μπορούμε να χωρίσουμε σε τρία επιμέρους τμήματα. Το πρώτο (μ. 268-296) αναφέρεται στο υλικό της κεντρικής ενότητας, μην αφήνοντας έτσι τη νέα ιδέα που είχε εμφανιστεί εκεί να ακουστεί άπαξ. Το δεύτερο τμήμα (μ. 296-327) αναφέρεται στο πρώτο σκέλος της πλάγιας περιοχής, το οποίο αυτή τη φορά δεν μένει ημιτελές και έρχεται και στον μείζονα τρόπο (Ντο-μείζονα), αποκαθιστώντας έτσι τον χαρακτήρα που είχε αρχικά στη έκθεση και δεν είχε διατηρηθεί στην επανέκθεση. Επιπλέον, αυτό το τμήμα ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση, αναπληρώνοντας – έστω και καθυστερημένα – την απουσία της επικυρωτικής πτώσης στην πλάγια περιοχή. Τέλος, το τρίτο τμήμα (μ. 328-353) αναπτύσσεται ελεύθερα, με ξεκάθαρα καταληκτικό χαρακτήρα, όντας βασισμένο στο υλικό του κυρίου θέματος.

Ανακεφαλαιώνοντας, παρατηρούμε ότι αυτό το μέρος αποτελεί μία μεικτή μορφή σονάτας-ρόντο, με εμφάνιση νέου υλικού στην ενότητα της επεξεργασίας, αντικατοπτρική επανέκθεση και με μία μεγάλη coda που έχει πολύ έντονα συμπληρωματικό ρόλο προς όλη την μορφή,<sup>66</sup> καθώς επιλύει μία σειρά από εκκρεμότητες που είχαν απομείνει, παρά την τυπική ολοκλήρωση της μορφής. Τέλος, αξίζει να κάνουμε μία συνοπτική επισκόπηση της εξέλιξης του κυρίου θέματος σε κάθε του εμφάνιση (συνολικά τρεις εμφανίσεις). Στην αρχή έχουμε μία κλειστή,

<sup>66</sup> Για τις συμπληρωματικές λειτουργίες μιας coda, βλ. Caplin, ό.π., σ. 186-187.

ολοκληρωμένη τριμερή δομή (μ. 1-32: «α», «β» και «α'»), την επόμενη φορά έρχεται μία ανοιχτή, ημιτελής τριμερής δομή (μ. 107-128: «α» και «β» με μία μικρή προέκταση) και την τελευταία φορά έχουμε μόνο το πρώτο σκέλος του «α» και μία ελεύθερη εξέλιξη από εκεί και έπειτα, με μία μικρή αναφορά στο «α'», που όμως είναι μέρος μιας ελεύθερης-αναπτυξιακής ευρύτερης δομής, λειτουργώντας έτσι και ως πέρασμα προς την coda. Άρα, στην πορεία του έργου, το κύριο θέμα μπορεί να παραμένει σε έκταση περίπου το ίδιο, αλλά παρουσιάζει μια δομική συμπύκνωση.

**Louis Spohr, Τρίο για πιάνο, βιολί και βιολοντσέλο αρ. 4, σε Σι-ύφεση-μείζονα, opus 133 (1846): IV. Finale: Presto**

Το τελευταίο μέρος αυτού του έργου ακολουθεί τις προδιαγραφές της μορφής μιας σονάτας-ρόντο με αντικατοπτρική επανέκθεση και με coda, με τα μ. 1-179 να αποτελούν την (διευρυμένη) έκθεση, τα μ. 180-222 την επεξεργασία, τα μ. 223-347 την επανέκθεση και τα μ. 348-371 την coda.

Η κύρια περιοχή της έκθεσης εκτείνεται στα μ. 1-56, βρίσκεται στην Σι-ύφεση-μείζονα και οργανώνεται σε τριμερή δομή, με την αρχική ιδέα («α») να εκτείνεται στα μ. 1-16, το αντιθετικό τμήμα «β» στα μ. 17-40 και την επαναφορά της αρχικής ιδέας («α'») στα μ. 41-56. Η αρχική ιδέα διατυπώνεται από το βιολί, ενώ τα άλλα δύο όργανα το συνοδεύουν, και σχηματίζει μία περίοδο που αποτελείται από δύο οκτάμετρες φράσεις, εκ των οποίων η πρώτη ολοκληρώνεται στο μ. 8 με τέλεια πτώση στη ρε-ελάσσονα (την τονική περιοχή της iii), ενώ η δεύτερη καταλήγει στο μ. 16 με μία ατελή πτώση στη Φα-μείζονα (τη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας). Και οι δύο αυτές πτώσεις είναι λίγο προβληματικές, λόγω της επιλογής των τονικών περιοχών σε συνδυασμό με την ασθενέστερη τελική πτώση στο μ. 16 (ατελής πτώση).<sup>67</sup> Όμως, στο περιβάλλον της Σι-ύφεση-μείζονος που είναι η τονικότητα αναφοράς, η τονική περιοχή της Φα-μείζονος, ως δεσπόζουσά της, είναι πιο ισχυρή από αυτήν της ρε-ελάσσονος, κριτήριο που μας οδηγεί εν τέλει στο να θεωρήσουμε την δεύτερη πτώση ισχυρότερη από την πρώτη (παρ' όλο που είναι μια ατελής πτώση). Πρόκειται, λοιπόν, για μια αποδομητική περίπτωση περιόδου, γεγονός όμως που δεν μας προβληματίζει, καθώς αποτελεί αρχικό τμήμα μιας ευρύτερης τριμερούς δομής, οπότε δεν μας ενδιαφέρει να έχουμε σε αυτό το σημείο μια σφοδρή επικύρωση της αρχικής τονικότητας. Ακολουθεί το αντιθετικό τμήμα «β» (μ. 17-40), το οποίο μένει κυρίως στην περιοχή της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας και αναπτύσσει το αρχικό υλικό. Ανοίγει με δύο τετράμετρες φράσεις (μ. 17-20 και 21-24), με την αρχική ιδέα να διατυπώνεται εδώ από το πιάνο, και στη συνέχεια δημιουργείται μία αλυσίδα (ανά δύο μέτρα) στα μ. 25-30. Από την αρχή αυτού του τμήματος παρατηρούμε μια σταδιακή αποσπασματοποίηση,

---

<sup>67</sup> Όπως αναφέρθηκε και στην προηγούμενη ανάλυση, στο πλαίσιο μιας περιόδου περιμένουμε την πτώση της δεύτερης φράσης της να είναι ισχυρότερη από αυτήν της πρώτης. Βλ. σχετικά: Carlin, ό.π., σ. 51. Στην προκειμένη περίπτωση, η πρώτη πτώση είναι τέλεια και η δεύτερη ατελής, γεγονός που εκ πρώτης όψεως καθιστά τη δεύτερη ασθενέστερη της πρώτης. Όμως, τα δεδομένα αλλάζουν, αν λάβουμε υπόψη τον τονικό προσανατολισμό αυτών των πτώσεων.

από τετράμετρα σε δίμετρα και, τέλος, σε μονόμετρα από το μ. 32 και εξής. Τέλος, στο μ. 32 πραγματοποιείται μία μισή πτώση στη Σι-ύφεση-μείζονα, η οποία προεκτείνεται με έναν «ισοκράτη» πάνω στη δεσπόζουσα μέχρι την έλευση του επόμενου τμήματος. Βλέπουμε λοιπόν πως αυτό το αντιθετικό μεσαίο τμήμα είναι υποδειγματικό ως προς τη διαδικασία που ακολουθεί (διαδικασία ανάπτυξης του υλικού, πτώση και προέκταση της πτώσης μέχρι να έρθει το τμήμα «α'»).<sup>68</sup> Στα μ. 41-56 έρχεται η επαναφορά της αρχικής ιδέας («α'»). Το τμήμα αυτό είναι ίδιο σε έκταση με το «α» και αποτελείται από μία περίοδο, της οποίας η πρώτη φράση είναι ίδια με αυτήν της αρχικής περιόδου (πρβλ. τα μ. 41-48 με τα μ. 1-8), ενώ η δεύτερη φράση τροποποιείται έτσι ώστε να καταλήξει πλέον σε μία ισχυρή τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα (Σι-ύφεση-μείζονα). Η τροποποίηση αυτή ήταν μάλλον αναμενόμενη, καθώς ενώ το «α» μπορούσε να σταθεί – παρ' όλο που ήταν μία αποδομημένη περίοδος – διότι αποτελούσε το πρώτο τμήμα μιας τριμερούς δομής, όταν επανέρχεται αυτή η περίοδος στο «α'», είναι πια απαραίτητο να ολοκληρωθεί με μία ισχυρή πτώση στην τονικότητα αναφοράς, προκειμένου να κλείσει με αυτή και η ευρύτερη τριμερής δομή.

Στο τμήμα που ακολουθεί, από το μ. 57 και εξής, διακρίνουμε αρχικά μία συμμετρική περίοδο δεκαέξι μέτρων (μ. 57-72), της οποίας η πρώτη φράση καταλήγει με τέλεια πτώση στην ρε-ελάσσονα και η δεύτερη κλείνει με τέλεια πτώση στην Φα-μείζονα (τη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας). Λαμβάνοντας, λοιπόν, ως νέα τονικότητα αναφοράς την Φα-μείζονα, παρατηρούμε ότι η περίοδος αυτή ξεκινά από την ii και κάνει την πρώτη της πτώση στην περιοχή της νί (ή της ελάσσονος δεσπόζουσας της ii). Στα μ. 73-104, ακολουθεί μία ασύμμετρη περίοδος. Η πρώτη της φράση αποτελείται από οκτώ μέτρα και ολοκληρώνεται στο μ. 80 με μισή πτώση στην Φα-μείζονα. Η δεύτερη, αφού διευρυνθεί με εντυπωσιακό τρόπο, καταλήγει σε τέλεια πτώση στη Φα-μείζονα στο μ. 104. Πιο αναλυτικά, το πρώτο τετράμετρο της δεύτερης φράσης είναι ίδιο με αυτό της πρώτης, αλλά στη συνέχεια δημιουργείται μία αλυσίδα ανά δύο μέτρα (μ. 85-90), η οποία αποσπασματοποιείται και ξεκινά μία πτωτική διαδικασία, που όμως καταλήγει σε απατηλή πτώση στο μ. 96. Το γεγονός αυτό, λοιπόν, οδηγεί σε επανάληψη της πτωτικής διαδικασίας (αυτή τη φορά λίγο διευρυμένης), ώστε να φτάσει στην τέλεια πτώση στο μ. 104. Μέχρι εδώ, επομένως, έχουμε δύο περιόδους (μ. 57-72

---

<sup>68</sup> Βλ. Caplin, ό.π., σ. 75 και 77.

και 73-104), στις οποίες όμως το θεματικό υλικό, παρ' όλο που έχει αρκετές ομοιότητες, δεν είναι ακριβώς το ίδιο, για να θεωρήσουμε απευθείας ότι ανήκουν και οι δύο στην πλάγια περιοχή. Προκύπτει λοιπόν ένα ερώτημα όσον αφορά τη δομική λειτουργία αυτών των δύο τμημάτων, που μας οδηγεί σε δύο εξίσου πιθανές ερμηνείες. Στην πρώτη εξ αυτών, η περίοδος των μ. 57-72 αποτελεί μία μετάβαση και τα μ. 73-104 αποτελούν την πλάγια περιοχή. Σε αυτήν την περίπτωση, η μετάβαση προετοιμάζει αρμονικά την έλευση της Φα-μείζονος (καθώς ξεκινά από την ii και στρέφεται προς την I), ενώ φέρνει και μία τέλεια πτώση σε αυτήν, πρακτική που υφίσταται στο ρεπερτόριο, παρ' όλο που δεν είναι ιδιαίτερα συνηθισμένη.<sup>69</sup> Επίσης, η μετάβαση έχει ουσιαστικά προεξοφλήσει το υλικό της πλάγιας περιοχής, καθώς θεματικά τα δύο αυτά τμήματα είναι πολύ παρεμφερή. Κατά την δεύτερη ερμηνεία, η πλάγια περιοχή ξεκινά από το μ. 57 και έχει αφομοιώσει και τη λειτουργία της μετάβασης.<sup>70</sup> Στην υιοθέτηση της μίας εκ των δύο επιλογών που προαναφέρθηκαν θα καταλήξουμε μόνο εξετάζοντας τι συμβαίνει στην επανέκθεση, στο αντίστοιχο σημείο. Εκεί, θα διαπιστώσουμε ότι ολόκληρο το τμήμα των μ. 57-104 είναι ίδιο με αυτό της έκθεσης, γεγονός που μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι υπερσχύει η δεύτερη ερμηνεία, που θέλει την πλάγια περιοχή να αρχίζει από το μ. 57 και το πρώτο της σκέλος (μ. 57-72) να επιφορτίζεται και με τη λειτουργία της μετάβασης, ενώ ταυτόχρονα μετατρέπεται σε πλάγια περιοχή.

Στη συνέχεια, τα μ. 105-112 αποτελούν ένα συνδετικό πέρασμα, στο οποίο χρησιμοποιείται θεματικό υλικό της πλάγιας περιοχής και γίνεται ενεργή η δεσπόζουσα της Σι-ύφεση-μείζονος, ώστε να έρθει στο μ. 113 η επαναφορά του κυρίου θέματος στο τέλος της διευρυμένης έκθεσης. Εδώ, το «α» των μ. 1-16 επανέρχεται πανομοιότυπο στα μ. 113-128 και

---

<sup>69</sup> Ο Carlin αναφέρει πως υπάρχουν ορισμένες περιπτώσεις όπου η μετάβαση φαίνεται σαν να ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση στη δευτερεύουσα τονικότητα, αντί της συνηθέστερης μισής πτώσης σε αυτήν. Επισημαίνει, ωστόσο, ότι για να ισχύσει η παραπάνω ερμηνεία, θα πρέπει ουσιαστικά να αναγνωρισθεί ως μία «αποδεκτή», «νόμιμη απόκλιση» από τις συνήθειες πρακτικές ολοκλήρωσης αυτού του τμήματος. Η έγκριση και αποδοχή, όμως, αυτής της πτωτικής δυνατότητας του τμήματος της μετάβασης διαταράσσει μία θεμελιώδη αρχή που αφορά αποκλειστικά και μόνο το πλάγιο θέμα, αυτή της επικυρωτικής τέλει πτώσης στην δευτερεύουσα τονικότητα! Θεωρεί λοιπόν προτιμότερο οι περιπτώσεις αυτού του είδους να ερμηνεύονται ως μια συγχώνευση του μεταβατικού τμήματος με την πλάγια περιοχή, ώστε τα θεμελιώδη λειτουργικά χαρακτηριστικά του κάθε τμήματος να παραμείνουν κατά το δυνατόν «αναλλοίωτα». Βλ. Carlin, *ό.π.*, σ. 203. Πρβλ. επίσης Hepokoski – Darcy, *ό.π.*, σ. 27-29.

<sup>70</sup> Βλ. Carlin, *ό.π.*, σ. 203· Hepokoski – Darcy, *ό.π.*, σ. 116.

ακολουθεί το «β» στα μ. 129-152, το οποίο τόσο ως προς τον δομικό του σχεδιασμό (αρχικά τετράμετρες φράσεις, στη συνέχεια αλυσίδα ανά δύο μέτρα και τέλος περαιτέρω αποσπασματοποίηση ανά μέτρο), όσο και ως προς τον θεματικό παράγοντα και τον υφολογικό του χαρακτήρα, παραμένει το ίδιο με το αντίστοιχο των μ. 17-40. Όσον αφορά όμως τον αρμονικό του σχεδιασμό, αυτό το τμήμα έχει τροποποιηθεί, χωρίς όμως οι μεταβολές αυτές να επηρεάζουν και τα υπόλοιπα λειτουργικά του χαρακτηριστικά. Ξεκινάει, λοιπόν, στο μ. 129 στο περιβάλλον της Φαμείζονος (δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας) και από την δεύτερη τετράμετρη φράση, που ακολουθεί από το μ. 133, αρχίζει να στρέφεται προς την τονική περιοχή της νί της Σι-ύφεση-μείζονος, στην οποία κάνει και μισή πτώση στο μ. 144 (σε αντίθεση με την μισή πτώση στην αρχική τονικότητα που είχε γίνει στο ανάλογο σημείο, στο μ. 32). Στη συνέχεια, αφού παραμένει για λίγο σε αυτήν την τονική περιοχή με έναν «ισοκράτη» πάνω στη δεσπόζουσά της, προς το τέλος στρέφεται και πάλι προς την δεσπόζουσα της Σι-ύφεση-μείζονος (στα μ. 150-151) «διορθώνοντας» τον αρμονικό προσανατολισμό, ώστε να ακολουθήσει το «α΄» στην αρχική τονικότητα. Πρόκειται, λοιπόν, για ένα αντιθετικό μεσαίο τμήμα το οποίο διατηρεί το ίδιο υλικό και την ίδια δομή και απλά έχει επανερμηνευθεί αρμονικά, καθώς αντί να προσανατολιστεί εξ αρχής προς την δεσπόζουσα, στράφηκε πρώτα προς την νί και προς στο τέλος επέστρεψε στην δεσπόζουσα. Το «α΄» ανοίγει με το πρώτο οκτάμετρο της περιόδου (πρβλ. τα μ. 153-160 με τα μ. 41-48) και, αφού ακολουθήσει και η αρχή της δεύτερης φράσης της (πρβλ. τα μ. 161-164 με τα μ. 49-52), αρχίζει να διευρύνεται. Η διεύρυνση αυτή ξεκινά με την αποσπασματοποίηση του υλικού που προηγείται σε δίμετρα, τα οποία αλυσιδοποιούνται (στα μ. 165-170), ακολούθως το υλικό αποσπασματοποιείται κι άλλο (ανά μέτρο) και, αφού ρευστοποιηθεί (στα μ. 175-176), καταλήγει στο μ. 179 σε τέλεια πτώση στη Ρε-ύφεση-μείζονα (η τονικότητα αυτή είναι η III της ομώνυμης της αρχικής τονικότητας, δηλαδή της σι-ύφεση-ελάσσονος). Το τμήμα αυτό, καθώς διευρύνεται, χάνει την κλειστότητα που είχε κατά την αρχική εμφάνιση του κυρίου θέματος, όπου κατέληγε στην αρχική τονικότητα, και λειτουργεί ταυτόχρονα και ως συνδετικό πέρασμα προς την επόμενη ενότητα, προετοιμάζοντας την τονικότητα από την οποία αυτή θα ξεκινήσει. Αξίζει να δούμε με λίγη περισσότερη λεπτομέρεια την αρμονική πορεία που μας οδήγησε στη Ρε-ύφεση-μείζονα. Συγκεκριμένα, μέχρι το τέλος της αλυσίδας (μ. 170) βρισκόμαστε στο περιβάλλον της

αρχικής τονικότητας. Από εκεί και έπειτα έχουμε, στη σι-ύφεση-ελάσσονα: μ. 171-172:  $iv^6$ , μ. 173:  $vii^4_2$  και στη Ρε-ύφεση-μείζονα: μ. 174:  $V^4_2$ , μ. 175:  $I^6 - V^6_5/IV$ , μ. 176:  $IV - ii$ , μ. 177:  $I^6_4$ , μ. 178:  $V^7$ , μ. 179:  $I$ . Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι ενώ μέχρι το μ. 173 βρισκόμαστε στην ομώνυμη της Σι-ύφεση-μείζονος και είμαστε έτοιμοι να ακούσουμε μία τέλεια πτώση στο αρχικό τονικό κέντρο, την τελευταία σχεδόν στιγμή – μόλις στο μ. 174 – γίνεται αλλαγή κατεύθυνσης και έτσι καταλήγουμε στη Ρε-ύφεση-μείζονα.

Η ενότητα της επεξεργασίας ξεκινά στο μ. 180 στη Ρε-ύφεση-μείζονα και ολοκληρώνεται στο μ. 222. Σε αυτήν μπορούμε να διακρίνουμε δύο επιμέρους τμήματα, εκ των οποίων το πρώτο εκτείνεται στα μ. 180-211 και το δεύτερο στα μ. 212-222. Το πρώτο τμήμα αξιοποιεί υλικό του κυρίου θέματος, το οποίο περνάει από όλα τα όργανα. Αποτελείται από μία φράση δώδεκα μέτρων (μ. 180-191) που καταλήγει με ατελή πτώση στην περιοχή της μι-ύφεση-ελάσσονος στο μ. 191, έπειτα επαναλαμβάνεται κατά ένα τόνο ψηλότερα, κατευθυνόμενο προς την περιοχή της φα-ελάσσονος (μ. 192-203) και, αφού αποσπασματοποιηθεί (στα μ. 204-207 και 208-211 αλυσιδοποιείται και παραφράζεται μόνο το τελευταίο τετράμετρο της φράσης), καταλήγει σε μισή πτώση στην σολ-ελάσσονα (την  $vi$  της αρχικής τονικότητας) στο μ. 211. Κατόπιν, στο δεύτερο τμήμα, εμφανίζεται υλικό παρεμφερές με αυτό της πλάγιας περιοχής, στηριγμένο αρμονικά από έναν «ισοκράτη» πάνω στη δεσπόζουσα της σολ-ελάσσονος, προεκτείνοντας έτσι την μισή πτώση που προηγήθηκε στο μ. 211. Με βάση το θεωρητικό μοντέλο του Carlin, θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε το πρώτο τμήμα (μ. 180-211) της επεξεργασίας ως τον πυρήνα (ο οποίος σε αυτήν την περίπτωση ξεκινάει κατευθείαν, χωρίς να προηγείται κάποιο εισαγωγικό τμήμα για να τον προετοιμάσει) και το δεύτερο τμήμα της (μ. 212-222) ως το συνδετικό πέρασμα που θα μας οδηγήσει στην επανέκθεση. Τέλος, όσον αφορά τον αρμονικό σχεδιασμό αυτής της ενότητας, παρατηρούμε ότι ξεκινά από την Ρε-ύφεση-μείζονα, περνάει από τη μι-ύφεση-ελάσσονα και τη φα-ελάσσονα, για να καταλήξει τελικά στην σολ-ελάσσονα, επομένως ανεβαίνει κατά τόνο.

Στο μ. 223 ακολουθεί η ενότητα της επανέκθεσης, η οποία αρχίζει με την πλάγια περιοχή, διαρθρώνοντας έτσι μία αντικατοπτρική επανέκθεση και μάλιστα στην περιοχή της Ρε-μείζονος!<sup>71/72</sup> Συγκεκριμένα,

---

<sup>71</sup> Φαίνεται ότι και ο Spohr έχει επηρεαστεί από τον Mozart όσον αφορά την εφαρμογή της αντικατοπτρικής επανέκθεσης. Όμως, ιδιαίτερα σημαντικό είναι το γεγονός ότι σε

η περίοδος που αποτελούσε το πρώτο τμήμα της πλάγιας περιοχής της έκθεσης επανεκτίθεται κι εδώ αυτούσια (πρβλ. τα μ. 223-238 με τα μ. 57-72), με την πρώτη της φράση να ξεκινά από την IV της Ρε-μείζονος και να καταλήγει σε τέλεια πτώση στην περιοχή της σι-ελάσσονος (την νί της Ρε-μείζονος) στο μ. 230 και την δεύτερη φράση να φτάνει σε τέλεια πτώση στη Ρε-μείζονα στο μ. 238. Αν λοιπόν δούμε με περισσότερη λεπτομέρεια τον αρμονικό σχεδιασμό αυτής της περιόδου κατ' αναλογία με εκείνον της αντίστοιχης περιόδου στην ενότητα της έκθεσης, παρατηρούμε ότι είναι σε μεγάλο βαθμό ίδιοι, αφού και στις δύο περιπτώσεις η πρώτη φράση καταλήγει με τέλεια πτώση στην περιοχή της νί και η δεύτερη ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση στην τονική, στην εκάστοτε τονικότητα αναφοράς κάθε φορά. Μοναδική διαφορά αποτελεί η πρώτη φράση της περιόδου, η οποία παρατηρούμε ότι είναι ίδια μελωδικά αλλά όχι και αρμονικά, αφού στην επανέκθεση αρχίζει από την IV, σε αντίθεση με την έκθεση, όπου ξεκινούσε από την ii.<sup>73</sup> Η δεύτερη περίοδος, που αποτελεί το δεύτερο τμήμα της πλάγιας περιοχής της έκθεσης, επανεκτίθεται πανομοιότυπη στα μ. 239-270 (πρβλ. με τα μ. 73-104), μεταφερόμενη φυσικά στην τονικότητα της Ρε-μείζονος, με την αντίστοιχη μισή πτώση στο τέλος της πρώτης φράσης (μ. 246) και την διευρυμένη δεύτερη φράση που οδηγεί πρώτα σε μία απατηλή πτώση στο μ. 262 και έπειτα καταλήγει σε τέλεια πτώση στο μ. 270. Ακολουθεί το συνδετικό πέρασμα (μ. 271-278), που θα μας οδηγήσει στην τελευταία επαναφορά του κυρίου θέματος από το μ. 279. Αυτό το τμήμα είναι επίσης ίδιο δομικά και λειτουργικά με αυτό της

---

αυτήν την περίπτωση η επανέκθεση της πλάγιας περιοχής γίνεται σε άλλη τονικότητα αντί της αρχικής! Πρόκειται για ένα αρκετά συχνό φαινόμενο κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα (ιδίως από τα μέσα αυτού του αιώνα και μετά), καθώς το πλάγιο θέμα δεν υποχρεούται πλέον να επιλυθεί τονικά, όπως γινόταν παλαιότερα. Βλ. Herokoski – Darcy, *ό.π.*, σ. 238.

<sup>72</sup> Η επανέκθεση έρχεται στην τονικότητα της Ρε-μείζονος, δηλαδή στην ομώνυμη της iii της Σι-ύφεση-μείζονος. Η επιλογή του μείζονος τρόπου έγινε προφανώς για να διατηρηθεί ο αρχικός υφολογικός χαρακτήρας της πλάγιας περιοχής. Η περιοχή της iii φαίνεται να παίζει έναν σημαντικό ρόλο, καθώς αναδεικνύεται πολύ, τόσο σαν αρμονικό πεδίο, όσο και σαν τονικότητα. Ήδη από το κύριο θέμα είναι σαφής η στροφή που γίνεται προς την περιοχή της iii στο αρχικό οκτάμετρο, γεγονός που προσδίδει μια συνέπεια στο σύνολο της μορφής – χωρίς απαραίτητα αυτό να σημαίνει ότι ο συνθέτης το σχεδίαζε αυτό εξ αρχής.

<sup>73</sup> Αναλυτικότερα, με τονικότητα αναφοράς τη Ρε-μείζονα, η φράση αρχίζει από το μ. 223 από την IV και στρέφεται διατονικά προς την περιοχή της νί της, σι-ελάσσονος: μ. 226b: IV<sup>5#</sup>, μ. 227a: ii<sup>6</sup> της Ρε-μείζονος / iv<sup>6</sup> της σι-ελάσσονος. Στο αντίστοιχο σημείο της έκθεσης, η φράση ξεκινά από το μ. 57 με τονικότητα αναφοράς τη Φα-μείζονα και στρέφεται και πάλι προς την περιοχή της νί της, αυτή τη φορά χρησιμοποιώντας την ναπολιτάνικη συγχορδία: μ. 60b: II<sup>6</sup>, μ. 61a: vii<sup>3</sup> στη ρε-ελάσσονα κ.ο.κ.

έκθεσης, αλλά αρμονικά μεταβάλλεται έτσι ώστε να στραφεί προς την αρχική τονικότητα. Συγκεκριμένα, ενώ στην ενότητα της έκθεσης το εν λόγω τμήμα παραμένει σταθερά στην περιοχή της δεσπόζουσας της Σι-ύφεση-μείζονος, στην επανέκθεση γίνεται πιο ασταθές αρμονικά, καθώς στο μ. 272 καταλήγει στη δεσπόζουσα της σολ-ελάσσονος, το τελευταίο δίμετρο αλυσιδοποιείται και φτάνει στο μ. 274 στη δεσπόζουσα της λα-ελάσσονος και από το μ. 275 βρίσκεται πλέον στη δεσπόζουσα της Σι-ύφεση-μείζονος (επομένως, ανεβαίνει τονικά κατά βήμα).

Η επανέκθεση και τελική εμφάνιση της κύριας περιοχής αρχίζει στο μ. 279. Τα δύο πρώτα τμήματα, «α» και «β», της τριμερούς δομής είναι μέτρο προς μέτρο πανομοιότυπα με αυτά της κύριας περιοχής της έκθεσης (πρβλ. τα μ. 1-16 με τα μ. 279-294 και τα μ. 17-40 με τα μ. 295-318). Η πρώτη οκτάμετρη φράση του «α'» είναι επίσης ίδια με αυτήν της έκθεσης, αλλά στη συνέχεια αρχίζει να τροποποιείται και να διευρύνεται. Το θεματικό υλικό παραμένει ίδιο, αλλά από το μ. 331 τα αρχικά τετράμετρα αποσπασματοποιούνται δημιουργώντας μία αλυσίδα καθοδικής πορείας (σε αντίθεση με την ανιούσα αλυσίδα του αντίστοιχου σημείου κατά την δεύτερη εμφάνιση του κυρίου θέματος: πρβλ. με τα μ. 165-170), ανά δύο μέτρα, και έπειτα, αφού αποσπασματοποιηθούν κι άλλο, ανά μέτρο, ακολουθεί μία πτωτική διαδικασία κατά την οποία το υλικό ρευστοποιείται (μ. 339-342), αλλά αποτυγχάνει να ολοκληρωθεί άμεσα και έτσι επαναλαμβάνεται (στα μ. 343-346) προκειμένου αυτή τη φορά να καταλήξει σε τέλεια πτώση στη Σι-ύφεση-μείζονα στο μ. 347. Ενδιαφέρον παρουσιάζει, λοιπόν, το γεγονός ότι η τελευταία αυτή επαναφορά του κυρίου θέματος αναφέρεται διττώς τόσο στην πρώτη όσο και στη δεύτερη εκδοχή του. Η αναφορά στην πρώτη εμφάνισή του γίνεται μέσω του μεσαίου τμήματος («β»), το οποίο ήταν προσανατολισμένο προς την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας (και όχι προς την νί, όπως κατόπιν στην δεύτερη). Στην δεύτερη, όμως, αναφέρεται μέσω του τρίτου τμήματος («α'»), καθώς ο συνθέτης το επεξεργάζεται εδώ με τον ίδιο περίπου τρόπο, φροντίζοντας πλέον να «διορθώσει» και την αρμονική του πορεία (αφού δεν τον ενδιαφέρει να κατευθυνθεί προς άλλη τονικότητα), καταλήγοντας στην Σι-ύφεση-μείζονα. Τέλος, από το μ. 348 ακολουθεί μία coda, σχετικά μικρή σε έκταση, αλλά πυκνή ως προς τις μοτιβικές της αναφορές. Αυτό συμβαίνει διότι ξεκινά με το θεματικό υλικό της πλάγιας περιοχής στο πιάνο, ενώ στα έγχορδα περνά το υλικό της κύριας, κάνοντας με αυτόν τον τρόπο έναν συνδυασμό του θεματικού υλικού των

δύο βασικών περιοχών της έκθεσης. Δομικά, μπορούμε να διακρίνουμε μία φράση που καταλήγει σε ατελή πτώση στο μ. 351, η οποία, αφού επαναληφθεί και αποσπασματοποιηθεί, καταλήγει σε μία τέλεια πτώση στην Σι-ύφεση-μείζονα στο μ. 361, η οποία προεκτείνεται για άλλα δέκα μέτρα, μέχρι και το τέλος του μέρους.

Συνοψίζοντας, αξίζει να επισημάνουμε ορισμένα χαρακτηριστικά αυτού του μέρους που έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Ένα από αυτά, σχετικά με τον δομικό σχεδιασμό, είναι η επιλογή του συνθέτη να παραλείψει τελείως το τμήμα της μετάβασης μεταξύ της κύριας και της πλάγιας περιοχής, διαμορφώνοντας με τέτοιο τρόπο την πλάγια περιοχή, ώστε το πρώτο της σκέλος να έχει ταυτόχρονα και λειτουργία μετάβασης. Επιπλέον, ενδιαφέρουσα είναι και η επιλογή της αντικατοπτρικής επανέκθεσης. Παρ' όλα αυτά, στο σύνολο του έργου, παρατηρούμε ότι σε δομικό επίπεδο δεν γίνονται δραστικές μεταβολές, αλλά ότι ο συνθέτης τείνει περισσότερο να τροποποιεί (έστω και ελάχιστα) την αρμονική παράμετρο. Παράλληλα όμως, ο αρμονικός σχεδιασμός δείχνει να διατηρεί και μια συνέπεια στο σύνολο της μορφής, κρίνοντας κυρίως από το γεγονός ότι ως επί το πλείστον αναδεικνύονται οι ίδιες τονικές περιοχές. Συγκεκριμένα, ήδη από το κύριο θέμα γίνεται μία πρώτη σύντομη στροφή προς την *iii* της αρχικής τονικότητας (ρε-ελάσσονα), για να έρθει τελικά ξανά, αυτή τη φορά η ομώνυμή της, *III* (Ρε-μείζονα), στην ενότητα της επανέκθεσης. Σε σχέση με το ζήτημα περί συνέπειας του αρμονικού σχεδιασμού θα μπορούσαμε ενδεχομένως να λάβουμε ακόμα υπόψη και την τονικότητα έναρξης της επεξεργασίας, την *III* της ομώνυμης της αρχικής τονικότητας (Ρε-ύφεση-μείζονα), η οποία φυσικά δεν είναι η ίδια τονική περιοχή με την προηγούμενη, αλλά αναδεικνύει την σχέση τρίτης που φαίνεται να επικρατεί μεταξύ των επιλεγμένων τονικών περιοχών σε αυτό το μέρος. Τέλος, ίσως το σημαντικότερο και συνάμα το πιο πρωτοποριακό στοιχείο αυτού του έργου είναι το γεγονός ότι η επανέκθεση της πλάγιας περιοχής (με την οποία ξεκινά και ολόκληρη η ενότητα της επανέκθεσης) δεν είναι στην αρχική τονικότητα, φαινόμενο που, όπως αναφέραμε και νωρίτερα, αρχίζει να εμφανίζεται συχνότερα κατά το δεύτερο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα.

## Συμπεράσματα

---

Στο τελευταίο αυτό κεφάλαιο, θα επιχειρήσουμε μια σύγκριση των τελικών αυτών μερών, αρχίζοντας από την ενότητα της έκθεσης. Παρατηρούμε ότι όσον αφορά την συγκρότηση του κυρίου θέματος, επικρατεί η επιλογή της τριμερούς δομής. Τόσο στο *Τρίο με πιάνο αρ. 2*, opus 66, του Mendelssohn, όσο και στο *Τρίο με πιάνο αρ. 4*, opus 133, του Spohr, το κύριο θέμα οργανώνεται κατά τις προδιαγραφές μιας τριμερούς δομής, η οποία στην περίπτωση του Spohr είναι αισθητά μεγαλύτερη σε έκταση (σύνολο 56 μέτρα, ενώ σε αυτήν του Mendelssohn εκτείνεται σε 32 μέτρα). Από την άλλη πλευρά, στο *Τρίο με πιάνο αρ. 1*, opus 49, ο Mendelssohn επιλέγει για την οργάνωση του κυρίου θέματος μία ασύμμετρη περίοδο (εντυπωσιακά διευρυμένη), η οποία δεν απέχει ιδιαίτερα σε έκταση από την κύρια περιοχή του *Τρίο με πιάνο αρ. 2*, opus 66, αφού αποτελείται από 28 μέτρα. Επιπλέον, διαπιστώνουμε ότι στις περιπτώσεις που προαναφέρθηκαν με τριμερή δομή, για τη δόμηση της βασικής ιδέας του κυρίου θέματος επιλέγονται κατά προτίμηση μικροδομές με περιοδικά χαρακτηριστικά (στην πρώτη περίπτωση πρόκειται για υβριδική φραστική δομή με έντονα στοιχεία περιόδου, ενώ στην δεύτερη για μία κανονική – αν και λίγο «προβληματική» – περίοδο). Αυτό αποτελεί εν μέρει ένα κοινό χαρακτηριστικό μεταξύ αυτών των έργων και του *Τρίο με πιάνο αρ. 1*, opus 49 (αφού εκεί οργανώνεται ολόκληρο το κύριο θέμα ως περίοδος). Έτσι, μπορεί ενδεχομένως να ειπωθεί ότι η επιλογή μικροδομών με περιοδικά χαρακτηριστικά για ολόκληρο το κύριο θέμα ή την αρχική βασική ιδέα του είναι η επικρατέστερη.

Η αντιμετώπιση των μεταβατικών τμημάτων και στα τρία υπό ανάλυση έργα είναι διαφορετική. Ο Mendelssohn, στο *Τρίο με πιάνο αρ. 1*, opus 49, έχει οργανώσει την μετάβαση σε τρία επιμέρους τμήματα, ενώ στο *Τρίο με πιάνο αρ. 2*, opus 66, η μετάβαση αποτελείται από ένα ενιαίο τμήμα, το οποίο ξεκινά με καταληκτικό χαρακτήρα και στην πορεία μετατρέπεται σε γνήσια μετάβαση προς την πλάγια περιοχή. Στο *Τρίο με πιάνο αρ. 1* γίνεται πρώτα μία μισή πτώση στην αρχική τονικότητα (ρε-ελάσσονα) και μετά άλλη μία μισή πτώση στην φα-ελάσσονα (ομώνυμη της δευτερεύουσας τονικότητας), σε αντίθεση με το *Τρίο με πιάνο αρ. 2*, όπου δεν πραγματοποιείται καμία πτώση. Όσον αφορά τον θεματικό

παράγοντα, και στις δύο αυτές περιπτώσεις αξιοποιείται το υλικό της κύριας περιοχής, ενώ υφολογικά οι μεταβάσεις αυτές χαρακτηρίζονται από ιδιαίτερη ενεργητικότητα. Τελείως διαφορετική είναι η περίπτωση του έργου του Spohr, καθώς εκεί δεν υπάρχει καθόλου ξεχωριστό τμήμα μετάβασης, αλλά ξεκινά απευθείας η πλάγια περιοχή, στο πρώτο σκέλος της οποίας έχει αφομοιωθεί και η λειτουργία της μετάβασης.

Η επιλογή της τονικότητας για την πλάγια περιοχή είναι και στις τρεις περιπτώσεις η αναμενόμενη,<sup>74</sup> καθώς κυριαρχεί η περιοχή της σχετικής μείζονος στα μέρη σε ελάσσονα τρόπο και αυτή της δεσπόζουσας στο έργο του Spohr που είναι γραμμένο σε μείζονα τρόπο. Δομικά, και στα τρία υπό ανάλυση μέρη, οι συνθέτες επιλέγουν διάφορες παραλλαγές της περιοδικής μικροδομής για το κυρίως τμήμα της πλάγιας περιοχής. Όσον αφορά την σημαντική επικυρωτική (τέλεια) πτώση στη δευτερεύουσα τονικότητα,<sup>75</sup> παρατηρούμε ότι πραγματοποιείται μόνο στο τρίο του Spohr και στο *Τρίο με πιάνο αρ. 1*, opus 49, του Mendelssohn, καθώς στο *Τρίο με πιάνο αρ. 2*, opus 66, του τελευταίου παραλείπεται τελείως. Μάλιστα, στην περίπτωση του *Τρίο με πιάνο αρ. 1*, opus 49, παρ' όλο που πραγματοποιείται μία «τέλεια» πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα,<sup>76</sup> θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι δεν πρόκειται για μία ιδιαίτερα ισχυρή πτώση, γεγονός που σε συνδυασμό με την πλήρη έλλειψη της πτώσης αυτής στο *Τρίο με πιάνο αρ. 2*, opus 66, ίσως προδίδει μία «τάση» του Mendelssohn να αποκλίνει από τις συμβάσεις της κλασικής περιόδου.<sup>77</sup> Σχετικά με την θεματική υπόσταση της πλάγιας περιοχής, παρατηρούμε ότι τόσο στο *Τρίο με πιάνο αρ. 4*, opus 133, του Spohr, όσο και στο *Τρίο με πιάνο αρ. 2*, opus 66, του Mendelssohn, χρησιμοποιείται νέο υλικό. Αντιθέτως, στο *Τρίο με πιάνο αρ. 1*, opus 49, το θεματικό υλικό της πλάγιας περιοχής δεν διαφοροποιείται έντονα από

---

<sup>74</sup> Για περισσότερες λεπτομέρειες σχετικά με τις συνηθέστερες επιλογές τονικοτήτων για την πλάγια περιοχή, βλ. Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 119-120.

<sup>75</sup> Πρόκειται για τη λεγόμενη «EEC» (Essential Expositional Closure). Βλ. ενδεικτικά: Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 120-124.

<sup>76</sup> Για την «ιδιαιτερότητα» αυτής της πτώσης έγινε λόγος παραπάνω: βλ. υποσημείωση αρ. 34.

<sup>77</sup> Παρ' όλα αυτά, το χαρακτηριστικό αυτό φαίνεται πως ισχύει μόνο για τα έργα της ωριμότητας του συνθέτη, καθώς από τη μελέτη του Ραπτάκη, η οποία αφορά τα εναρκτήρια μέρη τεσσάρων σονατών για πιάνο που γράφτηκαν κατά τη δεκαετία του 1820, προκύπτει ένα τελείως διαφορετικό συμπέρασμα. Συγκεκριμένα, σε εκείνην την περίπτωση το έργο του Mendelssohn ήταν το μόνο εκ των τεσσάρων που υλοποιούσε τυπικά την επικυρωτική πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα! Βλ. Ραπτάκης, ό.π., σ. 191.

αυτό της κύριας, γεγονός που μας οδηγεί στο συμπέρασμα της μονοθεματικής οργάνωσης της έκθεσης αυτού του μέρους.

Η καταληκτική περιοχή οργανώνεται με διαφορετικό τρόπο στα δύο τρίο με πιάνο του Mendelssohn, ενώ στην περίπτωση του Spohr παραλείπεται τελείως. Στο *Τρίο με πιάνο αρ. 1*, opus 49, το καταληκτικό τμήμα δεν αρχίζει απευθείας μετά την πλάγια περιοχή, καθώς μεταξύ τους παρεμβάλλεται ένα μεταβατικό πέρασμα (με υλικό του κυρίου θέματος). Ακολουθεί έπειτα η καταληκτική περιοχή, η οποία αντλεί το θεματικό υλικό της αρχικά από την πλάγια περιοχή και στη συνέχεια από την κύρια, και ολοκληρώνεται με μία ακόμη τέλεια πτώση στη δευτερεύουσα τονικότητα. Αντίθετα, στο *Τρίο με πιάνο αρ. 2*, opus 66, η καταληκτική περιοχή χρησιμοποιεί αποκλειστικά υλικό του κυρίου θέματος και προκαλεί ιδιαίτερο ενδιαφέρον το γεγονός ότι – όπως και η πλάγια περιοχή – δεν καταλήγει σε κάποια επικυρωτική πτώση στη δευτερεύουσα τονικότητα, με αποτέλεσμα αυτή η πτώση να παραλείπεται τελείως από την έκθεση αυτού του μέρους! Ανεξαρτήτως της ύπαρξης ή όχι μιας καταληκτικής περιοχής, και στα τρία υπό ανάλυση μέρη ακολουθεί ένα συνδετικό πέρασμα που ως επί το πλείστον αξιοποιεί υλικό του κυρίου θέματος και προετοιμάζει το έδαφος για την επαναφορά της κύριας περιοχής.

Κατά την πρώτη αυτή επαναφορά του, το κύριο θέμα στα δύο τρίο με πιάνο του Mendelssohn είναι συνεπτυγμένο, σε αντίθεση με το τρίο με πιάνο του Spohr, όπου εμφανίζεται διευρυμένο. Συγκεκριμένα, στην περίπτωση του Spohr, το μεσαίο τμήμα της αρχικής τριμερούς δομής έρχεται λίγο τροποποιημένο αρμονικά και το τρίτο τμήμα διευρύνεται και ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση στην σχετική της ομώνυμης της αρχικής τονικότητας, λειτουργώντας παράλληλα σαν συνδετικό πέρασμα προς την επεξεργασία. Στο *Τρίο με πιάνο αρ. 2*, opus 49, του Mendelssohn, η αρχική τριμερής δομή είναι ελάχιστα τροποποιημένη, με εξαίρεση την επαναφορά της αρχικής ιδέας («α'»), η οποία αποκόπτεται τελείως και ακολουθεί απευθείας η ενότητα της επεξεργασίας. Τέλος, στο *Τρίο με πιάνο αρ. 1*, opus 66, το κύριο θέμα εμφανίζεται αισθητά συρρικνωμένο, διατηρώντας παρ' όλα αυτά την περιοδική του δομή, και έπεται αυτού ένα μικρό σε έκταση συνδετικό πέρασμα προς την επόμενη ενότητα.

Η ενότητα της επεξεργασίας στο *Τρίο με πιάνο αρ. 4*, opus 133, του Spohr διακρίνεται σε δύο τμήματα, στα οποία αξιοποιείται θεματικό υλικό από την κύρια και την πλάγια περιοχή αντίστοιχα. Τονικότητα έναρξης

της είναι η σχετική της ομώνυμης της αρχικής τονικότητας ενώ, στη συνέχεια, ο αρμονικός σχεδιασμός ακολουθεί μία ανοδική πορεία κατά τόνο μέχρι να καταλήξει στην σχετική (vi) της αρχικής τονικότητας, στην οποία πραγματοποιείται και μισή πτώση. Στα δύο τρίο με πιάνο του Mendelssohn, η διαμόρφωση αυτής της ενότητας παρουσιάζει ορισμένες ομοιότητες. Και στις δύο περιπτώσεις, η τονικότητα από όπου ξεκινά η επεξεργασία είναι η VI της αρχικής (ελάσσονος) τονικότητας και επιπλέον ξεκινά με νέο θεματικό υλικό (το τελευταίο αυτό χαρακτηριστικό μάλλον μαρτυρά μια προτίμηση του συνθέτη σε αυτήν την πρακτική). Στο *Τρίο με πιάνο αρ. 1*, opus 49, η νέα θεματική ιδέα έχει αυτοτελή τριμερή δομή, ενώ στο *Τρίο με πιάνο αρ. 2*, opus 66, πρόκειται για μια ελεύθερη σύνθεση σε ύφος χορικού (μία μάλλον ασυνήθιστη επιλογή<sup>78</sup>). Αμφότερα τα τμήματα αυτά που φέρουν το νέο θεματικό υλικό ολοκληρώνονται με τέλεια πτώση (στην VI της αρχικής τονικότητας) και ακολουθεί στη συνέχεια το κυρίως μέρος της επεξεργασίας, όπου αναπτύσσεται θεματικό υλικό από την κύρια περιοχή της έκθεσης. Διαπιστώνουμε, επίσης, ότι μόνο στο *Τρίο με πιάνο αρ 2*, opus 66, του Mendelssohn ακολουθείται η συνήθης τριτομηματική οργάνωση που προτείνει ο Carlin για την εν λόγω ενότητα (που αποτελείται από ένα εισαγωγικό τμήμα που προετοιμάζει την έλευση του πυρήνα, τον πυρήνα της επεξεργασίας και ένα συνδετικό πέρασμα προς την επόμενη ενότητα), αφού στο *Τρίο με πιάνο αρ. 1* του Mendelssohn δεν υπάρχει καθόλου συνδετικό πέρασμα και η επανέκθεση ακολουθεί απευθείας μετά τον πυρήνα της επεξεργασίας, ενώ στο *Τρίο με πιάνο αρ. 4* του Spohr δεν υπάρχει εισαγωγικό τμήμα και η επεξεργασία ξεκινά απευθείας με τον πυρήνα.

Η επανέκθεση του κυρίου θέματος στο *Τρίο με πιάνο αρ. 1*, opus 49, του Mendelssohn είναι συντομευμένη, καθώς διακόπτεται απότομα και ακολουθεί αμέσως μετά μία ανακατασκευασμένη μετάβαση (και αυτή αρκετά μικρότερη σε έκταση από την αρχική), οδηγώντας έτσι συντομότερα στην πλάγια περιοχή. Αντίθετα, τόσο στο *Τρίο με πιάνο αρ. 2* του Mendelssohn, όσο και σε αυτό του Spohr, η επανέκθεση είναι αντικατοπτρική, γεγονός που – όπως αναφέραμε και παραπάνω – μαρτυρά την επιρροή του Mozart στους δύο αυτούς συνθέτες. Η πλάγια περιοχή επανεκτίθεται ως επί το πλείστον αυτούσια και στα τρία υπό ανάλυση μέρη. Στα δύο τρίο με πιάνο του Mendelssohn βρίσκεται στην

---

<sup>78</sup> Στο ζήτημα αυτό αναφερθήκαμε λεπτομερώς παραπάνω: βλ. υποσημείωση αρ. 61.

αρχική τονικότητα (και όχι στην ομώνυμη μείζονα, όπως ίσως θα περιμέναμε, ώστε να διατηρήσει τον αρχικό της χαρακτήρα). Επιπροσθέτως, στην περίπτωση του *Τρίο με πιάνο αρ. 2*, opus 66, η επικυρωτική πτώση που είχε παραλειφθεί τελείως από την πλάγια περιοχή της έκθεσης δεν έρχεται ούτε εδώ! Τέλος, στην περίπτωση του *Sprohr*, η κατάσταση περιπλέκεται περισσότερο, καθώς η επανέκθεση της πλάγιας περιοχής δεν βρίσκεται στην αρχική τονικότητα αλλά στην ομώνυμη της σχετικής της δεσπόζουσάς της (την III – η επιλογή του μείζονος τρόπου γίνεται εδώ για υφολογικούς λόγους).

Το καταληκτικό τμήμα του *Τρίο με πιάνο αρ. 1*, opus 49, του Mendelssohn είναι λίγο συντομευμένο και ακολουθεί παρόμοια πορεία με το αντίστοιχο της έκθεσης, με την προέκταση της πλάγιας περιοχής να μετατρέπεται σε ένα σύντομο μεταβατικό πέρασμα που οδηγεί εν τέλει στο εν λόγω τμήμα. Αντίστοιχα, αυτό το τμήμα έρχεται λίγο συντομευμένο αλλά χωρίς μεγάλες τροποποιήσεις και στο *Τρίο με πιάνο αρ. 2*, opus 66. Στον *Sprohr*, τη θέση του καταληκτικού τμήματος έχει πάρει το συνδετικό πέρασμα, όπως και στην έκθεση, το οποίο αυτή τη φορά έρχεται λίγο τροποποιημένο αρμονικά. Ακολουθεί η επανέκθεση και τελευταία εμφάνιση του κυρίου θέματος. Στην περίπτωση του *Sprohr*, τα δύο πρώτα τμήματα της τριμερούς δομής του θέματος επανέρχονται αυτούσια, ενώ το τρίτο είναι διευρυμένο, έτσι ώστε αυτή η τελική εμφάνιση του κυρίου θέματος να κάνει ορισμένες αναδρομές τόσο στην πρώτη όσο και στην δεύτερη εμφάνισή του. Στα δύο τρίο με πιάνο του Mendelssohn, η τελευταία αυτή εμφάνιση της κύριας περιοχής είναι αρκετά τροποποιημένη σε σχέση με αυτές που προηγήθηκαν. Στο *Τρίο με πιάνο αρ. 1*, opus 49, το κύριο θέμα έχει πλέον αλλάξει τελείως δομικά, καθώς ενώ στις προηγούμενες εμφανίσεις του – παρ' όλες τις εκάστοτε διαφοροποιήσεις – είχε πάντοτε χαρακτηριστικά περιοδικής μικροδομής, αυτή τη φορά έχει μετατραπεί σε μία πρόταση. Επιπλέον, όπως επισημάνθηκε και νωρίτερα, αυτή είναι η τέταρτη εμφάνιση του κυρίου θέματος (η ύπαρξη της οποίας δεν είναι καθόλου δεδομένη σε μια μορφή σονάτας-ρόντο), σε αντίθεση με τα άλλα δύο υπό εξέταση τρίο με πιάνο, στα οποία το κύριο θέμα εμφανίζεται συνολικά τρεις φορές. Όσον αφορά την τελευταία εμφάνιση της κύριας περιοχής του *Τρίο με πιάνο αρ. 2*, opus 66, αυτή έχει υποβληθεί σε ανακατασκευή τέτοιου μεγέθους, που «οριακά» μπορούμε εν τέλει να την θεωρήσουμε επανέκθεσή του!

Τέλος, και τα τρία μέρη που εξετάζουμε εδώ ολοκληρώνονται με μια – επιπρόσθετη στη συνολική μορφή – coda. Στο τρίο με πιάνο του Spohr, αυτή έχει σχετικά μικρή έκταση (αλλά κάνει, παρ’ όλα αυτά, έναν συνδυασμό του πλαγίου και του κυρίου θεματικού υλικού), σε αντίθεση με τα τρία με πιάνο του Mendelssohn, που διαθέτουν αμφότερα από μία coda αρκετά μεγάλη σε έκταση. Συγκεκριμένα, στο *Τρίο με πιάνο αρ. 1*, opus 49, του τελευταίου, μετά την επανέκθεση ακολουθεί πρώτα ένα σύντομο πέρασμα προς την coda. Στη συνέχεια, η coda ξεκινά με το νέο θεματικό υλικό που είχε εισαχτεί στην ενότητα της επεξεργασίας και μάλιστα στην ίδια τονικότητα που είχε εμφανιστεί κι εκεί, την VI της αρχικής τονικότητας, ενώ λίγο αργότερα επιστρέφει στην ομώνυμη μείζονα της αρχικής τονικότητας. Στο μεγαλύτερο μέρος της, αυτή η coda αναφέρεται στο υλικό της μεσαίας μακροδομικής ενότητας του μέρους, ενώ μετά ακολουθεί και υλικό από το κύριο θέμα. Έτσι, όπως επισημάναμε και παραπάνω, στο συγκεκριμένο μέρος παρατηρείται μία πλήρης ανακύκλωση του θεματικού υλικού. Στο *Τρίο με πιάνο αρ. 2*, opus 66, η coda εκτός από μεγάλη σε έκταση, είναι και ιδιαίτερα σημαντική για τη συνολική μορφή. Αρχικά, όπως και στο προηγούμενο τρίο με πιάνο του Mendelssohn, κι εδώ η ενότητα αυτή ξεκινά με το νέο θεματικό υλικό (εν προκειμένω το χορικό) που είχε εμφανιστεί στην επεξεργασία, μεταφερόμενο στην ομώνυμη μείζονα της αρχικής τονικότητας. Παρατηρούμε, έτσι, ότι η coda και στα δύο τρίο με πιάνο του συνθέτη βρίσκεται στην ομώνυμη μείζονα της αρχικής τονικότητας και ανοίγει με τη νέα θεματική ιδέα που είχε εμφανιστεί στην μεσαία ενότητα. Συνεχίζοντας με το *Τρίο με πιάνο αρ. 2*, opus 66, διαπιστώνουμε ότι μετά τη νέα ιδέα ακολουθεί ολόκληρο το πρώτο σκέλος της πλάγιας περιοχής και μάλιστα διευρυμένο, με αποτέλεσμα αυτή τη φορά να ολοκληρώνεται τόσο δομικά όσο και αρμονικά, επιτυγχάνοντας να πραγματοποιήσει πλέον και την επιθυμητή επικυρωτική τέλεια πτώση που δεν είχε καταφέρει να φέρει ούτε στην έκθεση, αλλά ούτε και στην επανέκθεση! Έπειτα, μέχρι να ολοκληρωθεί το μέρος αυτό, χρησιμοποιείται και υλικό της κύριας περιοχής, με αποτέλεσμα αυτή η coda, εκτός από την έντονα συμπληρωματική προς την επανέκθεση λειτουργία της, να ανακεφαλαιώνει και όλο το θεματικό υλικό που έχει προηγηθεί.

Έχοντας καταδείξει τα βασικά χαρακτηριστικά των επιμέρους δομικών ενότητων, μπορούμε τώρα να προχωρήσουμε και στα γενικότερα συμπεράσματα που αντλούμε από την μελέτη των επιλεγμένων τελικών

μερών. Αξίζει, αρχικά, να επισημάνουμε ότι όσον αφορά τη μορφολογική οργάνωση του τελικού μέρους ενός τρίο με πιάνο, φαίνεται πως η εφαρμογή αυτού του μεικτού τύπου σονάτας-ρόντο δεν είναι ιδιαίτερα συχνή κατά τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, καθώς, όπως αναφέρθηκε και στην εισαγωγή της παρούσας εργασίας, από τα δέκα συνολικά τρίο με πιάνο των Mendelssohn, Spohr και Schumann, μόνο τα τρία οργανώνονται με βάση αυτήν τη μορφή. Αν εστιάσουμε, παρ' όλα αυτά, την προσοχή μας στον Mendelssohn, είναι προφανής η προτίμησή του σε αυτήν την μεικτή μορφή, αφού την αξιοποιεί και στα δύο έργα του αυτού του είδους. Τέλος, μπορούμε ενδεχομένως να καταλήξουμε και σε ορισμένα επιπλέον συμπεράσματα για τις προτιμήσεις και τις συνθετικές πρακτικές που χαρακτηρίζουν τους ίδιους τους συνθέτες των εν λόγω έργων. Συγκεκριμένα, ο Mendelssohn φαίνεται πως είναι περισσότερο «τολμηρός» όσον αφορά την δομική μεταχείριση του υλικού του, καθώς σε αμφότερα τα τρίο του με πιάνο διαπιστώσαμε δραστικές δομικές μεταμορφώσεις και εντυπωσιακές θεματικές αναδομήσεις. Από την άλλη πλευρά, ο Spohr εμφανίζεται πιο «παραδοσιακός» και πολύ πιο συντηρητικός ως προς τον δομικό του σχεδιασμό, αφού ως επί το πλείστον διατηρεί τα αρχικά δομικά συμφραζόμενα των θεματικών του ιδεών. Όμως, όσον αφορά τον αρμονικό σχεδιασμό στο τρίο με πιάνο του τελευταίου, αυτός δεν είναι εξίσου περιοριστικός, αφού οι περισσότερες μεταβολές στο τελικό μέρος του εν λόγω έργου έρχονται ως απόρροια του ότι ο συνθέτης έχει επανερμηνεύσει αρμονικά τα επιμέρους τμήματά του, με πιο χαρακτηριστική περίπτωση (και συγχρόνως αρκετά πρωτοποριακή) την επιλογή του να ξεκινήσει την επανέκθεση με το πλάγιο θέμα μεταφερόμενο σε τονικότητα διαφορετική της αρχικής.

# Βιβλιογραφία

---

- Clive Brown, λήμμα “Spohr, Louis”, στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Oxford University Press, New York 2001, vol. 24, σ. 198-211.
- 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.
- John Daverio – Eric Sams, λήμμα “Schumann, Robert”, στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Oxford University Press, New York 2001, vol. 22, σ. 760-816.
- Folker Göthel, *Thematisch-Bibliographisches Verzeichnis der Werke von Louis Spohr*, Schneider, Tutzing 1981.
- James Hepokoski – Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, types, and deformations in the late-eighteenth-century sonata*, Oxford University Press, New York 2006.
- James M. Keller, *Chamber music: A listener's guide*, Oxford University Press, New York 2011.
- Margit L. McCorkle, *Robert Schumann: Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*, Schott (Robert Schumann: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie VIII – Band 6), Düsseldorf 2003.
- Ron Regev, *Mendelssohn's Trio opus 49: A Study of the Composer's Change of Mind – Volume I*, διδακτορική διατριβή, The Juilliard School, 2005, <http://www.ronregev.com/mendelssohn/pdf/RegevEssay.pdf> (03.09.2017).
- Thomas Schmidt-Beste, “Mendelssohn's chamber music”, στο: Peter Mercer-Taylor (επιμ.), *The Cambridge Companion to Mendelssohn*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, σ. 130-148.
- R. Larry Todd, “*Me voila perruque*: Mendelssohn's Six Preludes and Fugues op. 35 reconsidered”, στο: R. Larry Todd (επιμ.), *Mendelssohn Studies*, Cambridge University Press, Cambridge 1992, σ. 162-199.
- R. Larry Todd, λήμμα “Mendelssohn(-Bartholdy), (Jacob Ludwig) Felix”, στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Oxford University Press, New York 2001, vol. 16, σ. 389-424.

- R. Larry Todd, "On Mendelssohn's sacred music, real and imaginary", στο: Peter Mercer-Taylor (επιμ.), *The Cambridge Companion to Mendelssohn*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, σ. 167-188.
- R. Larry Todd, "The Chamber Music of Mendelssohn", στο: Stephen E. Hefling (επιμ.), *Nineteenth-Century Chamber Music*, Routledge, New York & London 2004, σ. 170-207.
- Ralf Wehner, *Felix Mendelssohn Bartholdy: Thematisches-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (MWW)*, Breitkopf & Härtel (Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy / Studien-Ausgabe, Serie XIII – Band 1A), Wiesbaden 2009.
- Σόλων Ραπτάκης, "Η σονάτα για πιάνο στον πρώιμο ρομαντισμό: Συγκριτική μελέτη εναρκτήριων μερών από σονάτες για πιάνο της δεκαετίας του 1820", *Πολυφωνία* 25, Κουλτούρα, Αθήνα 2014, σ. 160-196.
- Αθανάσιος Τρικούπης, "Felix Mendelssohn (1809-1847): *Klaviertrio Nr. 2 Op. 66*. Ιδιαιτερότητες της μουσικής υφής και χαρακτηριστικά στοιχεία της δομικής συνοχής", στο: Γιώργος Σακαλλιέρος και Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *Purcell, Händel, Haydn, Mendelssohn: Τέσσερις επέτειοι* (Πρακτικά συμποσίου, Αθήνα, 27-28 Νοεμβρίου 2009), University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2011, σ. 141-155.
- Ιωάννης Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 19<sup>ου</sup> αιώνας (Α')", *Πολυφωνία* 11, Κουλτούρα, Αθήνα 2007, σ. 89-118.
- Ιωάννης Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Συμπερασματικές επισημάνσεις επί των τριών πρώτων τύπων σονάτας – Η συμβολή της θεωρίας των Herokoski και Darcy στην τρέχουσα επιστημονική συζήτηση", *Πολυφωνία* 16, Κουλτούρα, Αθήνα 2010, σ. 112-154.
- Ιωάννης Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Ο τέταρτος τύπος σονάτας ("σονάτα-ρόντο") και άλλες συναφείς με αυτόν μορφές", *Πολυφωνία* 17, Κουλτούρα, Αθήνα 2010, σ. 96-131.
- Ιωάννης Φούλιας, "Η μουσική του Ludwig van Beethoven μέσα από τα πρώτα κείμενα περί μουσικής μορφολογίας του Heinrich Birnbach (1827-1829)", *Πολυφωνία* 21, Κουλτούρα, Αθήνα 2012, σ. 52-97.

# Finale.

Allegro assai appassionato.

**Allegro assai appassionato.  $\text{♩} = 100$ .**

*pp un poco tranquillo*

*p*

*sf p sf p pp*

*sf p sf p pp*

*f sf p pp cresc.*

*poco ritard. a tempo*

*poco ritard. a tempo*

*poco ritard. a tempo*

*f sf sf p pp cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*19*

Musical score for measures 22-24. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and chords. Dynamics include *f*, *cresc.*, and *ff*.

Musical score for measures 25-27. The piano accompaniment continues with intricate textures. Dynamics include *ff*.

Musical score for measures 28-30. The piano part features a prominent G-guitar-like texture. Dynamics include *p* and *cresc.*.

Musical score for measures 31-33. The piano accompaniment continues with complex textures. Dynamics include *f*, *p*, and *cresc.*.

34

34

*sf* *f* *sf*

This system contains measures 34, 35, and 36. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a complex texture with many chords and some sixteenth-note patterns. Dynamic markings include *sf* and *f*.

37

37

*f* *sf*

This system contains measures 37, 38, and 39. The piano accompaniment continues with dense chordal textures. Dynamic markings include *f* and *sf*.

40

40

*sf* *sf* *sf*

This system contains measures 40, 41, and 42. The piano part is characterized by a steady stream of chords. Dynamic markings are consistently *sf*.

43

43

*piu f* *ff* *sf* *sf* *sf*

**Hh**

This system contains measures 43, 44, and 45. The piano part features a prominent *ff* dynamic. The vocal line has a *piu f* marking. A **Hh** (hairpins) marking is present above the first measure. Dynamic markings include *piu f*, *ff*, and *sf*.

47

50

*più f*

*sf*

53

*f animato*

*sf*

*p*

56

*Li*

*dimin.*

*p*

61

*mf* *p cresc.*

65

*dim.* *p* *cresc.* *p* *cresc.* *p*

*dimin.* *p*

72

*sf* *p*

*p* *sfp* *sfp* *pp*

78

*sfp* *sfp* *p* *pp* *ritard.* *ritard.*

*sfp* *sfp* *p* *pp* *ritard.*

Musical score for piano and voice, measures 85-94. The score includes vocal lines and piano accompaniment with various dynamics and tempo markings.

Measures 85-87: *a tempo*, *p cresc.*, *a tempo*, *cresc.*, *f*.

Measures 88-90: *a tempo*, *cresc.*, *animato*, *f*, *sf*, *sf*, *sf*.

Measures 91-93: *p*, *f*, *sf*, *p*, *cresc.*, *cresc.*, *sf*, *f*, *cre*, *scen. - do*, *più f*.

Measures 94: *sf*, *sf*.

97

*sf* *ff* Ll

100

*ff* *ff*

103

*ff* *ff*

106

*ff* *p* *dim.* *p*

112

*pizz.* *dimin.* *dimin.* *dimin.*

Mm

117

*pizz.* *più p*

123

*pp* *arco* *p* *arco* *p* *pp* *cresc.*

128

*cresc.* *sf* *pp* *cresc.* *sf* *p* *sf* *p* *pp*

Musical score for measures 133-137. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a melodic phrase, followed by a rest, and then continues with a phrase marked *f* and *sf*. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. Measure 133 is marked with *Nn*. The piano part ends with a *dimin.* marking.

Musical score for measures 138-143. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a *p* dynamic and a *dim.* marking, with tempo changes from *poco ritard.* to *a tempo*. The piano accompaniment features a *p* dynamic and a *cantabile* marking. Measure 138 is marked with *poco ritard.* and *a tempo*. The piano part includes a triplet of eighth notes marked *p* and *3*.

Musical score for measures 144-147. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a *p* dynamic. The piano accompaniment features a *p* dynamic and a *cantabile* marking. Measure 144 is marked with *p*. The piano part includes a triplet of eighth notes marked *p* and *3*.

Musical score for measures 148-151. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a *cresc.* marking. The piano accompaniment features a *cresc.* marking. Measure 148 is marked with *cresc.*. The piano part includes a triplet of eighth notes marked *cresc.* and *3*.

152  
153

*f* *dim.* *cresc.* *f* *p* *3* *3* *3* *3* *cantabile*

This system contains measures 152 and 153. It features a vocal line at the top and a piano accompaniment below. The vocal line starts with a forte (*f*) dynamic and a decrescendo (*dim.*) leading to a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment begins with a crescendo (*cresc.*) and includes several triplet figures. The tempo marking *cantabile* is placed above the piano part.

158

*p* *cresc.* *f* *sf* *sf*

This system contains measures 158 through 165. The vocal line is mostly silent, with a few notes in measure 158. The piano accompaniment is highly active, starting with a piano (*p*) dynamic and building through a crescendo (*cresc.*) to fortissimo (*sf*) dynamics. The piano part features complex rhythmic patterns and chords.

165

*p* *3* *3* *3* *3* *f* *f*

This system contains measures 165 through 170. The vocal line has a few notes in measure 165. The piano accompaniment features prominent triplet figures in the right hand and a steady bass line. Dynamics range from piano (*p*) to forte (*f*).

170

*dim.* *pp* *pp* *p* *3* *3* *3* *3* *pp*

This system contains measures 170 through 175. The vocal line decrescendos (*dim.*) to pianissimo (*pp*). The piano accompaniment continues with triplet figures and ends with a series of chords in the right hand. Dynamics include piano (*p*) and pianissimo (*pp*).

175

*pp* *p* *pp*

This system contains two staves. The upper staff features a melodic line with a long slur over the first two measures. The lower staff has a piano accompaniment with chords and moving lines. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) and *p* (piano).

180

*cresc.* *p* *Pp* *sf cresc.* *sf* *p* *cresc.*

This system contains two staves. The upper staff has a melodic line with a slur. The lower staff has a piano accompaniment with chords. Dynamic markings include *cresc.* (crescendo), *p* (piano), *Pp* (pianissimo), *sf cresc.* (sforzando crescendo), *sf* (sforzando), *p* (piano), and *cresc.* (crescendo).

185

*cresc.* *p* *cresc.* *cresc.* *f marcato*

This system contains two staves. The upper staff has a melodic line with a slur. The lower staff has a piano accompaniment with chords. Dynamic markings include *cresc.* (crescendo), *p* (piano), and *f marcato* (forte marcato).

188

*cresc.* *sf* *cresc.* *sf* *sempre* *cre*

This system contains two staves. The upper staff has a melodic line with a slur. The lower staff has a piano accompaniment with chords. Dynamic markings include *cresc.* (crescendo), *sf* (sforzando), and *sempre* (sempre).



206

Musical score for measures 206-209. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and chords. Dynamics include *sf* and *ff*. A circled measure at the beginning of the system contains a dynamic marking *sf*.

210

Musical score for measures 210-213. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part continues with rhythmic patterns and chords. Dynamics include *sf* and *ff*. A circled measure at the beginning of the system contains a dynamic marking *sf*.

214

Rr

Musical score for measures 214-218. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and chords. Dynamics include *p*. A circled measure at the beginning of the system contains a dynamic marking *p*.

219

Musical score for measures 219-222. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part continues with rhythmic patterns and chords. Dynamics include *dim.* and *p*. A circled measure at the beginning of the system contains a dynamic marking *dim.*.

Musical notation for measures 220-223. Treble and bass staves. Includes markings: *cresc.*, *pizz.*

224

Musical notation for measures 224-230. Treble and bass staves. Includes markings: *Ss*, *p*, *sf*, *p*

231

Musical notation for measures 231-236. Treble and bass staves. Includes markings: *p*, *dim.*, *pp*, *arco*, *pp*, *dim.*, *p*, *dim.*, *pp*, *Ped.*

237

Musical notation for measures 237-240. Treble and bass staves. Includes markings: *ritard.*, *a tempo*, *cresc.*, *f*, *animato*, *f*

241

Musical notation for measures 241-244. Treble and bass staves. Includes markings: *sf*

244 *Tt* *agitato*

*p* *sf* *p*

*f* *sf*

247

*f* *sf* *f*

250

*cresc.* *ff*

*cresc.*

250

*f* *sf* *ff* *con fuoco*

253

*sf* *f* *sf* *f*

253

*p* *co*

Musical notation for measures 254-255. The upper staff features a melodic line with a *püf* dynamic marking. The lower staff provides a bass line accompaniment.

256

Musical notation for measures 256-260. The piano part is highly rhythmic, featuring repeated eighth-note patterns in both hands. Dynamics include *sf* and *ff*. Trill ornaments are indicated above several notes.

260

Musical notation for measures 260-262. The vocal line begins with the syllable "Uu". The piano accompaniment continues with rhythmic patterns and includes a *püf* dynamic marking. Dynamics range from *sf* to *ff*.

263

Musical notation for measures 263-266. The piano part features a complex rhythmic texture with many sixteenth notes. Dynamics include *sf* and *ff*. Pedal points are marked with "Ped." below the bass line.

267

Musical notation for measures 267-270. The piano part includes triplets and a *dolce* dynamic marking. Dynamics range from *ff* to *pp*. Pedal points are marked with "Ped." below the bass line.

271

cre - - - - - scen -

cre - - - - - scen -

rit.

276

do - - - - - do

do sino - - - - - al - - - - -

*fe dolce*

*fr dolce*

Vv

f

280

do - - - - - do

*sf*

*p*

284

do - - - - - do

*sf*

*p*

*cresc.*

*sf*

*p*

pp

290

*ppleggiero ed assai animato*

*p*

*espressivo*

*sempre cresc. e più animato sino al fine*

295

*cresc.*

*Ww*

*p*

*sempre più animato e cresc. sino al fine*

*pizz.*

*f*

300

*sempre cresc.*

*cresc.*

*arco*

304

*sempre più f*

*sf*

308

*sf* *f*

311

*ff* *p* *p*

Xx

*ff*

*sempre più animato*

315

*ff* *ff*

318

*sf* *sf* *sf* *ff*

*con forza*

Finale.

Allegro appassionato.

mf sf

Allegro appassionato. ♩. = 112.

sf p

mf sf sf p

sf p sf p f

p sf cresc.

Musical score system 17, measures 17-20. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a rest, then enters with a melodic phrase marked *sfp*. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands, with dynamics ranging from *cresc.* to *p*. Measure numbers 17, 18, 19, and 20 are indicated on the left.

Musical score system 21, measures 21-24. The vocal line continues with a melodic line marked *cresc.* and *f*. The piano accompaniment features a more active texture with chords and moving lines, marked with *f*, *sf*, and *cresc.*. Measure numbers 21, 22, 23, and 24 are indicated on the left.

Musical score system 26, measures 25-31. The vocal line has a melodic line with dynamics *f*, *p*, and *cresc.*. The piano accompaniment is highly active with chords and moving lines, marked with *sf*, *p*, *cresc.*, and *f*. Measure numbers 26, 27, 28, 29, 30, and 31 are indicated on the left.

Musical score system 32, measures 32-35. The vocal line has a melodic line with dynamics *f* and *sf*. The piano accompaniment features a complex texture with chords and moving lines, marked with *f* and *sf*. Measure numbers 32, 33, 34, and 35 are indicated on the left. The system includes a rehearsal mark **Hh** at the beginning of the piano part.

36

Musical score for measures 36-39. The system includes vocal staves and piano accompaniment. Dynamics include *f* and *sf*.

40

Musical score for measures 40-43. The system includes vocal staves and piano accompaniment. Dynamics include *sf*, *p*, and *cresc.*

44

Musical score for measures 44-47. The system includes vocal staves and piano accompaniment. Dynamics include *al*, *ff*, and *cresc.*

48

Musical score for measures 48-51. The system includes vocal staves and piano accompaniment. Dynamics include *ff*, *f*, and *p*. Includes a section marked *Ii*.

54 55

*cresc.* *p* *f* *sf*

*cresc.* *p* *f* *sf*

*cresc.* *p* *f* *sf*

This system contains measures 54 and 55. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a *cresc.* marking, followed by *p*, *f*, and *sf*. The piano accompaniment also includes *cresc.*, *p*, *f*, and *sf* markings.

62 63

*p* *pp*

*p* *pp*

This system contains measures 62 and 63. The vocal line has a *p* marking, and the piano accompaniment has *p* and *pp* markings.

68 69

*p* *cresc.*

*p* *cresc.*

This system contains measures 68 and 69. The vocal line has a *p* marking, and the piano accompaniment has *cresc.* markings.

72 73

*cresc.* *sf* *cresc.* *sf*

*cresc.* *sf* *cresc.* *sf*

*cresc.* *sf* *al*

*Kk*

This system contains measures 72 and 73. The vocal line has *cresc.* and *sf* markings. The piano accompaniment has *cresc.* and *sf* markings. A *sf* marking is also present in the piano part, followed by *al*. The dynamic *Kk* is also indicated.

Musical score system 1, measures 79-82. The system consists of two staves: a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamic markings include *f* and *sf*.

Musical score system 2, measures 83-87. The system consists of two staves: a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part continues with complex rhythmic patterns. Dynamic markings include *f*, *sf*, *fp*, and *f*.

Musical score system 3, measures 88-91. The system consists of two staves: a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamic markings include *cresc.*, *sf*, and *ff*.

Musical score system 4, measures 92-95. The system consists of two staves: a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamic markings include *ff*. A first ending bracket labeled "L1" is present in measure 94.

97

*ff sf*

*sf ff*

This system contains measures 97 through 100. It features a vocal line at the top and a piano accompaniment below. The piano part has a complex texture with many sixteenth notes. Dynamic markings include *ff* and *sf* in both the vocal and piano parts.

101

*sf*

*più f*

*ff sf*

This system contains measures 101 through 104. The piano part continues with dense sixteenth-note patterns. Dynamic markings include *sf*, *più f*, and *ff*.

105

*sf p*

*sf p*

This system contains measures 105 through 108. The piano part features a prominent melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamic markings include *sf* and *p*.

109

*sf p*

*sf p*

This system contains measures 109 through 112. The piano part continues with similar textures to the previous systems. Dynamic markings include *sf* and *p*.

Musical score system 113. It features a vocal line at the top and a piano accompaniment below. The piano part includes a treble and bass clef. The tempo is marked *Mm*. Dynamics include *sf* and *p*. The system contains two staves for the piano and one for the vocal line.

Musical score system 118. It features a vocal line at the top and a piano accompaniment below. The piano part includes a treble and bass clef. Dynamics include *f*, *sf*, and *p*. The system contains two staves for the piano and one for the vocal line.

Musical score system 123. It features a vocal line at the top and a piano accompaniment below. The piano part includes a treble and bass clef. Dynamics include *dim.*, *pp*, and *pp*. The system contains two staves for the piano and one for the vocal line.

Musical score system 131. It features a vocal line at the top and a piano accompaniment below. The piano part includes a treble and bass clef. Dynamics include *cresc.*, *f*, *p*, *arco*, *p cresc.*, and *cresc.*. The system contains two staves for the piano and one for the vocal line.

140 **Nn**

*f* *dim.* *p* *sf* *p* *pp*

*f* *dim.* *p* *sf* *p* *dim.*

*pp*

*f* *dim.* *sf* *p* *dim.*

*pp* *Ped.*

149

*cresc.*

*pp* *Ped.*

158

*f* *dimin.* *p*

*cresc.* *f* *dimin.* *cresc.* *dim.* *p* *dim.*

166 **Oo**

*pp* *pp* *sempre pp*

*pp*

This musical score consists of four systems of staves. Each system includes a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The key signature is B-flat major (two flats). The score includes various dynamic markings such as *pp*, *cresc.*, *f*, *sf*, *ff*, *fp*, and *p*. Measure numbers 173, 180, 186, and 191 are indicated at the beginning of their respective systems. The piano part features complex textures, including chords, arpeggios, and rapid sixteenth-note passages.

195

Musical score for measures 195-198. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a melodic line with dynamics *cresc.*, *f*, and *cresc.*. The piano accompaniment consists of a right-hand part with a rhythmic pattern and a left-hand part with chords. Dynamics include *cresc.*, *f*, and *cresc.*.

199

Musical score for measures 199-202. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has dynamics *ff* and *ff*. The piano accompaniment features a complex right-hand part with triplets and an 8-measure rest, and a left-hand part with triplets. Dynamics include *ff* and *ff*.

203

Musical score for measures 203-212. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has dynamics *f*, *p*, *cresc.*, and *p*. The piano accompaniment features a right-hand part with chords and a left-hand part with chords. Dynamics include *f*, *p*, *cresc.*, and *p*. A tempo marking *Qq* is present.

213

Musical score for measures 213-216. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has dynamics *f*, *f*, *p*, and *dim.*. The piano accompaniment features a right-hand part with chords and a left-hand part with chords. Dynamics include *f*, *f*, *p*, and *dim.*.

pp

pp

221 Rr

pp

poco

cresc.

cresc.

cresc.

225

cresc.

f

f

229

f

f

f

f

233 Ss

sf

sf

239

239

*sf* *sf* *sf* *sf*

*p* *sf* *cresc.* *sf* *sf* *sf*

This system contains measures 239-243. The top staff features a melodic line with accents (*sf*) on measures 239, 240, 241, and 242. The middle staff has a rhythmic accompaniment with dynamics *p*, *sf*, *cresc.*, *sf*, *sf*, and *sf*. The bottom staff continues the accompaniment with dynamics *sf*, *sf*, *sf*, and *sf*.

243

243

*p cresc.* *sf* *sf* *sf*

*f* *p con fuoco cresc.* *sf* *sf*

This system contains measures 243-246. The top staff has dynamics *p cresc.*, *sf*, *sf*, and *sf*. The middle staff has dynamics *f* and *p con fuoco cresc.*. The bottom staff has dynamics *sf* and *sf*.

247

247

*f* *sf* *sf* *sf*

*sempre cresc.*

This system contains measures 247-250. The top staff has dynamics *f*, *sf*, *sf*, and *sf*. The middle staff has the instruction *sempre cresc.*. The bottom staff has dynamics *f*, *sf*, *sf*, and *sf*.

251

251

*sempre cresc.* *sempre cresc.*

*f* *sempre cresc.*

This system contains measures 251-254. The top staff has the instruction *sempre cresc.*. The middle staff has the instruction *sempre cresc.*. The bottom staff has dynamics *f* and *sempre cresc.*.

255 *Tt*

260

265

273 *Uu*

282

*sf* *p* *sf* *trem.* *sfrem.* *p* *ff*

290

*sf* *p* *dim.* *dim.* *dim.* *ff* *dim.* *p dim.* *p tranquillo*

298

*p* *sf* *Vv* *sf* *p* *sf*

307

*da qui sempre cresc. e con più di fuoco*

*sf* *da qui sempre cresc. e con più di fuoco*

Musical score system 1, measures 312-316. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a dynamic marking of *f* at the beginning and end of the system.

Musical score system 2, measures 317-321. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a dynamic marking of *f* at the beginning and end of the system. The vocal line has a dynamic marking of *sf* and the instruction *sempre più f*. A *Ww* marking is present above the piano staff.

Musical score system 3, measures 322-326. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a dynamic marking of *ff* at the beginning of the system.

Musical score system 4, measures 327-331. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a dynamic marking of *sempre f assai*. The vocal line has a dynamic marking of *sf* and the instruction *con forza*.

332

Xx

337

342

347

ff

Presto.  $\text{♩} = 152.$

**FINALE.**

Violin: *f* *tr* *pizz.* *p* *f* *p*

Piano: *f* *p* *f* *p*

Presto.  $\text{♩} = 152.$

Violin: *f* *p* *f* *p*

Piano: *f* *Ped.*  $\text{⊕}$  *pp* *f* *Ped.*  $\text{⊕}$  *pp*

8

Violin: *f* *p* *f* *p*

Piano: *f* *pp* *f* *Ped.*  $\text{⊕}$  *pp*

16

Violin: *f* *p* *f* *p*

Piano: *f* *arco.* *p* *f* *p*

Violin: *tr.* *p* *tr.* *p*

Piano: *ff* *Ped.*  $\text{⊕}$  *p* *ff* *Ped.*  $\text{⊕}$

23

Violin: *f* *p* *f* *p*

Piano: *f* *arco.* *p* *f* *arco.* *p*

Violin: *tr.* *p* *tr.* *p*

Piano: *f* *Ped.*  $\text{⊕}$  *p* *f* *Ped.*  $\text{⊕}$

29

29

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

*f* *Ped. P* *p*

8

35

35

cre - scen - do.

cre - scen - do.

8

loco.

*f*

41

41

*tr.* *f* *pizz.* *p* *arco.* *p* *pp* *f* *tr.* *f* *pizz.* *p* *arco.* *p* *pp*

*f* *Ped.* *pp* *f* *Ped.* *pp*

49

49

*tr.* *f* *p* *f* *tr.* *f* *pizz.* *arco.* *p* *pp*

*pizz.* *p* *arco.* *pp* *f* *pp*

*f* *Ped.* *pp* *f* *Ped.* *pp* *f*

57

Musical score for measures 57-64. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a trill (tr) in measure 64. The piano accompaniment features dynamic markings *p* and *f*.

65

Musical score for measures 65-70. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has dynamic markings *p* and *f*. The piano accompaniment has dynamic markings *p* and *f*.

71

Musical score for measures 71-76. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a trill (tr) and an 8-measure rest. The piano accompaniment has dynamic markings *p*, *cresc.*, and *f*.

77

Musical score for measures 77-84. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a trill (tr) and an 8-measure rest. The piano accompaniment has dynamic markings *p*, *cresc.*, and *f*.

83

Musical score for measures 83-88. The system includes vocal staves (Soprano and Alto) and piano accompaniment (Right and Left Hand). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The piano part features a complex texture with sixteenth-note runs in the right hand and chords in the left hand. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). An 8-measure rest is indicated in the vocal staves.

89

Musical score for measures 89-94. The system includes vocal staves and piano accompaniment. Dynamics include *cresc.* (crescendo), *f* (forte), and *p* (piano). An 8-measure rest is indicated in the vocal staves.

95

Musical score for measures 95-100. The system includes vocal staves and piano accompaniment. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). An 8-measure rest is indicated in the vocal staves.

101

Musical score for measures 101-106. The system includes vocal staves and piano accompaniment. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). An 8-measure rest is indicated in the vocal staves. A trill (*tr*) is present in the vocal line. A pedal point (*Ped*) is marked in the piano accompaniment.

107

Musical score for measures 107-113. The piano part (top two staves) features a melodic line with trills (tr.) and dynamic markings: *f*, *p*, *f*, *p*, *cresc.*, *f*, and *pizz*. The grand piano part (bottom two staves) provides harmonic support with chords and dynamic markings: *p*, *f*, and *Ped.*. A dotted line with the number 8 indicates an octave shift in the grand piano's right hand.

114

Musical score for measures 114-121. The piano part continues with trills and dynamics: *p*, *f*, *p*, and *f*. The grand piano part features chords with dynamics: *pp*, *f Ped.*, *pp*, and *f Ped.*. The *f Ped.* markings indicate full pedal use.

122

Musical score for measures 122-128. The piano part includes trills and dynamics: *p*, *f*, and *p*. The grand piano part features chords with dynamics: *f Ped.* and *pp*.

129

Musical score for measures 129-135. The piano part features dynamics: *f*, *p*, *f*, and *p*. The grand piano part includes trills and dynamics: *f Ped.*, *p*, *f Ped.*, and *p*. A dotted line with the number 8 indicates an octave shift in the grand piano's right hand.

Musical score for measures 135-140. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats. It consists of three systems of staves. The first system contains the vocal line with dynamics *f* and *p*. The second system contains the bass line with dynamics *f* and *p*, and trills (*tr.*). The third system contains the piano accompaniment with dynamics *f* and *p*, and pedal markings (*Ped.*).

Musical score for measures 141-146. The score continues in 3/4 time with the same key signature. It consists of three systems of staves. The first system contains the vocal line with dynamics *f* and *p*. The second system contains the bass line with dynamics *f* and *p*, and trills (*tr.*). The third system contains the piano accompaniment with dynamics *f* and *p*, and pedal markings (*Ped.*).

Musical score for measures 147-152. The score continues in 3/4 time with the same key signature. It consists of three systems of staves. The first system contains the vocal line with dynamics *f* and *p*, and a *cresc.* marking. The second system contains the bass line with dynamics *f* and *p*, and a *cresc.* marking. The third system contains the piano accompaniment with dynamics *f* and *p*, and a *cresc.* marking.

Musical score for measures 153-158. The score continues in 3/4 time with the same key signature. It consists of three systems of staves. The first system contains the vocal line with dynamics *f* and *p*, and trills (*tr.*). The second system contains the bass line with dynamics *f* and *p*, and markings for *pizz.* and *arco.*. The third system contains the piano accompaniment with dynamics *f* and *pp*, and pedal markings (*Ped.*).



186

Musical score for measures 186-190. The system includes a vocal line (top), a double bass line (middle), and a grand piano accompaniment (bottom). The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The vocal line features a melodic line with trills and slurs, marked with *cresc* and *f*. The double bass line has a bass line with *arco* and *cresc* markings. The piano accompaniment consists of a right-hand melody and a left-hand bass line with a steady eighth-note pattern.

191

Musical score for measures 191-196. The system includes a vocal line (top), a double bass line (middle), and a grand piano accompaniment (bottom). The key signature is two flats. The vocal line starts with a *p* dynamic and includes a *pizz* marking. The double bass line has a *p* dynamic and a *arco* marking. The piano accompaniment features a right-hand melody with trills and slurs, and a left-hand bass line with a steady eighth-note pattern.

197

Musical score for measures 197-201. The system includes a vocal line (top), a double bass line (middle), and a grand piano accompaniment (bottom). The key signature is two flats. The vocal line has a *cresc* marking. The double bass line has a *cresc* marking and an *8* marking. The piano accompaniment features a right-hand melody with trills and slurs, and a left-hand bass line with a steady eighth-note pattern.

202

Musical score for measures 202-206. The system includes a vocal line (top), a double bass line (middle), and a grand piano accompaniment (bottom). The key signature is two flats. The vocal line has *cresc.* and *f* markings. The double bass line has *pizz.*, *arco.*, *cresc.*, and *f* markings. The piano accompaniment features a right-hand melody with trills and slurs, and a left-hand bass line with a steady eighth-note pattern. The word *loco.* is written above the piano part.

208

Musical score for measures 208-213. The system includes a vocal line (top), a bass line (middle), and a piano accompaniment (bottom). The piano part features a prominent melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. Dynamics include *f*, *sf*, *cresc.*, and *dim.*. A trill is marked above the vocal line in measure 210.

214

Musical score for measures 214-218. The system includes a vocal line (top), a bass line (middle), and a piano accompaniment (bottom). The piano part continues with a melodic line in the right hand and harmonic accompaniment in the left hand. Dynamics include *sf* and *dim.*.

219

Musical score for measures 219-226. The system includes a vocal line (top), a bass line (middle), and a piano accompaniment (bottom). The piano part features a rhythmic accompaniment in the left hand and chords in the right hand. Dynamics include *dim.*, *sf*, *f*, *pp*, and *f*. A trill is marked above the vocal line in measure 220.

227

Musical score for measures 227-232. The system includes a vocal line (top), a bass line (middle), and a piano accompaniment (bottom). The piano part features a melodic line in the right hand and harmonic accompaniment in the left hand. Dynamics include *pp*, *f*, *p*, and *f*. Trills are marked above the vocal line in measures 228 and 230.

233

Musical score for measures 233-238. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *f* and *p*. The piano accompaniment features a complex texture with a trill (*tr*) and a crescendo (*cresc.*) in the right hand.

239

Musical score for measures 239-244. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line continues with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *f* and *p*. The piano accompaniment features a complex texture with a trill (*tr*) and a crescendo (*cresc.*) in the right hand.

245

Musical score for measures 245-250. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line continues with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *f* and *p*. The piano accompaniment features a complex texture with a trill (*tr*) and a crescendo (*cresc.*) in the right hand.

251

Musical score for measures 251-256. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line continues with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *p* and *cresc.*. The piano accompaniment features a complex texture with a trill (*tr*) and a crescendo (*cresc.*) in the right hand.

257

Musical score for measures 257-262. The system includes a vocal line (treble clef), a bass line (bass clef), and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one sharp (F#). The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. Dynamics include *f* and *p*. A first ending bracket labeled '8.' spans measures 260-262.

263

Musical score for measures 263-268. The system includes a vocal line (treble clef), a bass line (bass clef), and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one sharp (F#). The piano part continues with the rhythmic pattern from the previous system. Dynamics include *f* and *p*. A first ending bracket labeled '8.' spans measures 266-268.

269

Musical score for measures 269-274. The system includes a vocal line (treble clef), a bass line (bass clef), and a piano accompaniment (grand staff). The key signature changes to one flat (Bb). The piano part features chords and some tremolos. Dynamics include *f* and *p*. Pedal markings are present: *f Ped. ⊕* and *f Ped. ⊖*. First ending brackets labeled '8.' are present under the bass line in measures 270, 271, and 272.

277

Musical score for measures 277-282. The system includes a vocal line (treble clef), a bass line (bass clef), and a piano accompaniment (grand staff). The key signature changes to two flats (Bb, Eb). The piano part features chords and some tremolos. Dynamics include *f* and *p*. Pedal markings are present: *f Ped. ⊕* and *f Ped. ⊖*. A first ending bracket labeled '8.' is present under the piano part in measure 277. The word *loco.* is written above the piano part in measure 277.

285

Musical score for measures 285-292. The system includes a vocal line with trills (tr.) and dynamic markings *f* and *p*. The piano accompaniment features chords and a bass line with dynamic markings *f*, *pp*, and *Ped.* (pedal).

293

Musical score for measures 293-299. The system includes a vocal line with dynamic markings *f* and *p*, and a piano accompaniment with *arco.* (arco) markings and dynamic markings *ff*, *p*, and *Ped.* (pedal).

300

Musical score for measures 300-304. The system includes a vocal line with dynamic markings *p*, *f*, and *p*, and a piano accompaniment with dynamic markings *p*, *f*, and *Ped.* (pedal).

305

Musical score for measures 305-311. The system includes a vocal line with trills (tr.) and dynamic markings *f* and *p*, and a piano accompaniment with dynamic markings *f*, *p*, and *Ped.* (pedal).

310

Musical score for measures 310-315. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a melodic line with various ornaments and dynamics, including *cresc.* and *pizz.*. The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures, with dynamics ranging from *p* to *cresc.*. A fermata is present over measure 315.

316

Musical score for measures 316-322. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a melodic line with various ornaments and dynamics, including *f*, *pizz.*, and *arco.*. The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures, with dynamics ranging from *f* to *pp*. A fermata is present over measure 322.

323

Musical score for measures 323-330. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a melodic line with various ornaments and dynamics, including *f*, *pizz.*, and *arco.*. The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures, with dynamics ranging from *f* to *pp*. A fermata is present over measure 330.

331

Musical score for measures 331-336. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a melodic line with various ornaments and dynamics, including *f*, *pizz.*, and *arco.*. The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures, with dynamics ranging from *f* to *pp*. A fermata is present over measure 336.

339

Musical score for measures 339-343. The system includes a vocal line (top two staves) and a piano accompaniment (bottom two staves). The vocal line features a melodic line with a dynamic marking of *f*. The piano accompaniment consists of chords with a dynamic marking of *f* in the first measure and *ff* in the second measure.

347

Musical score for measures 347-353. The system includes a vocal line (top two staves) and a piano accompaniment (bottom two staves). The vocal line features trills (*tr*) and a dynamic marking of *f*. The piano accompaniment consists of chords with dynamic markings of *p*, *f*, *p*, and *f*.

354

Musical score for measures 354-363. The system includes a vocal line (top two staves) and a piano accompaniment (bottom two staves). The vocal line features trills (*tr*) and dynamic markings of *f*, *f*, *f*, *f*, and *ff*. The piano accompaniment consists of chords with dynamic markings of *f*, *f*, *f*, *f*, *ff*, and *f*.

362

Musical score for measures 362-366. The system includes a vocal line (top two staves) and a piano accompaniment (bottom two staves). The vocal line features trills (*tr*) and dynamic markings of *f*, *dim*, *p*, and *pp*. The piano accompaniment consists of chords and triplets with dynamic markings of *f*, *dim*, *p*, *pp*, and *Ped PP*. The word *morendo.* is written above the vocal line in the final measure.