

**ΕΘΝΙΚΟ & ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ**

**ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ**

**ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**Τα τρίο με πιάνο του Antonín Dvořák: αναλυτική προσέγγιση των  
εναρκτήριων μερών των opera 21, 26 και 65**

**Φοιτητής:**

Θεόδωρος Κατσίγρης

**Αριθμός Μητρώου:**

1569201300028

**Επιβλέπων καθηγητής:**

Ιωάννης Φούλιας

Αθήνα 2019

## Περιεχόμενα

1. Εισαγωγή	σ. 3
1.1. Τα Τρίο με πιάνο	σ. 5
1.2. Ιστορικά στοιχεία για τα <i>Τρίο με πιάνο</i> opus 21, 26 και 65	σ. 6
1.2.1. Opus 21	σ. 6
1.2.2. Opus 26	σ. 7
1.2.3. Opus 65	σ. 8
1.3. Η περίπτωση του opus 90	σ. 9
2. Ανάλυση των εναρκτήριων μερών:	σ. 11
Α. <i>Τρίο με πιάνο σε Σι-ύφεση-μείζονα</i> , opus 21	σ. 11
• Έκθεση	σ. 11
• Επεξεργασία	σ. 14
• Επανάκθεση	σ. 16
Β. <i>Τρίο με πιάνο σε σολ-ελάσσονα</i> , opus 26	σ. 20
• Έκθεση	σ. 20
• Επεξεργασία	σ. 24
• Επανάκθεση	σ. 25
• Coda	σ. 27
Γ. <i>Τρίο με πιάνο σε φα-ελάσσονα</i> , opus 65	σ. 28
• Έκθεση	σ. 28
• Επεξεργασία	σ. 31
• Επανάκθεση	σ. 32
• Coda	σ. 33
3. Συμπεράσματα	σ. 36
Βιβλιογραφία	σ. 42

## 1. Εισαγωγή

Ο Antonín Dvořák (1841-1904) είναι ένας από τους συνθέτες του 19<sup>ου</sup> αιώνα που έχει στο ενεργητικό του πολυάριθμα έργα για σύνολα μουσικής δωματίου, κάτι μάλλον ασυνήθιστο για άλλον σύγχρονό του συνθέτη.<sup>1</sup> Συγκεκριμένα, έχει συνθέσει πάνω από 40 έργα για διάφορα μουσικά σύνολα. Καθ' όλη τη διάρκεια της καριέρας του συνθέτετε έργα μουσικής δωματίου, στα οποία σκιαγραφείται ολόκληρη η καλλιτεχνική του εξέλιξη (ξεκινώντας ήδη με το κουαρτέτο εγχόρδων opus 1).<sup>2</sup>

Παρά τα πολλά και πολύπλευρα ερεθίσματα και τις επιρροές που έλαβε από διάφορους συνθέτες και ιδίως τον Johannes Brahms, κατάφερε να διατηρήσει το δικό του χαρακτήρα και τη μουσική του προσωπικότητα. Στα πρώτα του βήματα ο Dvořák δεν είχε στην διάθεσή του αρκετό υλικό προς μελέτη των μεγάλων συνθέσεων της προηγούμενης περιόδου, ώστε να έχει μια σαφή εικόνα περί των μορφών τους. Έτσι δεν είχε ακόμα τελειοποιήσει την τεχνική της σύνθεσης, ούτε είχε μάθει να παρουσιάζει το υλικό του με την κατάλληλη οικονομία μέσων. Στα πρώτα του βήματα ως συνθέτης δεν είχε διαμορφώσει τη δική του μουσική προσωπικότητα, καθώς έπρεπε ακόμα να ξεπεράσει πολυάριθμα εμπόδια λόγω των μη αφομοιωμένων ξένων επιρροών που είχε δεχτεί στον δρόμο της τελειοποίησης της καλλιτεχνικής του ανεξαρτησίας. Τα μειονεκτήματα που είχε ήταν φανερά στα πρώιμα έργα του κατά την ενασχόλησή του ακόμα και με τις απλές μορφές μουσικής σύνθεσης, καθώς και αυτές απαιτούσαν υψηλό βαθμό αριστετεχνίας.<sup>3</sup>

Ως νέος συνθέτης ο Dvořák έκανε αίτηση το 1874, έπειτα από παρότρυνση φίλων του, για το κρατικό επίδομα που είχε θεσπιστεί στην Αυστρία ήδη από το 1863 για «νέους, φτωχούς και ταλαντούχους καλλιτέχνες, ζωγράφους, γλύπτες και μουσικούς, στο αυστριακό ήμισυ της Αυτοκρατορίας». Η επιτροπή, η οποία αποτελείτο από τον Eduard Hanslick, κριτικό της *Neue Freie Presse*, τον μαέστρο της Όπερας της Βιέννης Johann Herbeck και τον Otto Dessoff, του απένειμε το ποσό των 400 χρυσών φιορινιών το 1875. Στην δεύτερη αίτησή του, το 1875, την θέση του Dessoff πήρε ο Johannes Brahms.<sup>4</sup> Ο Brahms έδειξε μεγάλο ενδιαφέρον και εκτίμησε την ποιότητα και την δύναμη των χαρισμάτων του Dvořák, καθώς γοητεύτηκε από την φυσικότητα, την φρεσκάδα και την αμεσότητα των έργων του.<sup>5</sup>

Το 1877 με την αίτησή του, ο Dvořák στέλνει τα *Ντουέτα της Μοραβίας*, για δύο σοπράνο και πιάνο, τα οποία ενθουσίασαν τον Brahms, με αποτέλεσμα να τα

<sup>1</sup> Vacláv Holzknecht, *Antonín Dvořák*, Orbis, Prague 1959, σ. 48 και 55· επίσης Stephen E. Hefling, *Nineteenth century chamber music*, Routledge (Routledge Studies in Musical Genres), New York 2004, σ. 316.

<sup>2</sup> Για τον μεγάλο αριθμό έργων μουσικής δωματίου του Dvořák, βλ. Alec Robertson, *Dvořák*, Reprinted Services Corporation, London 1947, σ. 172, και Hefling, ό.π., σ. 316, όσον αφορά την καλλιτεχνική εξέλιξή του.

<sup>3</sup> Holzknecht, ό.π., σ. 48-53.

<sup>4</sup> Klaus Döge, λήμμα “Dvořák, Antonin”, στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, New York 2001, <http://www.oxfordmusiconline.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000051222> (ημερομηνία πρόσβασης: 23 Μαρτίου 2018). Ο Dvořák συνέχισε τις αιτήσεις μέχρι και το 1878, παρουσιάζοντας σε αυτές πολλά από τα έργα του και τραβώντας εν τέλει ακόμη περισσότερο την προσοχή του Brahms.

<sup>5</sup> Karel Hoffmeister, *Antonin Dvořák*, Reprint Services Corporation, Irvine (California) 1990, σ. 24.

προτείνει στον εκδότη του στο Βερολίνο. Έτσι σύστησε τον Dvořák στον Friedrich August Simrock, που εξέδωσε τα *Ντουέτα* υπό τον αριθμό opus 32.<sup>6</sup> Με αυτή την κίνηση και την έκδοση του έργου από τον Simrock, η φήμη του Dvořák άρχισε να εξαπλώνεται, δίδοντάς του την ευκαιρία να γίνει γνωστός και πέρα από τα αυστρουγγρικά τότε εδάφη. Τα δύο πρώτα τρίο με πιάνο αρχικά εκδόθηκαν από τον Schlesinger και τους Bote & Bock αντίστοιχα, στο Βερολίνο, ενώ τα δύο επόμενα, τα opus 65 και opus 90, από τον Simrock.

Κατά συνέπεια, η προσωπικότητα του Brahms άσκησε μεγάλη επιρροή, αφήνοντας ένα μόνιμο και θετικό σημάδι στην συνθετική πορεία του Dvořák. Ενίσχυσε την αποφασιστικότητά του στην επίτευξη της αριστοτεχνίας σε όλες τις πτυχές των συνθέσεών του, καθώς και την δοκιμή της αξίας κάθε μίας ιδέας προτού αυτή ενσωματωθεί στο έργο του. Στην προσπάθειά του να μιμηθεί τον Brahms, ο Dvořák κόπιασε αρκετά για να επιτύχει μεγάλη τεχνική αρτιότητα στα συνθετικά του έργα ως προς τον αποτελεσματικότερο χειρισμό του θεματικού υλικού, την επίτευξη μεγαλύτερης δομικής λακωνικότητας αναφορικά με τον σχεδιασμό των επιμέρους μερών αλλά και του συνολικού έργου, και, τέλος, αποβλέποντας στη μεγαλύτερη πυκνότητα και ένταση του περιεχομένου.<sup>7</sup>

Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός πως και ο Brahms και ο Hanslick ήταν αντίθετοι με τον Wagner, με τον πρώτο να αντιτίθεται στις νεογερμανικές συνθετικές πρακτικές και τον δεύτερο να είναι πολέμιος και της προγραμματικής μουσικής. Ο Dvořák, εντούτοις, είχε αρχικά μαγευτεί από την μουσική του Wagner και του Liszt και τα πρώτα του έργα είναι βαθιά επηρεασμένα από αυτούς. Αργότερα όμως άλλαξε πορεία και σκέψη καταστρέφοντας πολλά από τα πρώτα έργα του της «τρελής περιόδου 1866-1871», όπως την αποκάλεσε. Έτσι στράφηκε προς νεοκλασικά πρότυπα όσον αφορά την μορφή και το περιεχόμενό τους, προσθέτοντας σε αυτά και σλαβικά παραδοσιακά στοιχεία.<sup>8</sup> Τούτο είχε ως αποτέλεσμα οι Brahms και Hanslick να υποστηρίξουν θερμά τον Dvořák στην συνέχεια της συνθετικής του καριέρας.<sup>9</sup>

Ο Dvořák είχε μια πολύπλευρη και πολυσύνθετη προσωπικότητα. Μπορούσε, όπως και ο Schubert, να μετατρέψει ό,τι είχε στο μυαλό του σε μουσική. Αν και ευάλωτος στις επιρροές στα πρώτα του βήματα, όσο προχωρούσε, μπόρεσε να απορροφήσει τα ποικίλα στοιχεία τα οποία είχε λάβει από τους Beethoven, Schubert, Brahms, Wagner, Liszt, Smetana, επί παραδείγματι, αλλά και από τσέχικα παραδοσιακά τραγούδια, και να τα εντάξει εν τέλει στο δικό του προσωπικό στυλ, αφομοιώνοντάς τα με το δικό του δημιουργικό τρόπο. Είχε την δυνατότητα να αναγνωρίσει κάθε επιρροή και να την αποδώσει στα έργα του συνειδητά. Έτσι, σε πολλά από τα έργα του, επέτυχε στην εισαγωγή του “τοπικού χρώματος” (*couleur locale*) σε κλασικά είδη σύνθεσης.<sup>10</sup>

<sup>6</sup> John Clapham, “Dvořák’s relations with Brahms and Hanslick”, *The Musical Quarterly* 57/2, Απρίλιος 1971, σ. 241.

<sup>7</sup> Holzknacht, ό.π., σ. 51.

<sup>8</sup> Döge, ό.π.

<sup>9</sup> Hoffmeister, ό.π., σ. 24-25. H. Hollander, “Dvořák the Czech”, *Music & Letters* 22/4, Οκτώβριος 1941, σ. 314.

<sup>10</sup> Gerald Abraham, “Dvořák’s musical personality”, στο: Viktor Fischl, *Antonín Dvořák: His achievement*, Reprint Services, St. Paul (Minnesota) 1992, σ. 192-240, και Frank Howes, “The national

## 1.1. Τα τρίο με πιάνο<sup>11</sup>

Ο Dvořák, όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, ασχολήθηκε με έργα για διάφορα σύνολα δωματίου. Συνέθεσε έξι τρίο με πιάνο, από τα οποία όμως έχουν διασωθεί μόνο τα τέσσερα τελευταία. Τα πρώτα δύο τρίο, τα οποία αναφέρονται στον θεματικό κατάλογο των έργων του Dvořák ως opus 13/1 και 13/2, με αύξοντες αριθμούς καταλόγου B25 και B26, έχουν χαθεί (πιθανόν να τα κατέστρεψε ο ίδιος).<sup>12</sup> Γράφτηκαν μάλλον στην Πράγα, την περίοδο μεταξύ 1871 και 1872, σύμφωνα με μια αναφορά στο τεύχος 135 του περιοδικού *Hudební Listy*.<sup>13</sup> Φαίνεται πως τα δύο αυτά τρίο είχαν γραφτεί λίγο πριν κυκλοφορήσει το συγκεκριμένο τεύχος, τον Απρίλιο του 1872. Όμως ήδη από τις 21 Αυγούστου 1871 ο συνθέτης πίεζε τον Δρ. Karel Stretti, ιατρό στην πόλη Stráž nad Nežárkou (στα νότια σύνορα της Τσεχίας με την Αυστρία), να του επιστρέψει τα δύο αυτά τρίο με πιάνο το συντομότερο δυνατό. Επίσης, ευτυχώς για εμάς, υπάρχει μια ανακοίνωση στην *Narodní Listy*<sup>14</sup> της 4<sup>ης</sup> Ιουλίου 1872, που αναφέρεται στην εκτέλεση του Adagio του ενός εκ των δύο τρίο με πιάνο opus 13,<sup>15</sup> αλλά και μια κριτική για το έργο από τον Dr. Procházka, ο οποίος χαρακτηρίζει τη σύνθεση ως «αναπνέουσα αληθινή ποίηση, ελαφρώς μακροσκελή και αρκετά ελεύθερη στην μορφή», προσθέτοντας επίσης ότι «από μετατροπική και αρμονική σκοπιά, η σύνθεση περιλαμβάνει πολλές όμορφες στιγμές, καθώς τα κύρια, βασικά θέματα εξέχουν με την εκφραστικότητα και την ασυνήθιστη ποίησή τους». Επιπροσθέτως, στο τεύχος 235 του *Hudební Listy*, υπάρχει μια κριτική που αναφέρεται στο έργο λέγοντας: «Φανερώνει τόση πολλή δημιουργική δύναμη και

---

and folk elements”, στο: Fischl, ό.π., σ. 241-255 (κυρίως 254). Για την εισαγωγή τοπικού χρώματος στα έργα του, με χρήση συγκεκριμένων μελωδικών διαστημάτων αλλά και τσέχικων παραδοσιακών τραγουδιών, βλ. John Clapham, “The national origins of Dvořák’s art”, *Proceedings of the Royal Musical Association* 89, 1962-1963, σ. 75-88, και Anthony J. Crain, *Dvořák’s four piano trios*, διδακτορική διατριβή, University of Cincinnati, New York 1978.

<sup>11</sup> Michael Tilmouth και Basil Smallman, λήμμα “Piano trio”, στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, New York 2001, <http://www.oxfordmusiconline.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021647> (ημερομηνία πρόσβασης: 23 Μαρτίου 2018). Ως είδος, το τρίο με πιάνο εμφανίστηκε στα μέσα του 18<sup>ου</sup> αιώνας ως εξέλιξη από τις duo και trio σονάτες και τις σονάτες για ηλεκτροφόρο του μπαρόκ.

<sup>12</sup> Jarmil Burghauser, *Thematically katalog Antonín Dvořák*, Bärenreiter – Editio Supraphon, Praha 1996, σ. 83-84.

<sup>13</sup> Βλ. Jiří Kopecký, “Hudební listy (1870-1875) / Introduction”, στο: *RIPM (Retrospective Index to Music Periodicals)*, 2017, <https://www.ripm.org/pdf/Introductions/HULintroEnglish.pdf>. Το *Hudební listy* (πρώτη έκδοση στις 3 Μαρτίου 1870) ήταν ένα εβδομαδιαίο μουσικό περιοδικό της Πράγας, το οποίο αποτέλεσε την συνέχεια του περιοδικού *Dalibor*. Αποτελούσε έκδοση της Ένωσης Συλλόγων Τραγουδιστών Τσεχοσλοβακίας. Στόχος του ήταν να παρουσιάζει υλικό των εθνικών μουσικών της Τσεχοσλοβακίας και όχι μόνο. Περιελάμβανε συνθέσεις, προγράμματα συναυλιών, προτάσεις καινούργιων τσέχικων τραγουδιών για τραγουδιστές και χορωδίες καθώς και ανακοινώσεις διαγωνισμών για συνθέσεις ανδρικής χορωδίας κ.ά. Αποτελεί μοναδική πηγή πληροφόρησης για την αναπτυσσόμενη μουσική κουλτούρα στην Πράγα.

<sup>14</sup> Η *Narodní Listy* ήταν μια εθνική τσέχικη εφημερίδα με τόπο έκδοσης την Πράγα, την περίοδο από το 1861 έως το 1941. Είναι διαθέσιμη ολόκληρη σε ψηφιακή μορφή από την Βιβλιοθήκη της Μοραβίας (Moravská zemská knihovna) στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://www.digitalniknihovna.cz/mzk/periodical/uuid:ae876087-435d-11dd-b505-00145e5790ea>.

<sup>15</sup> Βλ. Döge, ό.π. Δεν είναι βέβαια ξεκάθαρο αν το συγκεκριμένο Adagio ανήκε στο opus 13/1 ή στο opus 13/2.

μουσική εφευρετικότητα, τόση ευρηματικότητα και ποιητική λεπτότητα, ώστε κάποια ελαττώματα στην μορφή (όπως η έλλειψη σαφήνειας και ισορροπίας) να μην φαίνονται ανυπέβλητα εμπόδια στην πορεία του νεαρού καλλιτέχνη προς ένα λαμπρότερο μέλλον [...]».<sup>16</sup>

Όσον αφορά τα τέσσερα σωζόμενα τρίο με πιάνο, στην παρούσα εργασία θα μας απασχολήσουν τα εναρκτήρια μέρη των τριών πρώτων τρίο, opus 21, opus 26 και opus 65, ενώ το τελευταίο, opus 90, δεν θα εξεταστεί, καθώς αποτελεί ειδική περίπτωση, όπως θα δούμε παρακάτω. Ο Dvořák επιλέγει τα συνήθη όργανα που χρησιμοποιούνται στο είδος αυτό πέραν του πιάνου: το βιολί και το βιολοντσέλο.<sup>17</sup> Και τα τέσσερα τρίο με πιάνο ανήκουν στον τύπο της σονάτας με τέσσερα μέρη.<sup>18</sup> Στα opus 21 και opus 26, τα οποία δεν απέχουν μεταξύ τους πολύ χρονικά, παρατηρούνται ενδιαφέρουσες διαφορές, όπως επίσης και στο opus 65. Στόχος μας, λοιπόν, είναι η διερεύνηση της μορφής σονάτας στα εναρκτήρια μέρη των *Τρίο με πιάνο* του Antonín Dvořák ως συνθέσεις αντιπροσωπευτικές της ρομαντικής περιόδου.

## 1.2. Ιστορικά στοιχεία για τα *Τρίο με πιάνο* opus 21, 26 και 65

### 1.2.1. Opus 21

Το *Τρίο με πιάνο σε Σι-ύφεση-μείζονα*, opus 21 / B51,<sup>19</sup> για βιολί, βιολοντσέλο και πιάνο, ολοκληρώθηκε στις 14 Μαΐου του 1875. Το αυτόγραφο αναθεωρήθηκε το 1880 και εκδόθηκε από τον Schlesinger (Robert Lienau) στο Βερολίνο την ίδια χρονιά. Η πρώτη δημόσια εκτέλεση του έργου έγινε στις 17 Φεβρουαρίου του 1877 στην Πράγα, με τον František Ondříček στο βιολί, τον Alois Sládek στο βιολοντσέλο και τον Karel ze Slavkovských στο πιάνο. Σύμφωνα με τον τόμο III του περιοδικού *Dallibor*,<sup>20</sup> το τρίτο μέρος ήταν αρχικά διαφορετικό, έχοντας την ένδειξη *Alla polacca s triem v rytmu pochodoném*, δηλαδή «σαν πολωνέζα με ένα trio σε ρυθμό

<sup>16</sup> Burghauser, ό.π., σ. 83-84.

<sup>17</sup> Tilmouth και Smallman, ό.π. Σύμφωνα με τους δύο συγγραφείς, η συνήθης επιλογή οργάνων στα τρίο με πιάνο ήταν το βιολί και το βιολοντσέλο. Παραλλαγές των παραπάνω περιελάμβαναν φλάουτο και τσέλο, κλαρινέτο και βιόλα, κλαρινέτο και τσέλο, βιολί και κόρνο. Η σταδιακή ανεξαρτητοποίηση του τσέλου από την απλή στήριξη της αρμονίας έγινε από τον Beethoven και ολοκληρώθηκε στα τρίο με πιάνο του Schubert. Ανάλογη αντιμετώπιση του τσέλου γίνεται και από τον Dvořák.

<sup>18</sup> Ulrich Michels, *Ατλας της μουσικής*, τόμος I: *Συστηματικό μέρος*, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 1994, σ. 147. Εδώ αναφέρονται τα μέρη μιας κλασικής σονάτας επιγραμματικά. Όπως θα δούμε και στα έργα προς ανάλυση, τα μέρη είναι τρία ή τέσσερα, με ένα γρήγορο πρώτο μέρος, ένα αργό δεύτερο, ένα μενουέτο ή σκέρτσο ως τρίτο και, τέλος, ένα γρήγορο τέταρτο μέρος. Το δεύτερο και το τρίτο μέρος, ωστόσο, μπορούν να εμφανιστούν και αντίστροφα. Για μια πλήρη προσέγγιση των τριμερών και τετραμερών κύκλων σονάτας, με αναλυτική παρουσίαση του κάθε μέρους αλλά και της εναλλαγής των δύο μεσαίων μερών μαζί με τις επιλογές για τα τονικά κέντρα τους, βλ. James Hepokoski – Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, types, and deformations in the late-eighteenth-century sonata*, Oxford University Press, New York 2006, σ. 318-342.

<sup>19</sup> Η αρίθμηση με την ένδειξη “B” αναφέρεται στον κατάλογο του Jarmil Burghauser (ό.π.).

<sup>20</sup> Βλ. Burghauser, ό.π., σ. 29. Πρόκειται για ένα μουσικό περιοδικό της Πράγας σε τρεις ανεξάρτητες αριθμημένες σειρές τόμων: I-VI (1858-1864), I-III (1873-1875) και I-XLII (1879-1913 και 1919-1925).

εμβατηρίου».<sup>21</sup> Το έργο βρίσκεται στην τονικότητα της Σι-ύφεση-μείζονος και αποτελείται από ένα πρώτο γρήγορο μέρος, ένα αργό στην τονικότητα της σολ-ελάσσονος, ένα σκέρτσο με τρίο στην Μι-ύφεση-μείζονα και την Σι-μείζονα αντίστοιχα, και ένα τελικό γρήγορο μέρος στην Σι-ύφεση-μείζονα. Ο συνολικός τονικός σχεδιασμός, δηλαδή, κατεβαίνει προς τα κάτω με τρίτες μέχρι την τονικότητα της υποδεσπόζουσας (αλλά και την VI της ομώνυμης ελάσσονος στο τρίο), ενώ το αργό μέρος στον τετραμερή εδώ κύκλο βρίσκεται στην δεύτερη θέση. Από το χειρόγραφο του έργου διαπιστώνεται πως ο Dvořák δεν είχε ακόμα αναπτύξει πλήρως τη μουσική του γραφή, καθώς σε αυτό παρατηρούνται ελλείψεις σε σύμβολα όπως συζεύξεις προσωδίας και διαρκείας, τονισμούς, δυναμικές κ.λπ.<sup>22</sup>

### 1.2.2. Opus 26

Η σύνθεση του *Τρίο για πιάνο, βιολί και βιολοντσέλο, σε σολ-ελάσσονα*, opus 26 / B56, ξεκίνησε στις 4 Ιανουαρίου του 1876, ενώ ολοκληρώθηκε στις 20 του ίδιου μηνός. Η χρονική απόσταση που το χωρίζει από το πρώτο τρίο, opus 21, δεν είναι παρά εννέα μήνες. Ωστόσο, μεταξύ τους υπάρχουν ενδιαφέρουσες διαφορές.

Την περίοδο αυτή, είχε πεθάνει η κόρη του συνθέτη, Josefa, κάτι που τον καταρράκωσε ψυχολογικά, με αποτέλεσμα όλο το τρίο να διακατέχεται από μια μελαγχολία και έναν τόνο νοσταλγικό, εκφράζοντας μια πνευματική αγωνία. Στο τρίο αυτό υπάρχουν ψήγματα από την πνευματική ατμόσφαιρα που διακατέχει και το *Stabat Mater* που συνέθεσε την ίδια περίοδο ο Dvořák.<sup>23</sup> Η επιλογή της τονικότητας για το τρίο αυτό, όπως και για άλλες δύο συνθέσεις της ίδιας εποχής, θεωρείται πως αποτελεί επιρροή από τον Smetana και, κατά συνέπεια, από το δικό του *Τρίο για πιάνο, βιολί και βιολοντσέλο, σε σολ-ελάσσονα*, opus 15, το οποίο γράφτηκε για τον θάνατο της δικής του κόρης. Η μόνη διαφορά βρίσκεται στην εξωμουσική αναφορά που συνδέει τα δύο αυτά έργα, καθώς ο Smetana αφιέρωσε ρητώς το έργο στην αποθανούσα κόρη του, ενώ ο Dvořák συνέθεσε το έργο αμέσως μετά το τραγικό γεγονός, χωρίς όμως να δώσει κάποια επιπλέον ένδειξη για αυτό στην παρτιτούρα.<sup>24</sup> Οι ερευνητές θεωρούν πως υπάρχει κάποια σχέση μεταξύ των δύο συνθέσεων λόγω ορισμένων κοινών στοιχείων, τα οποία όμως δεν αφορούν την παρούσα εργασία.

Η πρώτη εκτέλεση του έργου του Dvořák έγινε στις 29 Ιουνίου του 1879, στο Turnov, σε συναυλία της Χορωδιακής Εταιρείας της πόλης, με τους Ferdinand Lachner στο βιολί, Alois Neruda στο τσέλο και τον ίδιο τον συνθέτη στο πιάνο. Το έργο εκδόθηκε ένα χρόνο αργότερα, το 1880, από τους Bote & Bock στο Βερολίνο.<sup>25</sup>

---

<sup>21</sup> Burghauser, ό.π., σ. 118-119.

<sup>22</sup> Crain, ό.π., σ. 43.

<sup>23</sup> Βλ. Hefling, ό.π., σ. 333.

<sup>24</sup> Βλ. Hefling, ό.π., σ. 333, και Robertson, ό.π., σ. 32, αναφορικά με την τονική σχέση του τρίο του Smetana και των έργων του Dvořák. Επιπλέον, την περίοδο 1875-1877, το *Τρίο σε σολ-ελάσσονα*, το *Stabat Mater* και το *Κοντσέρτο για πιάνο σε σολ-ελάσσονα* είναι τα μόνα έργα μεγάλης εκτάσεως που έχουν γραφτεί σε ελάσσονες τονικότητες: βλ. Daniel J. Partridge, *Harmony, form and voice leading in the mature works of Antonín Dvořák*, διδακτορική διατριβή, The City University of New York, New York 2012, σ. 35-36, (υποσημείωση αρ. 49).

<sup>25</sup> Burghauser, ό.π., σ. 125.

Το opus 26 είναι γραμμένο στην σολ-ελάσσονα και διαθέτει τέσσερα μέρη: γρήγορο, αργό στην Μι-ύφεση-μείζονα, σκέρτσο με trio στην σολ-ελάσσονα και την Σολ-μείζονα, και τελικό γρήγορο στην σολ-ελάσσονα. Το αργό μέρος βρίσκεται και εδώ στην δεύτερη θέση. Τονικά, ο συνθέτης επιλέγει την σολ-ελάσσονα για το πρώτο, το τρίτο και το τέταρτο μέρος. Στο τρίτο μέρος, το trio εναλλάσσεται με το σκέρτσο αντιπαραθέτοντας την ομώνυμη μείζονα, ενώ το αργό δεύτερο μέρος βρίσκεται μία τρίτη προς τα κάτω, δηλαδή στην τονικότητα της VI.

### 1.2.3. Opus 65

Το *Τρίο με πιάνο σε φα-ελάσσονα*, opus 65 / B130, για βιολί τσέλο και πιάνο, ξεκίνησε να γράφεται την 1<sup>η</sup> Φεβρουαρίου και ολοκληρώθηκε στις 31 Μαρτίου του 1883. Η πρώτη εκτέλεσή του έγινε στις 27 Οκτωβρίου 1883, σε συναυλία της Χορωδιακής Εταιρείας του Boleslav, με τους Ferdinand Lachner στο βιολί, Alois Neruda στο βιολοντσέλο και τον Dvořák στο πιάνο. Εκδόθηκε την ίδια χρονιά από τον Simrock στο Βερολίνο. Στην συλλογή του Simrock υπάρχει ένα αντίγραφο του πρωτότυπου έργου, με κάποιες ελάχιστες διορθώσεις από τον ίδιο τον Dvořák, όπως επίσης και αναθεωρημένα εκφραστικά σύμβολα. Υπάρχουν επίσης αλλαγές με μολύβι στο δεύτερο μέρος, συγκεκριμένα σε κάποια μέτρα στα έγχορδα, και, στο τέλος του τελευταίου μέρους, η τελευταία σελίδα του αντίγραφου είναι γραμμένη με μελάνι από τον ίδιο τον συνθέτη, προφανώς για να μην αλλοιωθεί με την τριβή, από τη στιγμή που το χειρόγραφο δεν είχε εξώφυλλο.<sup>26</sup> Σύμφωνα με τον Crain, η πρώτη εκδοχή του έργου, πριν την έκδοσή του, υπέστη τεράστια αναθεώρηση με αποτέλεσμα να γίνεται λόγος για ένα εντελώς καινούργιο έργο.<sup>27</sup> Την ίδια περίοδο γράφτηκαν επίσης το *Scherzo capriccioso*, opus 66, και η *Εισαγωγή Husitská*, opus 67.<sup>28</sup>

Στη σύνθεση αυτή φαίνεται η επιρροή από τον Brahms μέσα από την διαχείριση των μοτίβων και την τεχνική παραλλαγή του θεματικού υλικού.<sup>29</sup> Όλα αυτά σε μια σύντηξη με παραδοσιακά στοιχεία που υπάρχουν σε όλο το τρίο. Λέγεται πως το έργο αυτό αποτελεί απάντηση και αντίδραση του Dvořák στον θάνατο της μητέρας του ένα χρόνο νωρίτερα, εξ ου και ο μελαγχολικός και θρηνητικός του χαρακτήρας.<sup>30</sup>

Το τρίο ανοίγει με ένα γρήγορο μέρος στη φα-ελάσσονα, έπειτα εμφανίζεται ένα σκέρτσο με trio στην ντο-δίεση-ελάσσονα και την Ρε-ύφεση-μείζονα αντίστοιχα,

---

<sup>26</sup> Burghauser, ό.π. σ. 225-226.

<sup>27</sup> Crain, ό.π., σ. 88-89. Η αναθεώρηση περιελάμβανε την αλλαγή στη σειρά των μεσαίων μερών, διάφορες περικοπές τμημάτων, αλλαγή στην ενορχήστρωση, όπως επίσης και την πλήρη αναθεώρηση διαφόρων περασμάτων σε σχέση με την αρχική εκδοχή.

<sup>28</sup> Βλ. Döge, ό.π.

<sup>29</sup> Πέρα από τις γενικές ομοιότητες στην συνθετική τεχνική μεταξύ των δύο συνθετών, μπορεί κάποιος να αναφέρει και μια μελωδική και υφολογική σχέση στις εναρκτήριες φιγούρες στο τρίο αυτό και στο *Κουιντέτο με πιάνο σε φα-ελάσσονα*, opus 34, του Brahms. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με την σχέση του *Τρίο σε φα-ελάσσονα* με το έργο του Brahms, βλ. David Ralph Beveridge, *Romantic ideas in a classical frame: The sonata forms of Dvorak*, University of California, Berkeley 1980, σ. 303-305.

<sup>30</sup> Hefling, ό.π., σ. 338, και Robertson, ό.π., σ. 182.



ακολουθεί ένα αργό μέρος στην Λα-ύφεση-μείζονα και το έργο κλείνει με ένα τελικό γρήγορο μέρος στην αρχική τονικότητα. Το αργό μέρος εδώ βρίσκεται στην τρίτη θέση. Στις τονικές σχέσεις μεταξύ των μερών παρατηρούμε πρώτα μία μακρινή σχέση τρίτης, από την ελάσσονα τονική (i) προς την ελάσσονα vi (αντί για την συγγενική μείζονα και συγκεκριμένα τη Ρε-ύφεση που θα αναμέναμε, το σκέρτσο είναι γραμμένο εναρμονίως στην ντο-δίεση-ελάσσονα), έπειτα το τρίτο μέρος τοποθετείται μία τετάρτη προς τα κάτω, στην τονικότητα της σχετικής μείζονος (III), και τέλος, το τελικό μέρος επανέρχεται στην αρχική ελάσσονα τονικότητα.

Στον παρακάτω πίνακα φαίνονται η διάρθρωση του κάθε τριό καθώς και οι τονικές επιλογές για τα επιμέρους μέρη, ώστε να γίνουν κατανοητές οι δομικές και αρμονικές διαφορές μεταξύ των τριών έργων.

	<b>Πρώτο μέρος</b>	<b>Δεύτερο μέρος</b>	<b>Τρίτο μέρος</b>	<b>Τέταρτο μέρος</b>
<b>Opus 21</b> Σι- ύφεση-μείζων	Γρήγορο (I)	Αργό (vi)	Σκέρτσο – Trio (IV – VI/iv)	Γρήγορο (I)
<b>Opus 26</b> σολ-ελάσσων	Γρήγορο (i)	Αργό (VI)	Σκέρτσο – Trio (i – I)	Γρήγορο (i)
<b>Opus 65</b> φα-ελάσσων	Γρήγορο (i)	Σκέρτσο – Trio (vi – VI)	Αργό (III)	Γρήγορο (i)

### 1.3. Η περίπτωση του opus 90

Το *Τρίο με πιάνο* opus 90 / B166, γνωστό ως “Dumky Trio”, αποτελεί μια ιδιαίζουσα περίπτωση. Ο Dvořák σε αυτό το έργο έχει πάρει τα χαρακτηριστικά του ουκρανικού χορού *duma / dumka*<sup>31</sup> και τα έχει προσαρμόσει σε μια ολόκληρη σύνθεση, που αποτελείται από 6 χορούς με διμερή και τριμερή μορφή, οι οποίοι έχουν έντονες αντιθέσεις μεταξύ τους και βαθύ συναισθηματικό χαρακτήρα.<sup>32</sup> Το πρώτο μέρος είναι στην τονικότητα της μι-ελάσσονος, το δεύτερο στην ντο-δίεση-ελάσσονα, το τρίτο στην Λα-μείζονα, το τέταρτο στην ρε-ελάσσονα, το πέμπτο στην μι-ύφεση-ελάσσονα και το έκτο, και τελευταίο, στην ντο-ελάσσονα. Τα *dumky* που έγραψε ο Dvořák γενικότερα, πέραν του opus 90, είναι συνήθως σε δίσημο μέτρο, βρίσκονται στον ελάσσονα τρόπο, έχουν αργή ή μέτρια χρονική αγωγή και στοχαστικό ή μελαγχολικό χαρακτήρα. Στα *dumky* του opus 90, όμως, περιλαμβάνεται και ένα αντιθετικό γρήγορο τμήμα, στον μείζονα τρόπο, το οποίο ανάγεται σε μια παραδοσιακή δομική πρακτική και συγκεκριμένα, όπως αναφέρει ο Tyller, στο ζεύγος χορών *dumka – shumka*, που είναι ουκρανικής προελεύσεως.<sup>33</sup>

Το τρίο αυτό ξεκίνησε να γράφεται τον Νοέμβριο του 1890 και ολοκληρώθηκε στις 12 Φεβρουαρίου του 1891. Εκδόθηκε από τον Simrock το 1894,

<sup>31</sup> O Clapham, αντιθέτως, αναφέρει πως η ουκρανική *dumka* είναι ένα ποίημα ή τραγούδι στοχαστικού χαρακτήρα, που ανακαλεί ηρωικές πράξεις που ενυπάρχουν στην μνήμη των χωρικών. Βλ. Clapham, “The national origins...”, ό.π., σ. 84.

<sup>32</sup> Holzknrecht, ό.π., σ. 54.

<sup>33</sup> John Tyller, λήμμα “Dumka”, στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, New York 2001, <http://www.oxfordmusiconline.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008312> (ημερομηνία πρόσβασης: 23 Μαρτίου 2018).

ενώ η πρώτη εκτέλεση του έργου έγινε στις 11 Απριλίου του 1891 στην Πράγα, σε εορταστική εσπερίδα (soirée) της εταιρείας Měšťanská beseda. Στο βιολί ήταν ο Ferdinand Lachner, στο βιολοντσέλο ο Hanuš Wihan και στο πιάνο ο ίδιος ο Dvořák.<sup>34</sup> Την ίδια περίοδο ο τελευταίος συνέθεσε και το *Requiem*, opus 89, για σοπράνο, άλτο, τενόρο, μπάσο, χορωδία και ορχήστρα.<sup>35</sup>

Το τρίο αυτό δεν ανάγεται ούτε στον κλασικό τετραμερή κύκλο, ούτε στον παραδοσιακό μορφολογικό τύπο της σονάτας.<sup>36</sup> Εδώ ο Dvořák απελευθερώνεται από τα δεσμά των συμβατικών τύπων και έχει δημιουργήσει έξι χορούς *dumky*, με πρωτότυπες ιδέες,<sup>37</sup> που ακολουθούν ο ένας τον άλλο, εν είδει σουίτας.<sup>38</sup> Σύμφωνα με τον Döge, το έργο αυτό χωρίζεται σε δύο ομάδες μερών, με την πρώτη να αποτελείται από τις πρώτες τρεις *dumky* (αρ. 1-3) και τη δεύτερη από τις τρεις τελευταίες (αρ. 4-6). Η ομαδοποίηση αυτή προκύπτει από την αδιάκοπη ροή των πρώτων χορών (*attacca*), οι οποίοι έχουν ως τονικό άξονα την τονικότητα της ντο-δίεση-ελάσσονος, του δεύτερου χορού, ενώ οι άλλες δύο τονικότητες, στην πρώτη και την τρίτη *dumka*, συμπεριφέρονται ως δορυφόροι της. Αντίθετα, η δεύτερη ομάδα χορών διαθέτει σχέσεις χαρακτήρα αλλά και σποραδικές μοτιβικές αντιστοιχίες μεταξύ των χορών, γεγονός που διασφαλίζει μια κυκλική συνοχή μεταξύ των δύο ομάδων χορών του έργου.<sup>39</sup>

Έχουν παρουσιαστεί διάφορες προσεγγίσεις και απόψεις για την κατηγοριοποίηση του έργου αυτού, οι οποίες μοιάζουν λιγότερο ή περισσότερο μεταξύ τους με ό,τι προαναφέρθηκε. Για παράδειγμα, τα παραπάνω στοιχεία οδηγούν τον Šourek στο συμπέρασμα ότι οι τρεις πρώτοι χοροί αποτελούν ένα ενιαίο πρώτο μέρος, ενώ η τέταρτη *dumka* διαμορφώνει ένα αυτοτελές δεύτερο και μελαγχολικό μέρος, η πέμπτη ένα τρίτο γρήγορο μέρος και η τελευταία το *φινάλε* του έργου. Αν και ο Keller μένει σε αυτόν τον διαχωρισμό, ο Šourek συνεχίζει λέγοντας πως το “πρώτο μέρος” αντί για την αναμενόμενη μορφή σονάτας αντικαθίσταται από μια διμερή ή τριμερή μορφή ρόντο, το “δεύτερο μέρος”, δηλαδή η τέταρτη *dumka*, έχει τον χαρακτήρα του αργού μέρους, η πέμπτη τον χαρακτήρα του σκέρτσο, ενώ η τελευταία κλείνει το έργο ως ένα ρόντο-φινάλε.<sup>40</sup> Ο Hoffmeister αναφέρει πως το τρίο αυτό αποτελείται από έξι μέρη, «έξι δηλαδή διαφορετικούς, διακριτούς χορούς, περιέχει αντιθέσεις σε όλο το έργο, το οποίο και εν τέλει αποτελεί εξαιρετικό δείγμα σύγχρονης μουσικής δωματίου ως κορωνίδα των *Dumky*».<sup>41</sup> Ας σημειωθεί, επίσης, η άποψη του Hefling, που τονίζει την αυτονομία της κάθε *dumka* ως αυτοτελές μέρος με έντονες αντιθέσεις και με μόνη εξαίρεση την πέμπτη, που έχει τον χαρακτήρα ενός σκέρτσο.<sup>42</sup>

<sup>34</sup> Burghauser, ό.π., σ. 287-288.

<sup>35</sup> Βλ. Döge, ό.π.

<sup>36</sup> Βλ. στο ίδιο.

<sup>37</sup> Crain, ό.π., σ. 114.

<sup>38</sup> Robertson, ό.π., σ. 187.

<sup>39</sup> Döge, ό.π.

<sup>40</sup> Otakar Šourek, *The chamber music of Antonín Dvořák*, Artia, Prague [1958], σ. 161-162· James Keller, *Chamber music: a listener's guide*, Oxford University Press, New York 2011, σ. 178-179.

<sup>41</sup> Hoffmeister, ό.π., σ. 67.

<sup>42</sup> Hefling, ό.π., σ. 341.

Από την στιγμή που στην παρούσα εργασία θα ασχοληθούμε μόνο με τα τρία πρώτα τρίο, το μόνο που μπορεί εδώ να ειπωθεί για το opus 90 είναι το γεγονός πως δεν χρειάζεται να γίνει κάποια αναγωγή του σε έναν τετραμερή τύπο συνθέσεως ιδίως μάλιστα από την στιγμή που και ο ίδιος ο Dvořák σε αλληλογραφία του τον Νοέμβριο του 1890 ανέφερε χαρακτηριστικά: «Τώρα ασχολούμαι με κάτι πολύ μικρό, πράγματι πολύ μικρό... Αυτά τα μικρά κομμάτια για βιολί, τσέλο και πιάνο. Το έργο θα είναι χαρούμενο και λυπημένο! Σε κάποια μέρη σαν τραγούδι στοχαστικό και σε άλλα σαν ένας περιχαρής χορός».<sup>43</sup>

## 2. Ανάλυση των εναρκτήριων μερών

### A. Τρίο με πιάνο σε Σι-ύφεση-μείζονα, opus 21

Το πρώτο μέρος του έργου, σε Σι-ύφεση-μείζονα, είναι σε μορφή σονάτας. Η έκθεση εκτείνεται στα μ. 1-163bis, η επεξεργασία στα μ. 158-293 και η επανέκθεση στα μ. 294-475.

#### **Έκθεση**

Η σονάτα ξεκινά στην Σι-ύφεση-μείζονα με ένα ήπιο κύριο θέμα σε δυναμική *pp* (*pianissimo*). Αποτελεί μια ιδιαίτερη περίπτωση, ασύμμετρης προτάσεως που υπερβαίνει τις συνήθεις προδιαγραφές, έχοντας μία βασική ιδέα (μ. 1-6) στην τονική (I), ένα πρώτο παράλλαγμα στην νι (μ. 7-12), ένα δεύτερο παράλλαγμα στην IV (μ. 13-18)<sup>44</sup> και την συνέχιση στην περιοχή της V (μ. 19-30), η οποία λαμβάνει και χαρακτηριστικά πτωτικής διαδικασίας, άνευ όμως κάποιας τονικής επικύρωσης, με κατεύθυνση προς την έναρξη της μεταβάσεως στο μ. 31.<sup>45</sup> Στην συνέχιση, το δυναμικό επίπεδο έχει αυξηθεί σε *f* (*forte*) και το μοτιβικό υλικό του κυρίου θέματος ρευστοποιείται. Υπάρχει προσέτι αποσπασματοποίηση, με την συμπύκνωση του

<sup>43</sup> Keller, ό.π., σ. 178.

<sup>44</sup> William E. Caplin, *Classical Form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, New York 1998, σ. 99. Η περίπτωση αυτή αναφέρεται από τον Caplin ως μία από τις δυνατότητες κατασκευής των πλάγιων θεμάτων με χαλαρότερη δομική οργάνωση. Πιο συγκεκριμένα, η τρίτη εμφάνιση της βασικής ιδέας, ως δεύτερο παράλλαγμα, έρχεται κατά τρόπον πλεοναστικό και καθιστά την δομή της προτάσεως κάπως ασύμμετρη. Αυτά τα δύο θεωρούνται από τον Caplin χαρακτηριστικά γνωρίσματα μιας πιο χαλαρής προτασιακής οργάνωσης. Παρ' όλα αυτά, στο συγκεκριμένο έργο το φαινόμενο αυτό βρίσκει εφαρμογή στο κύριο θέμα αντί για το πλάγιο, όπως αναφέρει ο Caplin.

<sup>45</sup> Αναφορικά με τα χαρακτηριστικά της πρότασης και συγκεκριμένα με τον χαρακτήρα της συνέχισης και της πτωτικής διαδικασίας, βλ. Caplin, ό.π., σ. 35-48 (ιδίως σ. 40 κ.εξ.). Στόχος της συνέχισης είναι να αποσταθεροποιήσει την δομή που προϋπήρχε σε ρυθμικό-μελωδικό-αρμονικό περιεχόμενο, με διεργασίες όπως η αποσπασματοποίηση, η πύκνωση του αρμονικού ή του επιφανειακού ρυθμού. Στην συγκεκριμένη περίπτωση, στην συνέχιση υπάρχει σμίκρυνση των δομικών μονάδων (δίμετρα) καθώς και της βασικής ιδέας του θέματος, πύκνωση του αρμονικού ρυθμού και μοτιβική ρευστοποίηση, παραμένοντας όμως σε μια παρατεταμένη δεσπόζουσα χωρίς κάποια πτωτική πορεία. Επιπροσθέτως, ο Binbach θεωρεί πως, ανεξαρτήτως των χαρακτηριστικών του κυρίου θέματος, αυτό ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα, κάτι που όμως λείπει σε αυτή την περίπτωση. Βλ. Ιωάννης Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 19ου αιώνας (Α')", *Πολυφωνία* 11, Κουλτούρα, Αθήνα 2007, σ. 113.

θέματος σε ένα δίμετρο με σμίκρυνση και την κινητικότητα που υπήρχε προηγουμένως να ανακόπτεται. Το υλικό, έχοντας πλήρως ρευστοποιηθεί, αλλάζει στα μ. 23-30 αποκτώντας στα έγχορδα το ρυθμικό μόρφωμα ενός τετάρτου δις παρεστιγμένου και δεκάτου-έκτου, το οποίο θα αποτελέσει το συνοδευτικό υλικό της μεταβάσεως, ενώ το πιάνο εξυφαίνει τη συγχορδία της δεσπόζουσας με κατιούσες μελωδικές κινήσεις και στα δύο χέρια.

Η μετάβαση ξεκινά από το μ. 31 στην αρχική τονικότητα, μόνο από το πιάνο, με μια νέα μελωδία που καταλήγει σε ατελή πτώση στην Σι-ύφεση-μείζονα στο μ. 39, έχοντας *μη μετατροπικό* χαρακτήρα.<sup>46</sup> Ακολουθεί επανάληψη, κατά την οποία η μελωδία στο πιάνο καταλήγει σε τέλεια πτώση στην ρε-ελάσσονα (iii) στο μ. 47, ενώ τα έγχορδα έχουν το συνοδευτικό υλικό που είχε προηγουμένως το αριστερό χέρι στο πιάνο. Τα μέτρα 47-50 λαμβάνουν υλικό από την συνέχιση του κυρίου θέματος, και συγκεκριμένα από τα μ. 19-22. Η μετάβαση συνεχίζεται με ένα νέο μόρφωμα στο μ. 51-52, το οποίο συνδυάζεται με το μόρφωμα του μ. 19 αυξάνοντας και την έντασή του σε *ff* (*fortissimo*), ενώ σε αρμονικό επίπεδο προβάλλεται μία συγχορδία αυξημένης έκτης, η οποία λύνεται χρωματικά στην δεσπόζουσα της Σι-ύφεση-μείζονος. Μέχρι το μ. 54 επαναλαμβάνεται αρμονικά η ίδια ακριβώς διαδικασία, ενώ από το μ. 55 μεταφέρεται μία πέμπτη χαμηλότερα, με το μοτίβο του μ. 52 να βρίσκεται ανεστραμμένο στο πιάνο στο μ. 56. Η μετάβαση από το μ. 59 συνεχίζει με πυκνότερη ανάπτυξη του υλικού του μ. 51. Αρμονικά, τα μ. 59-62 διαρθρώνονται ως εξής:  $V/vi - vi, ii - V, iii - vi - iv/vi, V/vi - V^6_5/vi - vi = ii$  στη Φα-μείζονα και  $V^2/V - V^6_5$  μέχρι την θέση του μ. 63. Στην συνέχεια αυτής της μεταβάσεως, παρατηρούμε στα μ. 63-72 μια μελωδία που εναλλάσσεται μεταξύ των δύο εγχορδών όντας επικεντρωμένη στην δεσπόζουσα της Φα-μείζονος, την τονικότητα της πλάγιας περιοχής, με μια σαφή προαναγγελία του πλαγίου θέματος που εμφανίζεται αμέσως μετά.<sup>47</sup>

Η πλάγια περιοχή της έκθεσης βρίσκεται στην τονικότητα της Φα-μείζονος. Αν και δίνεται η δυνατότητα, δεν πραγματοποιείται τελικά κάποια πτωτική επικύρωση στην νέα τονικότητα με την είσοδο του νέου θέματος.<sup>48</sup> Το πλάγιο θέμα (μ. 73-80a) ακούγεται στο πιάνο με ήπια ένταση.<sup>49</sup> Στα μ. 80-81 εμφανίζεται ως

<sup>46</sup> Αν και οι Herokoski και Darcy (βλ. 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. 127-128) δίδουν δύο τύπους για τη μετάβαση, με βάση την θεματική παράμετρο, διακρίνοντάς τη σε αυτόνομη και αναπτυξιακή, εδώ να μεν εμφανίζεται μια νέα μελωδία στο δεξί χέρι στο πιάνο (γεγονός που παραπέμπει σε μια αυτόνομη μετάβαση) σε συνδυασμό όμως με το αμέσως προηγούμενο μοτιβικό υλικό που συνοδεύει στο αριστερό χέρι στο πιάνο (όπως μπορεί να συμβεί σε μια αναπτυξιακή μετάβαση).

<sup>47</sup> Herokoski –Darcy, *ό.π.*, σ. 95-97.

<sup>48</sup> Βλ. Carlin, *ό.π.*, σ. 127-129. Φυσικά, στην έναρξη της πλάγιας περιοχής συνήθως δεν αναμένουμε κάποια πτωτική επικύρωση. Η μετάβαση προς την πλάγια περιοχή πραγματοποιείται μέσω των αντιστικτικών κινήσεων των φωνών, χωρίς να διακρίνεται κάποια ενδιάμεση τομή που να προετοιμάζει την νέα τονικότητα. Όπως αναφέρει ο Carlin, η μετάβαση καταλήγει σε μια παρατεταμένη δεσπόζουσα, ρόλος της οποίας είναι η εμφατικότερη προετοιμασία της δευτερεύουσας τονικότητας που θα ακολουθήσει στην πλάγια περιοχή. Επιπλέον, προσθέτει πως για να είναι διακριτά τα τμήματα της μεταβάσεως και της πλάγιας περιοχής, παρά την απουσία μιας μισής πτώσεως από την κατάληξη της μετάβασης, μπορεί εδώ να υπάρχει μια παρατεταμένη δεσπόζουσα.

<sup>49</sup> Το πλάγιο θέμα είναι εθνικά προσανατολισμένο, θυμίζοντας παραδοσιακά, φολκλορικά στοιχεία.

προέκταση της κατάληξής του ένα “γέμισμα τομής”<sup>50</sup> με έναν ανοδικό αρπισμό στην Φα-μείζονα, ώστε το πλάγιο θέμα σε κάθε επόμενη επανεμφάνισή του να έρχεται πιο ομαλά. Δεν αποτελεί «εισαγωγή»,<sup>51</sup> καθώς θα έπρεπε να παρουσιάζεται ήδη κατά την πρώτη εμφάνιση του πλαγίου θέματος. Τούτο λοιπόν επαναλαμβάνεται στα έγχορδα, με την είσοδό τους, ενώ το πιάνο συνοδεύει. Βλέπουμε πως η πλάγια περιοχή αποτελείται από τέσσερα παραλλάγματα του πλαγίου θέματος (μ. 73-80a), τα οποία εκτείνονται στα μ. 82-89, 90-95, 96-104a και 104-116a. Στις πρώτες επαναλήψεις, η μελωδία εναλλάσσεται στα έγχορδα, κυρίως στο βιολί, και στο μ. 95 βρίσκεται στο τσέλο με το βιολί να συνοδεύει με ανιόντα πηδήματα έκτης και ογδός, ενώ στο μ. 104 το πιάνο έχει ξανά το θέμα και τα έγχορδα συνοδεύουν. Αρμονικά, η πρώτη εμφάνιση του πλαγίου θέματος μαζί με το πρώτο παράλλαγμα του βρίσκονται στην Φα-μείζονα. Το δεύτερο παράλλαγμα συνεχίζει στην Φα, όμως στα μ. 93-95 προετοιμάζει την Ντο-μείζονα με τις συγχορδίες:  $V^7/vi - vi - V^7 - I$ , για να διατηρήσει την Ντο-μείζονα και στο τρίτο παράλλαγμα. Από εκεί και πέρα, στο τέλος του τρίτου παραλλάγματος, από το μ. 103 με την άρση του, προετοιμάζεται ξανά η Φα-μείζονα με την αρμονική διαδοχή:  $V^7/iii - iii - V^7 - I$ .

Ακολουθώς, παρατηρείται ένα αναπτυσσόμενο τμήμα μεταβατικού χαρακτήρος, με υλικό του πλαγίου θέματος. Συγκεκριμένα, στο μ. 116 έχουμε μία τομή στην δεσπόζουσα της Φα-μείζονας που προεκτείνεται στα επόμενα μέτρα, 117-119. Το υλικό των εγχόρδων ανάγεται στην επικεφαλής ιδέα του πλαγίου θέματος, ενώ στο πιάνο το ίδιο υλικό εξυφαίνεται με τη μορφή αρπισμών. Τα δύο πρώτα μέτρα (116-117) επαναλαμβάνονται στα αμέσως επόμενα και από το μ. 120 μέσω μιας συγχορδίας διπλής δεσπόζουσας οδηγούμαστε στην *iv*, *σι-ύφεση-ελάσσονα*, και έπειτα χρωματικώς στην *Σι-μείζονα* ως δεσπόζουσα της *μι-ελάσσονας* που έρχεται στο μ. 126. Μοτιβικά, τα μ. 120-121 ρευστοποιούν το επικεφαλής ρυθμικό μόρφωμα του πλαγίου θέματος (μισό, δύο όγδοα, ολόκληρο), το οποίο εναλλάσσεται στο τσέλο και το βιολί μέχρι το μ. 125. Στη συνέχεια, με μια έκρηξη σε *ff* στα μ. 126-129, η *μι-ελάσσων* οδηγεί στη δεσπόζουσα της Φα-μείζονας. Από το μ. 130, το επικεφαλής υλικό του πλαγίου θέματος επιστρέφει στην Φα-μείζονα και ακολουθεί μια ανοδική πορεία κατά βήμα μέχρι τα μ. 134-135. Τα επόμενα μέτρα, 136-147, αρχικά οργανώνονται σε δύο τετράμετρα, στα μ. 136-139 και 140-143, ενώ στα επόμενα μέτρα το μοτιβικό υλικό των μ. 138-139 και αντίστοιχα 142-143 απομονώνεται στα μ. 144-147 και αλυσιδοποιείται μελωδικά προς τα πάνω. Πιο συγκεκριμένα, ήδη από την πρώτη τους εμφάνιση τα μ. 138-139 και 142-143 βρίσκονται στην δεσπόζουσα, η οποία στη συνέχεια επεκτείνεται στα μ. 144-147 για να οδηγηθεί σε μια απατηλή πτώση στην έναρξη του συνδετικού περάσματος για την επανάληψη της εκθέσεως.

Στην πλάγια περιοχή παρατηρείται η δομική οργάνωση που οι *Herokoski* και *Darcy* αναφέρουν ως «trimodular block». Η πλάγια περιοχή ξεκινά με μια θεματική

<sup>50</sup> Το γέμισμα της τομής αναφέρεται από τους *Herokoski* και *Darcy* ως “caesura fill”: βλ. *Herokoski – Darcy*, ό.π., σ. 40-45. Στόχος του “caesura fill” είναι να γεμίσει το «κενό» που δημιουργείται ανάμεσα σε δύο τμήματα με ένα σύντομο πέραςμα εν είδει συνδέσμου. Στο συγκεκριμένο σημείο ο *Dvořák* χρησιμοποιεί τον αρπισμό στην Φα-μείζονα για να φέρει ομαλότερα την επανάληψη του πλαγίου θέματος.

<sup>51</sup> Βλ. *Caplin*, ό.π., σ. 15, σχετικά με την εισαγωγή ενός θέματος.

ιδέα, η οποία στην συνέχεια της εξέλιξής της αποκτά χαρακτηριστικά μεταβάσεως, ώστε να ακολουθήσει μια νέα πλάγια θεματική ιδέα.<sup>52</sup> Η πλάγια περιοχή χωρίζεται εδώ σε τρία μέρη: το πρώτο, στα μ. 73-104a, ως αρχικό τμήμα της πλάγιας περιοχής, εκφέρει το πλάγιο θέμα στην Φα-μείζονα, το δεύτερο αποτελεί την ενδιάμεση “μεταβατική” διαδικασία με κατάληξη σε μισή πτώση, στα μ. 104-116a, και εκτεταμένο γέμισμα της τομής στα μ. 116-129, και το τρίτο τμήμα ακολουθεί στα μ. 130-147, επαναφέροντας στο προσκήνιο την τονική της Φα-μείζονος και έχοντας ίδιο μοτιβικό υλικό με το πρώτο τμήμα, αν και αποτυγχάνει τελικά να καταλήξει σε μια τέλεια πτώση.<sup>53</sup> Αντ’ αυτού λαμβάνει χώρα μια απατηλή πτώση στο μ. 148 με την ταυτόχρονη έναρξη του συνδετικού περάσματος, το οποίο εμφανίζεται εδώ αφενός για την επανάληψη της εκθέσεως και αφετέρου για την σύνδεση της εκθέσεως με την επεξεργασία.<sup>54</sup> Στην πρώτη περίπτωση, στα μ. 148-163bis, η προηγούμενη κινητικότητα οδηγεί στην έναρξη του συνδετικού περάσματος, επεκτείνοντας στην V<sup>7</sup> της Σι-ύφεση-μείζονος με μοτιβικό υλικό του πλαγίου θέματος. Στο μ. 152 πραγματοποιείται μία τομή στην δεσπόζουσα σε ευθεία κατάσταση, σαν να διστάζει ο συνθέτης να προχωρήσει παρακάτω, μη έχοντας αποφασίσει εάν θα οδηγηθεί στην επεξεργασία ή σε επανάληψη της εκθέσεως. Το μέτρο αυτό ανακαλεί το ρυθμικό μόρφωμα που υπήρχε στην μετάβαση για το πλάγιο θέμα στο μ. 64 με την άρση του, στο οποίο θα βασιστούν και τα επόμενα μέτρα μέχρι την επανάληψη της εκθέσεως. Στα μ. 153 (με την άρση) και 154a το συνδετικό πέρασμα περνά από την V της Ρε-ύφεση-μείζονος και την V της Σι-ύφεση-μείζονος, και επαναλαμβάνει αυτή την εναλλαγή για να οδηγηθεί στο μ. 157 (με την άρση) στην V<sup>7</sup> της σολ-ελάσσονος και έπειτα σε μια παρατεταμένη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας με ρευστοποιημένο το μοτιβικό υλικό των προηγούμενων μέτρων για να φέρει την επανάληψη. Κατά την δεύτερη φορά, για την σύνδεση με την επεξεργασία, τα μ. 158-159 συνεχίζουν με το ίδιο ρυθμικό-μελωδικό μοτιβικό υλικό, όπως προηγουμένως, και οδηγούν απευθείας στην έναρξη της επεξεργασίας.

## Επεξεργασία

Η επεξεργασία ξεκινά στο μ. 160 με ένα εισαγωγικό τμήμα στα μ. 160-175, το οποίο προετοιμάζει τον πυρήνα της επεξεργασίας.<sup>55</sup> Τούτο βρίσκεται στην

<sup>52</sup> Για περισσότερες λεπτομέρειες σχετικά με την εφαρμογή του «trimodular block» στη δομική οργάνωση της πλάγιας περιοχής σε μια έκθεση σονάτας, βλ. Hepokoski – Darcy, *ό.π.*, σ. 170-177· πρβλ. Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας... Συμπερασματικές επισημάνσεις...”, *ό.π.*, σ. 129-130.

<sup>53</sup> Ιωάννης Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 20<sup>ου</sup> αιώνας (Α’)”, *Πολυφωνία* 13, Κουλτούρα, Αθήνα 2008, σ. 96. Σύμφωνα με τον Φούλια, και όπως ήδη έχουν αναφέρει οι Koch, Galeazzi και Carlin, μία από τις βασικές πτώσεις στην έκθεση είναι αυτή στην δευτερεύουσα τονικότητα, η οποία σηματοδοτεί και την ολοκλήρωση της δευτερεύουσας θεματικής ομάδος. Επιπλέον, αυτή αναφέρεται από τους Hepokoski και Darcy (*ό.π.*, σ. xxvi) ως *EEC* (essential expositional closure). Για την αποτυχία εκπλήρωσης του “βασικού κλεισίματος της εκθέσεως”, βλ. Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας... Συμπερασματικές επισημάνσεις”, *ό.π.*, σ. 130.

<sup>54</sup> Για την προσθήκη του συνδετικού περάσματος για την επανάληψη της εκθέσεως αλλά και την προετοιμασία για την επεξεργασία, βλ. Φούλιας, *ό.π.*, σ. 130-131, και Hepokoski – Darcy, *ό.π.*, σ. 191-193.

<sup>55</sup> Για την προετοιμασία του πυρήνα και γενικά για την υποδιαίρεση της επεξεργασίας σε προετοιμασία, πυρήνα και συνδετικό πέρασμα όπως θα δούμε στη συνέχεια, βλ. Carlin, *ό.π.*, σ. 141-

δεσπόζουσα της μι-ελάσσονος (ισοκράτης επί του σι στο αριστερό χέρι στο πιάνο) με μια μελωδία, η οποία έχει υλικό από το προηγούμενο συνδετικό πέρασμα (αυτό των μ. 152-157) και μοιράζεται στα έγχορδα, ενώ ταυτόχρονα στο πιάνο ρευστοποιείται το ίδιο υλικό. Η μελωδία αρχικά στα έγχορδα είναι staccato ενώ από το μ. 170 η υφή αλλάζει σε legato. Ο πυρήνας ξεκινά σε χαμηλή ένταση (*pp*, *dolce*) στο μ. 176, στην τονικότητα της μι-ελάσσονος, με υλικό του κυρίου θέματος. Δομικά, εδώ διαμορφώνεται αρχικά μία οκτάμετρη πρόταση,<sup>56</sup> με τα μ. 176-177 να αποτελούν τη βασική ιδέα στην i, τα μ. 178-179 το παράλλαγμα στην ii, και τα μ. 180-184a ( $V^6 - i - v^6 - vii^{6\#}_5/V - V$ ) να έχουν συγχωνεύσει τις λειτουργίες της συνέχισης και της πτωτική διαδικασίας, οδηγώντας σε μισή πτώση στη μι-ελάσσονα. Ακολουθεί γέμισμα της τομής στα μ. 184-187, το οποίο στο μ. 188 οδηγεί αφενός σε επικύρωση της μι-ελάσσονος με τέλεια πτώση<sup>57</sup> και αφετέρου σε αύξηση της έντασης σε *ff*. Από εδώ ξεκινά μια διαδικασία αλυσιδοποίησης, το πρότυπο της οποίας αποτελείται από 8 μέτρα (μ. 188-195) και βρίσκεται αρχικά στην μι-ελάσσονα και ακολούθως (μ. 196-203) στην λα-ελάσσονα. Από το μ. 204 το υλικό της αλυσίδος αναπτύσσεται περαιτέρω στην δεσπόζουσα της σι-ύφεση-ελάσσονος ανά δίμετρα. Το τμήμα αυτό οργανώνεται συνολικά σε  $8x2$ ,  $2x4 + 2$  μέτρα. Το μ. 214 έχει ίδιο μοτιβικό υλικό με το μέτρο 19 και θα αποτελέσει ένα νέο πρότυπο για αλυσιδοποίηση, το οποίο θα διαρθρωθεί ως  $2x2$  (μ. 214-217) +  $1x2$  (μ. 218-219) μέτρα, πρώτα στην Σι-ύφεση-μείζονα και έπειτα στην Ρε-ύφεση-μείζονα στο μ. 220, η οποία εναρμονίως θα μετατραπεί σε ντο-δίεση-ελάσσονα στο μ. 222, ενώ στο επόμενο δίμετρο στην σχετική της, Μι-μείζονα. Από το μ. 226 με την άρση του, η αρμονική πορεία περνά χρωματικά στην λα-ύφεση-ελάσσονα και από το μ. 228 στην σχετική της, Ντο-ύφεση-μείζονα. Έπειτα συνεχίζει περνώντας εναρμόνια στην Ρε-μείζονα για να καταλήξει με αλλεπάλληλες κατιούσες τρίτες στο μ. 236 σε μια Ντο-μείζονα.<sup>58</sup> Επιπλέον, παρατηρούμε πως το αρχικό εξάμετρο (μ. 214-219) επεκτείνεται τώρα δομικά σε δύο οκτάμετρα, στα μ. 220-227 και μ. 228-235, και εν συνεχεία σε ένα τετράμετρο συν δέκα μέτρα (μ. 236-239 + 240-249). Οι αλυσιδοποιήσεις θα συνεχιστούν σε μια τρίτη φάση από το μέτρο 236, έχοντας αναφορές πάντοτε στο κύριο θέμα. Αρμονικά, το τμήμα αυτό ξεκινά από την Ντο-μείζονα (μ. 236-243) και με μία χρωματική πορεία κατευθύνεται προς την Π<sub>N</sub> (μ. 244), ενώ έπειτα από εναλλαγές της διπλής δεσπόζουσας με την δεσπόζουσα επικεντρώνεται στην V της ντο-ελάσσονος. Τα μ. 240-249 έχουν ρευστοποιήσει το προηγούμενο θεματικό υλικό

159. Για το εισαγωγικό πέρασμα έχει μιλήσει ήδη ο Marx (βλ. Ιωάννης Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 19<sup>ου</sup> αιώνας (B’)”, *Πολυφωνία* 12, Κουλτούρα, Αθήνα 2008, σ. 21).

<sup>56</sup> Βλ. ειδικότερα για αυτή την περίπτωση, Carlin, ό.π., σ. 45 (*Continuation => cadential*).

<sup>57</sup> Αν και η επικύρωση ενός τρίτου τονικού κέντρου στην ενότητα της επεξεργασίας αναφέρεται από τους Koch και Galeazzi (βλ. Ιωάννης Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18<sup>ου</sup> αιώνας (Γ’)”, *Πολυφωνία* 10, Κουλτούρα, Αθήνα 2007, σ. 47), οι θεωρητικοί των επόμενων δύο αιώνων δεν την θεωρούν αναγκαία, καθώς σκοπός της επεξεργασίας είναι η αρμονική περιπλάνηση με την ανάπτυξη του υλικού της εκθέσεως, έχοντας ως στόχο την επαναπροσέγγιση της αρχικής τονικότητας, συνήθως μέσω της δεσπόζουσας αυτής, για την επανέκθεση.

<sup>58</sup> Αξιοπρόσεκτο είναι το γεγονός πως σε όλο αυτό το πέρασμα, με τις χρωματικές και εναρμόνιες αλλοιώσεις παρατηρούνται ταυτόχρονα εναρμόνιες συνηχήσεις, κυρίως στην μελωδική πορεία του τσέλου σε σχέση με το βιολί και το πιάνο: επί παραδείγματι, λα-ύφεση – σολ-δίεση, ρε-ύφεση – ντο-δίεση κ.λπ.

και λειτουργούν ως συνδετικό πέρασμα για τον δεύτερο πυρήνα της επεξεργασίας<sup>59</sup> που θα ακολουθήσει στην Λα-ύφεση-μείζονα (ως VI στην ντο-ελάσσονα).

Το τμήμα αυτό ξεκινά στο μ. 250 και επικεντρώνεται στο υλικό του κυρίου θέματος, ενώ βρίσκεται σε χαμηλή ένταση (*pp*), φέρει την ένδειξη *molto tranquillo* και έχει διαφορετική ύφανση σε σχέση με ό,τι προηγήθηκε. Μέχρι το μ. 293, όπου ολοκληρώνεται η επεξεργασία, το κύριο θέμα αναπτύσσεται σε όλα τα όργανα και μέσω ρευστοποίησης και αύξησης της εντάσεως οδηγούμαστε στην επανέκθεση. Πιο αναλυτικά, το πιάνο ξεκινά με ολόκληρη την βασική ιδέα του κυρίου θέματος στην Λα-ύφεση-μείζονα, ενώ τα έγχορδα συνοδεύουν. Έπειτα, στο μ. 254, και παραμένοντας ακόμα στην Λα-ύφεση-μείζονα, το βιολί φέρει τα δύο πρώτα μέτρα της μελωδίας και το πιάνο συνοδεύει, ενώ ακολουθεί το τσέλο εναλλάσσοντας την μελωδία με το βιολί, μέχρι ότου αυτή επιστρέψει στο πιάνο στο μ. 266. Η αρμονική πορεία του τμήματος αυτού είναι από την Λα-ύφεση-μείζονα προς την Μι-ύφεση-μείζονα στο μ. 256, μετά από την Σολ-ύφεση προς την Ρε-ύφεση στα μ. 258-261, από την Μι-μείζονα στην Σι-μείζονα στα μ. 262-265 και τελικά στην Ρε-μείζονα στο μ. 266. Το θεματικό υλικό ρευστοποιείται από εκεί και ύστερα και μέσω μιας συγχορδίας ελαττωμένης εβδόμης στο μ. 272 ξεκινά η προετοιμασία για την επανέκθεση.<sup>60</sup> Η προηγούμενη αλυσιδωτή πορεία οδηγεί αναπάντεχα στην λα-ελάσσονα στο μ. 275 και από το μ. 280 στρέφεται χρωματικά προς τη δεσπόζουσα της Σι-ύφεση-μείζονος, ενώ η αρχικά χαμηλή ένταση (*pp*) έχει παράλληλα κορυφωθεί με *crescendo* και επικρατεί πλέον έντονη κίνηση σε όλα τα όργανα. Αν λάβουμε υπ' όψιν τον Carlin αναφορικά με το συνδετικό πέρασμα για την επανέκθεση, παρατηρούμε πως το τμήμα αυτό ξεκινά από την Λα-ύφεση-μείζονα (ως σχετική της αρχικής τονικότητας) με το κύριο θεματικό υλικό να είναι κυρίαρχο. Αναφορές στο κύριο θέμα παρατηρούνται γενικότερα στο πλαίσιο της επαναπροσέγγισης της αρχικής τονικότητας, οπότε εδώ ίσως μπορεί να γίνει λόγος για έναν ενιαίο δεύτερο πυρήνα της επεξεργασίας με ενσωματωμένο και το συνδετικό πέρασμα για την επανέκθεση.<sup>61</sup>

Όσον αφορά την θεματική ανακύκλωση του θεματικού υλικού της εκθέσεως, μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα ότι στο πλαίσιο της επεξεργασίας και οι δύο πυρήνες πραγματεύονται αποκλειστικά το κύριο θέμα.<sup>62</sup>

## Επανέκθεση

Στα τελευταία μέτρα της επεξεργασίας, στο συνδετικό πέρασμα, παρατηρούμε πως η ένταση αυξάνεται και η υφή ενισχύεται ώστε στο μ. 294 η επανέκθεση του κυρίου θέματος να έρθει έχοντας ηρωικό χαρακτήρα, κάτι που είναι πολύ συχό στον

<sup>59</sup> Ο Goetschius αναφέρεται στην τμηματική δόμηση της ενότητας της επεξεργασίας χωρίς όμως να παραθέτει συγκεκριμένο αριθμό υποενοτήτων. Βλ. Ιωάννης Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 20ού αιώνας (Α’)”, *Πολυφωνία* 13, Κουλτούρα, Αθήνα 2008, σ. 70.

<sup>60</sup> Βλ. Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 197, για το συνδετικό πέρασμα στο τέλος της επεξεργασίας.

<sup>61</sup> Βλ. Carlin, ό.π., σ. 139-145 και 157-159.

<sup>62</sup> Βλ. Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 217-220 (κυρίως σ. 217, *Developmental Rotation Types: Half-Rotations: P – TR*). Στην μελέτη τους, οι δύο συγγραφείς πραγματεύονται αναλυτικά την διαδικασία της θεματικής ανακυκλήσεως στο πλαίσιο της επεξεργασίας.



ρομαντισμό.<sup>63</sup> Το κύριο θέμα στην έκθεση είναι ήπιου χαρακτήρα, αντίθετο προς τις θεωρητικές επιταγές που θέλουν το κύριο (πρώτο) θέμα να είναι αρρενωπό, πομπώδες κ.λπ.<sup>64</sup> Έτσι μέσα από την ανάπτυξή του, στην έκθεση και την επεξεργασία, έρχεται στην επανέκθεση να κορυφωθεί με ηρωικό και πιο δυναμικό χαρακτήρα. Το κύριο θέμα, λοιπόν, ξεκινά στο πιάνο με σπασμένες οκτάβες και τα έγχορδα ακολουθούν. Η δομική αλλαγή που παρατηρείται εδώ έχει να κάνει με την απουσία του εκάστοτε εισαγωγικού δίμετρου (πρβλ. μ. 1-2) και με την *συνέχεια* του θέματος. Τονικά, όμως, η πορεία του παραμένει ως είχε και στην έκθεση (I – vi – IV – V<sup>7</sup>). Το υλικό που χρησιμοποιείται στην εξέλιξη του κυρίου θέματος, από το μ. 310 και εξής, ανάγεται σε υλικό της μεταβάσεως της εκθέσεως, δηλαδή στο ρυθμικό μόρφωμα του πιάνου στα μ. 51-52. Βλέπουμε επίσης πως ο Dvořák ήδη από τα πρώτα μέτρα της επανεκθέσεως κάνει κάποιες αλλαγές, οι οποίες επιφέρουν μια πιο ολοκληρωμένη συγκρότηση στην δομή της κύριας περιοχής. Έτσι παρακάτω, στα μ. 321b-324a, έρχεται μια ολοκληρωμένη πτωτική διαδικασία (vii<sup>7</sup>/V – I<sup>6</sup> – V<sup>7</sup> – I) που κλείνει το κύριο θέμα και επικυρώνει την αρχική τονικότητα, Σι-ύφεση-μείζονα, κάτι που έλειπε από την έκθεση.<sup>65</sup>

Ακολουθεί η μετάβαση, με το αρχικό της οκτάμετρο να είναι ίδιο με την έκθεση. Κατά την επανάληψή του όμως, με την προσθήκη των εγχόρδων, αναπτύσσεται περαιτέρω, ξεκινώντας από την σι-ύφεση-ελάσσονα στο μ. 332 και για 6 μέτρα, έπειτα στρέφεται προς την Ρε-ύφεση-μείζονα (από το μ. 338), η οποία μετατρέπεται στην ομώνυμή της, ντο-δίεση-ελάσσονα στο μ. 342, για να έρθει μετά από δύο μέτρα η Μι-μείζονα. Με μια χρωματική αλλαγή (μι – μι-ύφεση) στα μ. 348-349 έρχεται η δεσπόζουσα της λα-ύφεση-ελάσσονος που θα ακολουθήσει στο μ. 350, ενώ στο μ. 351 θα έρθει η δεσπόζουσα της Σι-μείζονος και η τελευταία θα επεκταθεί μέχρι το μ. 356. Το τμήμα αυτό αναπτύσσει ενδελεχώς το υλικό των μ. 338-339. Έπειτα, στα μ. 356 με 363, εξελίσσεται ελεύθερα στην μι-ύφεση-ελάσσονα κατά τρόπον αλυσιδωτό (μ. 356b-360a και 360b-364a) διατηρώντας όμως το υλικό του πιάνου από τα μ. 338-340a (ή, αν το αντιστοιχίσουμε με την έκθεση, το μοτιβικό αυτό υλικό παραπέμπει στην μετάβαση, στα μ. 31b-33a), για να ακολουθήσει στο μ. 364 το

<sup>63</sup> James Webster, λήμμα “Sonata form”, στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, New York 2001,

<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026197> (ημερομηνία πρόσβασης: 3 Οκτωβρίου 2018), και Carlin, ό.π., σ. 161.

<sup>64</sup> Ο χαρακτήρας του κυρίου θέματος αλλά και η «αντιθετική» σχέση του με το πλάγιο έχει απασχολήσει εν γένει τους θεωρητικούς: βλ. Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας... Θεωρητικοί του 20<sup>ου</sup> αιώνας (Α’)”, ό.π., σ. 61 (Riemann), σ. 64 (Leichtentritt) και σ. 67 (Goetschius). Αντιθέτως, ο Czerny θεωρεί πως ο χαρακτήρας της κύριας ιδέας μπορεί να είναι ήπιος ή τρυφερός, εκτός από σοβαρός, πομπώδης, λαμπερός κ.ά.: βλ. Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας... Θεωρητικοί του 19<sup>ου</sup> αιώνας (Β’)”, ό.π., σ. 9. Πρβλ. επίσης: Ιωάννης Φούλιας, *Οι συμφωνίες κατά τις οβιδιανές “Μεταμορφώσεις” του Carl Ditters von Dittersdorf: Συμβολή στην αποκατάσταση ενός έργου-σταθμού στην ιστορία της προγραμματικής μουσικής*, Παπαγρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2015, σ. 114-115 (υποσημείωση αρ. 68).

<sup>65</sup> Ο Carlin (ό.π., σ. 161-163) αναφέρεται στον ρόλο του κάθε τμήματος της επανέκθεσης και παρατηρεί συγκεκριμένα ότι οι λειτουργίες του κυρίου θέματος, όπως αυτές δηλώνονται στην έκθεση, δεν είναι αναγκαίες κατά την επανέκθεση. Για τον λόγο αυτό, το κύριο θέμα μπορεί να υποστεί διάφορες αλλαγές όπως: διαγραφή θεματικών δηλώσεων, εκ νέου προσέγγιση υλικού στο οποίο δεν είχε δοθεί έμφαση (πχ. στην επεξεργασία), ακόμη και απαλοιφή της πτωτικής επικύρωσης της τονικότητας αναφοράς. Αυτή, όμως, η πτώση είναι που έλειπε από την έκθεση και θεωρείται απαραίτητη για την ολοκλήρωση του κυρίου θέματος και την επικύρωση της αρχικής τονικότητας.

μοτίβο του πλαγίου θέματος στο τσέλο, στην δεσπόζουσα της Σι-ύφεση-μείζονος. Κατά την προετοιμασία της πλάγιας περιοχής (μ. 364-373), βέβαια, αυτή εναλλάσσεται με την δεσπόζουσα της Ρε-ύφεση-μείζονος, προτού τελικά στο μ. 372 καταλήξει οριστικά στην δεσπόζουσα της Σι-ύφεση-μείζονος.<sup>66</sup>

Το πλάγιο θέμα έρχεται στην αρχική τονικότητα στο μ. 374, όχι όμως όπως ακριβώς ήταν και στην έκθεση. Εδώ ξεκινά το πιάνο με το τσέλο επανεκθέτοντας το πρώτο οκτάμετρο. Έπειτα, ο συνθέτης συνεχίζει με την επανάληψή του με την είσοδο του βιολιού στο μ. 382 και με άλλη μια ημιτελή επανάληψή του από το μ. 390. Από το μ. 395 το πιάνο έχει το ρυθμικομελωδικό υλικό των μ. 104-116a. Στο μ. 406, ξαφνικά, η κεφαλή του πλαγίου θέματος εμφανίζεται στον αντίθετο τρόπο και σε χαμηλή ένταση (*p*), κάνοντας μια αλυσίδα αποτελούμενη από τα μ. 406-409a και 409-412a συν 412-413a, για να ακολουθήσει επαναφορά των μ. 116-147, αυτή τη φορά στην αρχική τονικότητα.

Αν και η πλάγια περιοχή καταλαμβάνει περίπου όση έκταση είχε και στην έκθεση (πρβλ. μ. 73-147 και 374-444), παρατηρούνται κάποιες διαφοροποιήσεις. Το πλάγιο θέμα αρχικά ήταν εννέα μέτρων (μ. 73-81) μαζί με το γέμισμα της τομής, το οποίο απουσιάζει από την επανέκθεση (μ. 374-381). Επιπλέον, το θέμα εισαγόταν μόνο από το πιάνο και ακολουθούσαν τέσσερα παραλλάγματα, όπου στα δύο πρώτα η μελωδία βρισκόταν στο βιολί, στο τρίτο παράλλαγμα στο τσέλο και στο τέταρτο στο πιάνο. Στην επανέκθεση, όμως, το ίδιο θέμα ξεκινά με το πιάνο και το τσέλο στην αρχική τονικότητα, έπειτα παρουσιάζονται τα δύο παραλλάγματα με τη μελωδία στο βιολί παραμένοντας στην Σι-ύφεση-μείζονα, μέχρι το μ. 393 που περνά στην τονικότητα της δεσπόζουσας, Φα-μείζονα, στο τρίτο παράλλαγμα. Το τέταρτο παράλλαγμα φέρνει το πλάγιο θέμα στο πιάνο επιστρέφοντας στην Σι-ύφεση-μείζονα, με την διαφορά ότι στην τελευταία του εμφάνιση, από το μ. 406, βρίσκεται πλέον στον αντίθετο τρόπο. Ενδιαφέρουσα είναι και η χρήση *pizzicato* στο τσέλο στα μ. 427-433a, όπου συνοδεύει το βιολί με σπασμένες συγχορδίες.

Στην έκθεση ακολουθούσε το συνδετικό πέρασμα για την επανάληψη της πρώτης ενότητας και την έναρξη της επεξεργασίας αντίστοιχα. Με την επαναφορά και των μ. 148-151 στα μ. 445-448 έχει ολοκληρωθεί ουσιαστικά η επανέκθεση του υλικού της εκθέσεως, δίχως όμως να πραγματοποιείται κάποια σαφής πωτική επικύρωση της τονικότητας αναφοράς, η κατά τους Herokoski και Darcy *ESC: essential structural closure*.<sup>67</sup> Έτσι, το συνδετικό πέρασμα της εκθέσεως

<sup>66</sup> Δύο πολύ συχνά φαινόμενα στο πλαίσιο της επανεκθέσεως είναι η ανακατασκευασμένη μετάβαση και η δευτερεύουσα ανάπτυξη. Για την ανακατασκευασμένη μετάβαση έχει ήδη μιλήσει ο Reicha, αν και αναφέρεται στο τμήμα της μεταβάσεως με τον όρο *γέφυρα* (βλ. Ιωάννης Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας... Θεωρητικοί του 19ου αιώνας (Α’)”, ό.π., σ. 105). Επίσης, ο Heimes αναφέρεται στην μέθοδο παράκαμψης της μετατροπίας στην επανέκθεση με την διεύρυνση του τμήματος αυτού, δηλαδή της μεταβάσεως: βλ. Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας... Θεωρητικοί του 20<sup>ου</sup> αιώνας (Β’)”, ό.π., σ. 30. Στόχος της δευτερεύουσας ανάπτυξης, όπου που καθιέρωσε ο Rosen (βλ. Charles Rosen, *Sonata forms*, W. W. Norton & Company, New York – London 1980 / 1988, σ. 106), δεν είναι η πρόεκταση της περιοχής και της εντάσεως της εκθέσεως, αλλά η υποχώρηση της αρμονικής έντασης, η οποία στην έκθεση οδήγούσε στην δευτερεύουσα τονική περιοχή, ώστε τώρα η μετάβαση κατά την επανέκθεση να παραμείνει στην αρχική τονικότητα.

<sup>67</sup> Για την αποτυχία της πλάγιας περιοχής να φέρει το «βασικό κλείσιμο της συνολικής δομής» στην επανέκθεση, βλ. Herokoski – Darcy, ό.π., σ. 245-247.

μετασχηματίζεται πλέον σε καταληκτική περιοχή στην επανέκθεση. Από το μ. 449 υπάρχει πλήρης ανακύκληση του θεματικού υλικού της εκθέσεως, η οποία, αν και πλήρης, είναι σε διαδοχή διαφορετική της αρχικής και αποσπασματική. Συγκεκριμένα, πρώτα εμφανίζονται μορφώματα της μεταβάσεως, έπειτα, από το μ. 453, του κυρίου θέματος και από το μ. 461 του πλάγιου.<sup>68</sup> Πλέον υπάρχουν μόνο σπαράγματα από όλα τα θεματικά στοιχεία, τα οποία οδηγούν σε ένα ήρεμο κλείσιμο του πρώτου μέρους με χρήση του επικεφαλής μοτίβου του πλάγιου θέματος, το οποίο ακούγεται ως απόηχος στα τελευταία μέτρα.

Παρατηρούμε, λοιπόν, πως εδώ έχουμε να κάνουμε με μια μορφή τριμερούς σονάτας με ξεκάθαρα διακριτές τις ενότητες της εκθέσεως, της επεξεργασίας και της επανεκθέσεως. Η έναρξη της εκθέσεως είναι πολύ ήπια, δίνοντάς μας την εντύπωση μιας εισαγωγής. Δεν υπάρχουν σαφείς πτωτικές τομές μεταξύ των επιμέρους τμημάτων της, με το κύριο θέμα, την μετάβαση και το πλάγιο θέμα (έχοντας τη μορφή ενός trimodular block) να βρίσκονται σε μια «μελωδική» συνέχεια μεταξύ τους. Το πρώτο τμήμα της μεταβάσεως βρίσκεται στην αρχική τονικότητα, παίρνοντας υλικό από την κύρια περιοχή. Εν συνεχεία, καθώς το υλικό αυτό επαναλαμβάνεται, ο χαρακτήρας της γίνεται μετατροπικός και οδηγεί σε μια παρατεταμένη δεσπόζουσα, προαναγγέλλοντας το πλάγιο θέμα που θα ακολουθήσει. Ο αρμονικός σχεδιασμός της εκθέσεως είναι ο προβλεπόμενος ήδη από την περίοδο του κλασικισμού,<sup>69</sup> ξεκινώντας από την τονικότητα της Σι-ύφεση-μείζονος στην κύρια περιοχή, περνώντας στην τονικότητα της δεσπόζουσας για την πλάγια περιοχή, αλλά και μένοντας στο συνδετικό πέρασμα σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της Σι-ύφεση-μείζονος για την επανάληψη της εκθέσεως από την αρχή. Θα πρέπει ωστόσο να τονισθεί η αποδομητική απουσία μιας πτωτικής επικύρωσης της δευτερεύουσας τονικότητας στο κλείσιμο της πλάγιας περιοχής.

Η επεξεργασία αποτελείται από μια σύντομη εισαγωγή και δύο βασικούς πυρήνες που αναπτύσσουν αποκλειστικά το κύριο θέμα: ο πρώτος ξεκινά από την τονικότητα της μι-ελάσσονος, με αλυσιδοποιήσεις του κυρίου θέματος, ενώ ο δεύτερος από την Λα-ύφεση-μείζονα, όπου ρευστοποιείται το προηγούμενο υλικό και προετοιμάζεται το έδαφος με ένα πέρασμα αυξανόμενης εντάσεως για την επανέκθεση. Άρα, το βασικό συμπέρασμα που προκύπτει είναι η εστίαση ολόκληρης

---

<sup>68</sup> Βλ. Herpokoski – Darcy, ό.π., σ. 231-233. Οι δύο συγγραφείς θεωρούν πως μετά από την πλήρη ανακύκληση του θεματικού υλικού στην επανέκθεση, οτιδήποτε ακολουθεί περιλαμβάνεται στο πλαίσιο της *coda*. Όμως στο συγκεκριμένο έργο, αφενός δεν υπάρχει πτωτική ολοκλήρωση στην αρχική τονικότητα με το πέρας της επανεκθέσεως της πλάγιας περιοχής, αφετέρου όμως ούτε μια *coda*. Τα τελευταία μέτρα αποτελούν την καταληκτική περιοχή, η οποία θα φέρει και το βασικό κλείσιμο της συνολικής δομής. Ενώ όμως οι Herpokoski και Darcy δεν επισημαίνουν την εφαρμογή της ανακυκλώσεως σε μιαν επιπρόσθετη καταληκτική περιοχή στο κλείσιμο της επανεκθέσεως, εδώ επανέρχεται υλικό της εκθέσεως και, συγκεκριμένα, μορφώματα της μεταβάσεως, του κυρίου και του πλάγιου θέματος.

<sup>69</sup> Η δευτερεύουσα τονικότητα για την πλάγια περιοχή της εκθέσεως στον μείζονα τρόπο έχει ήδη αναφερθεί από τον Koch. Ένα έργο με μείζονα κύρια τονικότητα θα οδηγήσει στην δεσπόζουσά της για την πλάγια περιοχή. Βλ. Ιωάννης Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18ου αιώνας (Β’)”, *Πολυφωνία* 9, Κουλτούρα, Αθήνα 2006, σ. 73.

της επεξεργασίας στην ανάπτυξη του κυρίου θέματος και μόνον, υπό μια διαρκή αρμονική κινητικότητα.

Η έναρξη της επανεκθέσεως, όπως ήδη αναφέρθηκε, έχει έρθει ηρωικά, με μεγάλη ένταση (*ff*), έχοντας εντελώς διαφορετικό ύφος από την αντίστοιχη έναρξη της έκθεσης και με όλα τα όργανα να φέρουν το κύριο θέμα σε ταυτοφωνία. Υπάρχουν κάποιες αλλαγές και αναντιστοιχίες μέτρων με την έκθεση, οι οποίες οφείλονται στην αναδιαμόρφωση όλων των περιοχών της εκθέσεως. Η επανέκθεση έρχεται επιπλέον να διορθώσει κάποια δομικά «προβλήματα» της εκθέσεως. Πιο συγκεκριμένα, το κύριο θέμα πλέον κλείνει με τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα και ακολουθεί η μετάβαση ως διακριτό τμήμα (λόγω της τομής στο μ. 324), που αναπτύσσεται περισσότερο για να φέρει το πλάγιο θέμα στο μ. 374, με περικεκομμένα κάποια από τα παραλλάγματά του αλλά και με μία εμφάνισή του στον αντίθετο τρόπο. Τα υπόλοιπα ακολουθούν όπως ήταν στην έκθεση, με τις ανάλογες τροποποιήσεις, ως είθισται, για την παραμονή στην αρχική τονικότητα, με μόνη διαφορά το καταληκτικό τμήμα που προστίθεται από το μ. 445 για την ολοκλήρωση της επανέκθεσης. Εδώ εμφανίζονται διάφορα μορφώματα από το κύριο θέμα, την μετάβαση και το πλάγιο θέμα, κλείνοντας με μια ήπια επέκταση της Σι-ύφεση-μείζονος και έναν τελευταίο απόηχο του πλαγίου θέματος μετά από την υπέρλαμπρη έκρηξη που προηγήθηκε. Βασικό πρόβλημα που προκύπτει συνολικά είναι η απουσία πτωτικής επικύρωσης στο κλείσιμο της πλάγιας περιοχής και στην έκθεση αλλά και στην επανέκθεση.

### B. Τρίο με πιάνο σε σολ-ελάσσονα, opus 26

Το πρώτο μέρος είναι μια τριμερής μορφή σονάτας με coda στην τονικότητα της σολ-ελάσσονος. Η έκθεση είναι στα μ. 1-122bis, η επεξεργασία από το μ. 119 μέχρι το μ. 204, η επανέκθεση από το μ. 205 μέχρι το μ. 311 και η coda στα μ. 312-335. Γενικά, στο τρίο αυτό παρατηρείται μία αποτελεσματικότερη ανάπτυξη πιανιστικών φιγούρων, με tremoli και περάσματα από συγχορδίες στο αριστερό χέρι, κατά παρόμοιο τρόπο με αυτόν που έγραφαν οι Chopin και Brahms. Συν τοις άλλοις, εν αντιθέσει με το opus 21, υπάρχει μεγαλύτερη οικονομία θεματικού υλικού και περισσότερο αντιστικτική εξύφανση των θεμάτων, με τους ρόλους των οργάνων να αντιμετωπίζονται και έτσι το κάθε θέμα να τοποθετείται στην έκταση όπου αποδίδεται καλύτερα και αποτελεσματικότερα.<sup>70</sup>

### **Έκθεση**

Η έκθεση ξεκινά με την κύρια περιοχή στην σολ-ελάσσονα. Η κύρια περιοχή αποτελείται από δύο κύρια θέματα, το πρώτο από τα οποία παρουσιάζεται στα μ. 1 έως 4 και το δεύτερο στα μ. 18 έως 21. Το πρώτο κύριο θέμα αποτελείται από δύο μορφώματα σαφώς διακριτά μεταξύ τους: το πρώτο μοτίβο, στο μ. 1, είναι δύο συγχορδίες σε όλα τα όργανα και ακολουθείται από μία λυρική μελωδία στα επόμενα

---

<sup>70</sup> Crain, ό.π., σ. 65-88.

μέτρα. Το σύντομο αυτό τετράμετρο ολοκληρώνεται στην αρχική τονικότητα και έπειτα, με ένα γέμισμα τομής δεκάτων έκτων στο μ. 4, επαναλαμβάνεται και οδηγείται σε μισή πτώση στο μ. 8. Το μοτίβο των δεκάτων-έκτων του μ. 8 ρευστοποιείται στα επόμενα μέτρα και χρησιμοποιείται ως συνδετικό πέρασμα, οδηγώντας στο δεύτερο κύριο θέμα στο μ. 18. Προτού ακουστεί το νέο θέμα στο πιάνο, το μοτιβικό υλικό του προετοιμάζεται από το βιολί στο μ. 17.

Το δεύτερο κύριο θέμα αποτελεί ένα παράγωγο του δευτερεύοντος μοτίβου των δεκάτων έκτων του αρχικού θέματος (μ. 4) μέσα από μια διαδικασία διαρκούς θεματικού μετασχηματισμού. Η μελωδία του δεύτερου θέματος είναι τετράμετρη (μ. 18-21), εκφέρεται αρχικά από το πιάνο στην σολ-ελάσσονα (έχοντας μια αρμονική διαδοχή  $i - iv - i^6_4 - V$ ), έπειτα από το βιολί και ακολούθως δύο ακόμη φορές από το πιάνο. Από το μ. 26 το θέμα εκφέρεται στη σχετική μείζονα, Σι-ύφεση (III), συρρικνώνεται στο μ. 28 και επαναλαμβάνεται για να οδηγήσει σε τέλεια πτώση στο μ. 32. Στο σημείο αυτό επανεμφανίζεται το μοτίβο του πρώτου κυρίου θέματος, αποκαθιστώντας παράλληλα την σολ-ελάσσονα. Ωστόσο, παρακάμπτοντας δύο φορές την τέλεια πτώση στα μ. 35 και 38, ανοίγει το δρόμο για την έναρξη της μεταβάσεως στην τονικότητα της VI βαθμίδος, Μι-ύφεση-μείζονα.

Αξίζει να σχολιαστεί στο σημείο αυτό η λανθασμένη αναγνώριση του τμήματος της μεταβάσεως από τον Partridge,<sup>71</sup> ο οποίος θεωρεί ως εφαλτήριο την επανεμφάνιση του κυρίου θέματος στο μ. 32 στην Σι-ύφεση-μείζονα. Η ερμηνεία του είναι προφανώς εσφαλμένη, καθώς υποκινείται καθαρά από την θεματική συνιστώσα. Η ανάπτυξη του θεματικού υλικού έχει οδηγήσει στο μ. 32 στο περιβάλλον της σχετικής, Σι-ύφεση-μείζονος. Εάν δεχτούμε την άποψη αυτή, πως η μετάβαση δηλαδή ξεκινά από το μ. 32, τότε θα πρέπει να αναγνωρίσουμε πως η κύρια περιοχή είναι αυτή που αναλαμβάνει την μετατροπία προς την δευτερεύουσα τονικότητα (ήδη από το μ. 26). Εντούτοις, η μετάβαση στα πρώτα της βήματα (μ. 32-37) μοιάζει να οπισθοχωρεί στην αρχική τονικότητα, κάτι το οποίο σχολιάζεται και από τον Partridge, ο οποίος δίδει και την αρμονική πορεία των μέτρων αυτών (!) χωρίς όμως να της αποδίδει ιδιαίτερη λειτουργική σημασία. Προφανώς, παραγνωρίζει εντελώς τον αρμονικό σχεδιασμό της εκθέσεως, εξετάζοντας μονόπλευρα τον θεματικό παράγοντα, γεγονός που έχει ως αποτέλεσμα την αμφισβήτηση των πορισμάτων της ανάλυσής του. Η ερμηνεία του αυτή λοιπόν, δεν μπορεί παρά να απορριφθεί.

Το υλικό της μεταβάσεως αντλείται από την κύρια περιοχή<sup>72</sup> και συνίσταται σε δύο επίπεδα: το πρώτο διακρίνεται στο βιολί και στο πιάνο, που φέρουν το δεύτερο μόρφωμα του πρώτου κυρίου θέματος στην ελαφρώς παρηλλαγμένη εκδοχή του μ. 33 (αποτελούμενο από δύο ομάδες τριήχων ογδόων), και το δεύτερο επίπεδο

<sup>71</sup> Βλ. Partridge, ό.π., σ. 169-170.

<sup>72</sup> Αναφορικά με την άμεση εξάρτηση του θεματικού υλικού της μεταβάσεως από την κύρια περιοχή της εκθέσεως έχουν τοποθετηθεί αρκετοί θεωρητικοί ήδη από τον 19<sup>ο</sup> αιώνα. Συγκεκριμένα, ο Birnbach αναφέρεται στην περαιτέρω αντιστικτική ανάπτυξη του υλικού του κυρίου θέματος (βλ. Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας... Θεωρητικοί του 19<sup>ου</sup> αιώνας (Α’)”, ό.π., σ. 114). Επίσης, οι Leichtentritt και Goetschius, αναφέρονται στην ανάπτυξη υλικού του κυρίου θέματος (βλ. Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας... Θεωρητικοί του 20<sup>ου</sup> αι (Α’)”, ό.π., σ. 64 και 69), όπως και ο Somfai (βλ. Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας... Θεωρητικοί του 20<sup>ου</sup> αιώνας (Β’)”, ό.π., σ. 32). Τέλος, βλ. και Herokoski – Darcy, ό.π., σ. 95, για τους δύο τύπους μεταβάσεως (πρβλ. και υποσημείωση 46 στην παρούσα εργασία).

διαμορφώνεται από το τσέλο με το υλικό του δεύτερου κυρίου θέματος. Η μετάβαση, ξεκινώντας από την Μι-ύφεση-μείζονα στο μ. 38 με την αντιστικτική εξύφανση των μορφομάτων της κύριας περιοχής, αλυσιδοποιείται στο μ. 41 ένα ημιτόνιο ψηλότερα, στην φα-ελάσσονα, και στο μ. 44 στην σολ-ελάσσονα. Από το μ. 46 πραγματοποιείται αποσπασματοποίηση σε μονόμετρα, με την ταυτόχρονη χρήση του εναρκτήριου μοτίβου (των συγχορδιών) του πρώτου κυρίου θέματος στο πιάνο και του δεύτερου κυρίου θέματος στα έγχορδα. Ακολουθεί ένα πέρασμα στα μ. 48-52 που ξεκινά ρευστοποιώντας το υλικό του δεύτερου κυρίου θέματος πάνω σε μια δεσπόζουσα μετ' ενάτης της ντο-ελάσσονος, ενώ μετά, με ένα παράγωγο του δεύτερου κυρίου θέματος στο βιολί και μέσω της Ρε-ύφεση-μείζονος στα μ. 53-56, αλλά και μιας συγχορδίας αυξημένης έκτης με λειτουργία διπλής δεσπόζουσας στην Σι-ύφεση-μείζονα στα μ. 57-60, οδηγούμαστε στο πλάγιο θέμα.

Η πλάγια περιοχή ξεκινά στο μ. 61 στην τονικότητα της σχετικής μείζονος. Αν δούμε προσεκτικά τη μελωδία του πλαγίου θέματος που βρίσκεται στο τσέλο και την συγκρίνουμε με το πρώτο κύριο θέμα, και συγκεκριμένα με την κίνηση των δεκάτων-έκτων, φαίνεται πως η συνάτα αυτή είναι μονοθεματική,<sup>73</sup> καθώς το πλάγιο θέμα είναι παράγωγο του κυρίου. Το πλάγιο θέμα εκτείνεται από το μ. 61 μέχρι και το μ. 67, ξεκινώντας από την Σι-ύφεση-μείζονα και κατευθυνόμενο προς την δεσπόζουσα της, στην οποία καταλήγει με τέλεια πτώση. Το πλάγιο θέμα επαναλαμβάνεται κατόπιν στην Φα-μείζονα από το πιάνο στο μ. 67 σε επικάλυψη, και εν συνεχεία από το βιολί, στα μ. 73-81, επί της δεσπόζουσας της Φα, όπου υπόκειται και σε περαιτέρω ανάπτυξη. Το πρώτο αυτό τμήμα της πλάγιας περιοχής είναι μέχρι στιγμής αρκετά αφηρημένο, καθώς μετά τις επαναλήψεις του πλαγίου θέματος, στο μ. 82 εμφανίζονται μοτίβα της κύριας περιοχής, και πιο συγκεκριμένα από το μ. 1 και το μ. 33, σε συνδυασμό μεταξύ τους.

Εδώ λοιπόν, στο μ. 82, ξεκινά ένα δεύτερο τμήμα της πλάγιας περιοχής από την λα-ύφεση-ελάσσονα, το οποίο αποτελεί πεδίο ανάπτυξης προγενέστερου θεματικού υλικού. Το μ. 86 αλυσιδοποιείται σε μονόμετρα στα επόμενα τρία μέτρα προς τα πάνω, από την λα-ύφεση-ελάσσονα, στην Σι-μείζονα, την Ρε-μείζονα και τέλος στην φα-δίεση-ελάσσονα. Έπειτα, από το μ. 92, αναπτύσσεται ανά δίμετρα το υλικό του κυρίου θέματος, όπως αυτό βέβαια βρίσκεται στα μ. 82-83 στο τσέλο. Πιο συγκεκριμένα, τα μ. 92-93, 94-95 και 96-97 βρίσκονται στην δεσπόζουσα της σολ-ελάσσονος, ενώ τα μ. 98-99, 100-101 και 102-103 στην ii της Σι-ύφεση-μείζονος. Όλα αυτά προτού η περαιτέρω ρευστοποίηση του δεδομένου υλικού οδηγήσει σε ένα τρίτο τμήμα της πλάγιας περιοχής.

Αυτό ξεκινά από το μ. 106 συνεχίζοντας την ανάπτυξη στοιχείων από την κύρια και την πλάγια περιοχή, και βρίσκεται αρχικά στην V της σολ-ελάσσονος, ενώ έπειτα στρέφεται προς την ελάσσονα δεσπόζουσα, την ρε-ελάσσονα, η οποία με μια ατελή πτωτική κατάληξη στο μ. 113 και διατηρώντας το μοτίβο του πλαγίου θέματος

---

<sup>73</sup> Η πρακτική της *μονοθεματικότητας* αντιμετωπίζεται θετικά από τον Tobel (βλ. Φούλιας, “Οι μορφές συνάτας... Θεωρητικοί του 20ού αιώνας (Α)”, ό.π., σ. 76), αλλά και τον Somfai, ο οποίος αναφέρεται στην δυνατότητα μιας τροποποιημένης εκδοχής του κυρίου θέματος ως επιλογή για την διάρθρωση του πλαγίου θέματος (βλ. Φούλιας, “Οι μορφές συνάτας... Θεωρητικοί του 20ού αιώνας (Β)”, ό.π., σ. 33). Βλ. ακόμα Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 135-136.

θα οδηγήσει σε ένα συνδυαστικό πέρασμα από το μ. 113 έως το μ. 122bis για την επανάληψη της εκθέσεως. Στο μ. 119bis υπάρχει μια τομή, ακολουθούν τρία μέτρα με το μοτίβο του πλαγίου θέματος στο βιολί και στο πιάνο, και έπειτα με την ένδειξη *Poco meno mosso* αρχίζει η επανάληψη της εκθέσεως από το μ. 123bis.

Φαίνεται πως η πλάγια περιοχή θα μπορούσε να αποτελέσει ένα εν δυνάμει «trimodular block», καθώς ξεκίνησε με το κατ' εξοχήν πλάγιο θέμα σε ένα πρώτο τμήμα (μ. 61-81), έπειτα το δεύτερο τμήμα (μ. 82-105), που αναφέρεται σε στοιχεία του κυρίου θέματος, θα μπορούσαμε να το εκλάβουμε ως μία μετάβαση και το τρίτο τμήμα (μ. 106-113a) ακολουθεί συνδυάζοντας όλα τα προηγούμενα μοτιβικά στοιχεία (παλαιά και νέα) της πλάγιας περιοχής. Όμως, πρόκειται για μία αποδομητική περίπτωση ενός «trimodular block» που συνδυάζεται με το φαινόμενο της «έκθεσης τριών τονικοτήτων». Η πλάγια περιοχή έχει ξεκινήσει από την σχετική μείζονα, όμως στο τέλος καταλήγει στην ελάσσονα δεσπόζουσα. Η μετάβαση, νωρίτερα, ξεκινά από την ελάσσονα τονική και οδηγεί στην σχετική μείζονα για την πλάγια θεματική ιδέα. Στη συνέχεια όμως πραγματοποιείται μία ακόμα μετατροπή προς την ελάσσονα δεσπόζουσα, στην οποία και καταλήγει ολόκληρη η πλάγια περιοχή.<sup>74</sup> Το συνδυαστικό πέρασμα για την επανάληψη της εκθέσεως (μ. 113-122bis), εξάλλου, δεν οδηγεί απευθείας στα πρώτα μέτρα του έργου, αλλά σε μια αναδιατύπωση της πρώτης κύριας θεματικής ιδέας σε πολύ μικρότερη έκταση (τα μ. 123bis-129bis αντί των μ. 1-17), προτού ακολουθήσει αυτούσια η δεύτερη κύρια θεματική ιδέα και η επανάληψη όλης της υπόλοιπης εκθέσεως.

Αυτό που λείπει από την ενότητα της εκθέσεως, σύμφωνα με τους Hepokoski και Darcy, είναι η ενδιάμεση τομή (*medial caesura*), η οποία χωρίζει την έκθεση σε δύο τμήματα (κύρια περιοχή και μετάβαση – πλάγια περιοχή και καταληκτικό τμήμα) αλλά και μια ισχυρή τέλεια πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα. Στόχος της μεταβάσεως στην έκθεση είναι να αποσταθεροποιήσει την αρχική τονικότητα και να φέρει την ενδιάμεση τομή, ώστε να ανοίξει ο δρόμος για την δευτερεύουσα θεματική ιδέα και τονική περιοχή.<sup>75</sup> Από την στιγμή που λείπει αυτή η πτώση, θα έπρεπε να κάναμε λόγο για το ενδεχόμενο της συνεχούς εκθέσεως, όπως θεωρούν οι Hepokoski και Darcy, χωρίς δηλαδή κάποιο πλάγιο θέμα.<sup>76</sup> Σύμφωνα όμως με τον Partridge,<sup>77</sup> από τη στιγμή που υπάρχει υποψήφιο πλάγιο θέμα, αν και αυτό εισάγεται πάνω σε ένα πτωτικό  ${}^6_4$  επί της Σι-ύφεση-μείζονος, είναι πιθανόν να προηγήθηκε, όσο αδύναμη ή ανεπαίσθητη και να ήταν, κάποια ενδιάμεση τομή ή αυτή να αντικαταστάθηκε από μία μετάβαση με προοδευτική απώλεια / εξασθένηση ενέργειας

<sup>74</sup> Βλ. Longyear, σχετικά με την έκθεση τριών τονικοτήτων, στο: Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας... Θεωρητικοί του 20ού αιώνας (B)””, ό.π., σ. 23. Οι Hepokoski και Darcy, (ό.π., σ. 316· πρβλ. επίσης Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας... Συμπερασματικές επισημάνσεις...”, ό.π., σ. 141) αναφέρουν πως οι συνθέτες σε σονάτες σε ελάσσονα τρόπο, με τονική πορεία προς την ελάσσονα δεσπόζουσα, φέρνουν πρώτα την σχετική μείζονα, ερμηνεύοντάς την ως μια πορεία που αποτυγχάνει και αφήνει εν τέλει ως μόνη επιλογή την ελάσσονα δεσπόζουσα.

<sup>75</sup> Carissa Ann Reddick, *Formal fusion and rotational overlap in sonata forms from the chamber music of Brahms, Dvorak, Franck, and Grieg*, διδακτορική διατριβή, University of Connecticut 2009, σ. 29-30.

<sup>76</sup> Hepokoski – Darcy, ό.π., κεφάλαιο τρίτο (σ. 23-50), για την ενδιάμεση τομή και την διτμηματική έκθεση, και κεφάλαιο τέταρτο (σ. 51-64), για την συνεχή έκθεση.

<sup>77</sup> Βλ. Partridge, ό.π., σ. 156-187, για την ενδιάμεση τομή στο έργο του Dvořák.

(*de-energizing transition*).<sup>78</sup> Όσον αφορά την έλλειψη μιας ισχυρής πτωτικής τομής στο τέλος της εκθέσεως, ως “βασικό κλείσιμο”, το γεγονός αυτό αφήνει ανοιχτή την πρώτη ενότητα, κάτι που μένει να δούμε πώς θα λειτουργήσει στην επανέκθεση.

Η έκθεση, λοιπόν, αποτελείται από μία ευρύτερη κύρια περιοχή που ξεκινά στην σολ-ελάσσονα και το δεύτερο σκέλος της περνά και από την σχετική μείζονα, Σι-ύφεση, προτού επιστρέψει στην αρχική τονικότητα και στο αρχικό θεματικό υλικό. Η μετάβαση ξεκινά από την Μι-ύφεση-μείζονα, έχοντας υλικό και από τα δύο κύρια θέματα, και περνά πάλι από την σολ-ελάσσονα προτού στραφεί προς την Σι-ύφεση-μείζονα. Το πλάγιο θέμα αποτελεί ένα παράγωγο του κυρίου θέματος, οπότε παρατηρούμε πως η συνάτα είναι κατ’ ουσίαν μονοθεματική. Η πλάγια περιοχή συνολικά οργανώνεται σε τρία τμήματα, έχοντας μια αποδομητική εξέλιξη ως ένα μετατροπικό trimodular block. Τέλος, το συνδετικό πέρασμα οδηγεί σε μια διαφορετική (πιο πυκνή) επανάληψη του πρώτου σκέλους της κύριας περιοχής της εκθέσεως.

### **Επεξεργασία**

Η επεξεργασία εκτείνεται από το μ. 119 μέχρι και το μ. 204. Ξεκινά με το υλικό του προηγούμενου συνδετικού περάσματος ως προετοιμασία για τον πυρήνα της επεξεργασίας, έχοντας υλικό του πλαγίου θέματος που αλυσιδοποιείται ανά δύο μέτρα για να οδηγήσει, μέσω της  $V^7$  της φα-δίεση-ελάσσονος στα μ. 128-130, στο πρώτο μεγάλο τμήμα της επεξεργασίας από το μ. 131. Ο πυρήνας ξεκινά από την τονικότητα της φα-δίεση-ελάσσονος, παραθέτοντας πρώτα ολόκληρο το μοτίβο του πρώτου κυρίου θέματος (στα μ. 131-134a) και συνεχίζοντας με την ανάπτυξη του πλαγίου θέματος (στα μ. 134-137) εναλλάξ στο βιολί και στο τσέλο. Έπειτα, με το πρώτο μόρφωμα του κυρίου θέματος στο πιάνο και το πλάγιο θέμα στα έγχορδα στα μ. 134-137, περνά στο μ. 138 στην σολ-ελάσσονα, και στο μ. 142 οδηγείται στην Λα-ύφεση-μείζονα. Στο σημείο αυτό, το τσέλο αναπτύσσει το δεύτερο μόρφωμα του πρώτου κυρίου θέματος μαζί με το δεύτερο κύριο θέμα στο πιάνο (όπως τα ίδια συνδυάζονταν και στην έναρξη της μετάβασης στην έκθεση). Στα μ. 146-149 επαναλαμβάνονται τα τέσσερα προηγούμενα μέτρα (142-145) στον αντίθετο τρόπο, δηλαδή στην λα-ύφεση-ελάσσονα, και μετά, στο μ. 151, από την λα-ύφεση γίνεται εναρμόνια μεταφορά στην σολ-δίεση-ελάσσονα για να χρησιμοποιηθεί αυτή ως δεσπόζουσα για την λα-ελάσσονα που ακολουθεί στο μ. 152. Το θεματικό υλικό που αναπτύσσεται εδώ είναι το ίδιο με τα αμέσως προηγούμενα μέτρα και εναλλάσσεται ανάμεσα στα τρία όργανα. Χαρακτηριστικό του τμήματος από το μ. 131 μέχρι το μ. 151 είναι πως ξεκινά από την φα-δίεση-ελάσσονα και ανεβαίνοντας με ημιτόνια (φα-δίεση, σολ, λα-ύφεση / σολ-δίεση, λα) καταλήγει στην λα-ελάσσονα. Στο μ. 152 το προηγούμενο θεματικό υλικό περιορίζεται σε δύο επαναλαμβανόμενα δίμετρα (μ. 152-153 και 154-155) και ακολουθεί αναδρομή στο πρώτο κύριο θέμα στην τονικότητα της VI της λα-ελάσσονος, δηλαδή στην Φα-μείζονα. Στο τμήμα αυτό, το υλικό διαρθρώνεται επίσης σε δίμετρα (μ. 156-157, 158-159) παραμένοντας στην Φα-

<sup>78</sup> Ο όρος “de-energizing transition” αναφέρεται από τους Hepokoski και Darcy σε συνάρτηση με το «γέμισμα της τομής»: βλ. Hepokoski – Darcy, *ό.π.*, σ. 44-49 και 116.



μείζονα και αμέσως μετά η πορεία αλλάζει, με ένα τρίμετρο στα μ. 160-162 και μετά με μονόμετρα από το μ. 163, που οδηγούν στο μ. 166 στη δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης της Σι-ύφεση-μείζονος. Η Σι-ύφεση όμως δεν θα ακολουθήσει, γιατί στα μ. 167-178 εμφανίζεται ένα τμήμα με ρευστοποιημένο το προηγούμενο θεματικό υλικό, το οποίο βέβαια αποτελεί εξέλιξη του αμέσως προηγούμενου τμήματος και οδηγεί στο δεύτερο μεγάλο τμήμα της επεξεργασίας που αρχίζει στο μ. 179.

Το δεύτερο τμήμα της επεξεργασίας ξεκινά από το μ. 179 στην μι-ελάσσονα και ολοκληρώνεται στο μ. 204. Αναπτύσσει την κεφαλή του δεύτερου κύριου θέματος σε όλα τα όργανα και λίγο πριν το τέλος του, στα μ. 201-204, φέρνει και το υλικό του πλαγίου θέματος. Αρμονικά, ξεκινά από την μι-ελάσσονα, μέχρι το μ. 192, εν συνεχεία, στο μ. 193, έρχεται μια συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης που ακολούθως μετατρέπεται εναρμονίως από ντο-δίεση σε ρε-ύφεση, με λειτουργία δεσπόζουσας στο μ. 195 και λύνεται στην Σολ-ύφεση-μείζονα στο μ. 197. Έπειτα, αλλάζοντας τρόπο, η σολ-ύφεση-ελάσσονα χρωματικώς θα γίνει φα-δίεση-ελάσσονα στο μ. 201 και στο μ. 204 ενεργή δεσπόζουσα για την σολ-ελάσσονα που θα ακολουθήσει. Η τέλεια πτώση στο μ. 205 είναι ανεπαίσθητη, καθώς το σημείο αυτό αποτελεί εκείνο όπου το τέλος της επεξεργασίας συνδέεται με την έναρξη της επανεκθέσεως. Το τμήμα που προηγήθηκε (μ. 179-200) επικεντρώνεται κατά το μεγαλύτερο μέρος του στην κεφαλή του δεύτερου κύριου θέματος, η οποία εμφανίζεται πρώτα στο βιολί, έπειτα στο τσέλο και μετά στο πιάνο. Στην πορεία παραμένει στο πιάνο, αποσπασματοποιούμενη σε μονόμετρα από το μ. 187 και έπειτα. Το μοτιβικό υλικό ρευστοποιείται πλήρως και στο μ. 201, με την μετάπτωση στην φα-δίεση-ελάσσονα, εμφανίζεται το υλικό του πλαγίου θέματος, πρώτα στο βιολί και μετά στο τσέλο, οδηγώντας στην έναρξη της επανεκθέσεως.

Καταλήγοντας, λοιπόν, η επεξεργασία περιλαμβάνει ένα συνδετικό πέρασμα ως προετοιμασία για τον πυρήνα της, με υλικό του πλαγίου θέματος. Ο πυρήνας χωρίζεται σε δύο τμήματα, όπου το πρώτο αναπτύσσει αντιστικτικά όλα τα θεματικά μορφώματα της εκθέσεως μεταξύ τους, ενώ το δεύτερο επικεντρώνεται αρχικά στο δεύτερο κύριο θέμα και, λίγο πριν το τέλος, στο πλάγιο. Αναφορικά με την τονική οργάνωση της επεξεργασίας, παρατηρούμε πως αρχικά ο πυρήνας βρίσκεται στην φα-δίεση-ελάσσονα, όμως κατά την περαιτέρω ανάπτυξη του υλικού ανεβαίνει κατά ημιτόνια μέχρι την λα-ελάσσονα (στο μ. 152). Έπειτα, περνά στην Φα-μείζονα και προετοιμάζει το δεύτερο τμήμα της επεξεργασίας, το οποίο βρίσκεται στο περιβάλλον της μι-ελάσσονος, για να έρθει, εν τέλει, η φα-δίεση-ελάσσονα και να προετοιμάσει την επανέκθεση.

### **Επανεκθεση**

Η επανέκθεση λαμβάνει χώρα από μ. 205 μέχρι το μ. 311. Παρατηρούμε πως δεν ξεκινά ακριβώς όπως η έκθεση, με τις δύο συγχορδίες, αλλά όπως την περίπτωση του μ. 123bis, με την κεφαλή του πρώτου κυρίου θέματος να έχει μεταμορφωθεί σε μελωδία. Η αλλαγή αυτή δικαιολογείται και σύμφωνα με τον Marx, καθώς η ενότητα της επανέκθεσης αποτελεί, όσον αφορά τα θεματικά στοιχεία, μια παρηλλαγμένη

επανάληψη της έκθεσης.<sup>79</sup> Πιο συγκεκριμένα, ο Dvořák εδώ χρησιμοποιεί ως πρότυπο την εκδοχή του κυρίου θέματος, όπως αυτό βρίσκεται στα μ. 123bis με 126bis. Η μελωδία βρίσκεται με μεγαλύτερες αξίες στο βιολί, ενώ το τσέλο μαζί με το πιάνο συνοδεύουν. Τα έξι αυτά μέτρα (205-210) οδηγούν σε τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα στο μ. 211, όπου επανεμφανίζεται σε επικάλυψη ολόκληρο το πρώτο κύριο θέμα με τα δύο διακριτά μορφώματά του, όμως όπως και στα μ. 127bis-129bis, έτσι και εδώ αυτό οδηγεί αμέσως στο δεύτερο κύριο θέμα στην σολ-ελάσσονα. Τα μ. 214-230 είναι ίδια με τα αντίστοιχα μ. 18-34 της εκθέσεως, με μόνη διαφορά τις παραλλαγές στο πιάνο. Έπειτα, το υλικό της κύριας περιοχής που υπήρχε στην έκθεση στα μ. 35-37 αλλά και τα πρώτα μέτρα της μεταβάσεως (μ. 38-45) περικόπτονται και έρχεται το αμέσως επόμενο τμήμα των μ. 46-52, το οποίο όμως εδώ, στα μ. 231-238, προεκτείνεται και διευρύνεται εσωτερικά πάνω σε μια συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης, για να οδηγήσει στην ντο-δίεση-ελάσσονα στο μ. 239.<sup>80</sup> Το ίδιο ακριβώς υλικό επαναλαμβάνεται κατόπιν στην ντο-δίεση-ελάσσονα, προτού αυτή μεταμορφωθεί σε δεσπόζουσα της φα-δίεση-ελάσσονος στο μ. 243, η οποία με τη σειρά της θα οδηγήσει στην δεσπόζουσα της σολ-ελάσσονος στο μ. 247. Έπειτα, στα μ. 249-255, ο Dvořák φέρνει το μελωδικό υλικό των μ. 53-60 της εκθέσεως παρηλλαγμένο.

Το πλαγίο θέμα έρχεται στο μ. 256, πάνω σε μία  $G^b_4$ , χωρίς να έχει αλλάξει επί της ουσίας κάτι με την έκθεση. Από τονικής επόψεως βρίσκεται στην ομώνυμη μείζονα<sup>81</sup> και κατευθύνεται προς την δεσπόζουσα της σι-ελάσσονος στο μ. 261. Αντί όμως να λυθεί στην σι-ελάσσονα, λύνεται στην Σολ-μείζονα στο επόμενο μέτρο, κατά την επανάληψη του πλαγίου θέματος από το πιάνο. Όσον αφορά την σχέση των μέτρων αυτών με την πρότυπη εκδοχή τους, στην έκθεση ήταν 6+6, ενώ στην επανέκθεση υπάρχει μια μικρή διαφορά, καθώς είναι 6+6+7, με μια δηλαδή επέκταση επτά μέτρων να ακολουθεί στα μ. 268-274. Τα επόμενα 9 μέτρα (μ. 275-283) είναι δομικά αντίστοιχα με αυτά της εκθέσεως (μ. 73-81), με το υλικό του πλαγίου θέματος, και ακούγονται στην Σι-ύφεση-μείζονα. Έπειτα, στα μ. 284-293 έρχεται στην ντο-ελάσσονα υλικό της μεταβάσεως της εκθέσεως και συγκεκριμένα των μ. 38-49. Να τονιστεί στο σημείο αυτό το γεγονός πως το υλικό έχει αντιστραφεί, με πρώτο να εμφανίζεται το περιεχόμενο των μ. 46-49 στα μ. 284-287 στην ντο-ελάσσονα και

<sup>79</sup> Βλ. Ιωάννης Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 19<sup>ου</sup> αιώνας (B’)”, *Πολυφωνία* 12, Κουλτούρα, Αθήνα 2008, σ. 22.

<sup>80</sup> Το μοτίβο του θέματος που έχει ρευστοποιηθεί στο τμήμα αυτό, θυμίζει έντονα το μοτίβο από την τέταρτη *Impromptu* του Schubert, D. 899, σε Λα-ύφεση-μείζονα, η οποία είχε γραφτεί το 1827. Ίσως ο Dvořák να είχε ακούσει το έργο, ή έτυχε να είχε περάσει από τα χέρια του η παρτιτούρα και να επηρεάστηκε στο σημείο αυτό.

<sup>81</sup> Για την τονική επιλογή της πλαγίας περιοχής στην επανέκθεση σε μορφές σονάτας στον ελάσσονα τρόπο, έχουν μιλήσει πολλοί θεωρητικοί: βλ. Herokoski – Darcy, ό.π., σ. 306, και Φούλιας, «Συμπερασματικές επισημάνσεις...» ό.π., σ. 133. Ήδη όμως οι Reicha, Birnbach, Czerny, Lobe, Prout, και Tobel έχουν αναφερθεί στην επιλογή της τονικότητας επίλυσης της πλαγίας περιοχής στην επανέκθεση, σε σονάτες στον ελάσσονα τρόπο. Σύμφωνα με τον Czerny, η χρήση της ομώνυμης μείζονος γίνεται κυρίως βάσει αισθητικών κριτηρίων του 19<sup>ου</sup> αιώνας (βλ. Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας... Θεωρητικοί του 19<sup>ου</sup> αιώνας (B’)”, ό.π., σ. 13). Επιπλέον, η τάση αυτή είναι αναλογική προς την έκθεση: από τη στιγμή που στην έκθεση το κύριο θέμα βρίσκεται σε ελάσσονα τονικότητα και η πλαγία περιοχή στην σχετική μείζονα, στην επανέκθεση παραμένει κατ’ αυτόν τον τρόπο η αντιστοιχία μεταξύ ελάσσονος και μείζονος τρόπου.

μετά να έρχεται αυτό των μ. 38-43 στα μ. 288-293. Από το μ. 294 ακολουθεί κάτι καινούργιο, το οποίο δεν υπήρχε στην έκθεση και εφόσον η θεματική ανακύκλιση ολοκληρώθηκε, θα το εκλάβουμε ως συνδετικό πέρασμα για την coda. Το υλικό που χρησιμοποιείται στο τμήμα αυτό προέρχεται κυρίως από τα μ. 231-238, είναι δηλαδή το μοτίβο των τριήχων από τα έγχορδα, η συγχορδία από το πρώτο μόρφωμα του κυρίου θέματος και το ρευστοποιημένο υλικό του δεύτερου κυρίου θέματος, όπως αυτό βρισκόταν στο πιάνο στα μ. 233-238. Ξεκινά με μια *vii*<sup>7</sup> και κατευθύνεται σε μια συγχορδία με λειτουργία προδεσπόζουσας, η οποία με χρωματική κίνηση από την *vi* θα περάσει σε μια *V/V* στα μ. 304-308 και εν συνεχεία θα εξελιχθεί προς μια πτωτική διαδικασία στην σολ-ελάσσονα, η οποία εν τέλει θα καταστεί ατελής στο μ. 312 με την έναρξη της coda.

## Coda

Η coda<sup>82</sup> καταλαμβάνει τα τελευταία μέτρα (312-335). Το θεματικό υλικό που χρησιμοποιείται εδώ είναι αυτό της δεύτερης κύριας ιδέας. Ξεκινά από την σολ-ελάσσονα με ένα τετράμετρο. Ακολούθως, επαναλαμβάνεται η μελωδία στην σολ-ελάσσονα στο βιολί και το πιάνο, με το πιάνο να απέχει διάστημα τρίτης από τις βασικές νότες της μελωδίας στο βιολί, και έπειτα περνά από την *VI*, *Μι-ύφεση-μείζονα*, στο μ. 318, όπως και στην έναρξη της μεταβάσεως στην έκθεση. Αρμονικά συνεχίζει με την *iv* στο μ. 320, την *V* στο 321 και κλείνει με τέλεια πτώση στην τονική στο μ. 322, έχοντας και μια καθοδική μελωδική πορεία ως προέκταση μέχρι το μ. 327, με το κύριο θέμα να έχει εδώ διαμελιστεί. Στα τελευταία μέτρα, θέλοντας ο συνθέτης να δώσει ένα δυναμικό τέλος, συνδυάζει το υλικό που χρησιμοποίησε στην coda με το εναρκτήριο μοτίβο, με μεγάλη ένταση, κλείνοντας με μια εμφατική τέλεια πτώση στο μ. 335.

Παρατηρούμε πως το έργο αυτό έχει αρκετές ιδιαιτερότητες. Πρώτα από όλα, έχει το στοιχείο της μονοθεματικότητας. Όλα προέρχονται από την κύρια περιοχή, που αποτελείται από δύο κύρια θέματα. Υπάρχουν πολλές απροσδόκητες εμφανίσεις του αρχικού μορφώματος του κυρίου θέματος σε σημεία που δεν θα περιμέναμε, όπως, για παράδειγμα, μετά το δεύτερο κύριο θέμα και πριν την έναρξη της μεταβάσεως, αλλά και στο δεύτερο τμήμα της πλάγιας περιοχής. Η πλάγια περιοχή αποτελείται από τρία τμήματα, όντας γενικά αφηρημένη στην διάρθρωσή της και έχοντας την αποδομητική εξέλιξη ενός μετατροπικού trimodular block σε μια έκθεση τριών τονικοτήτων.

Η επεξεργασία ξεκινά με μια μικρή προετοιμασία για τον πυρήνα με υλικό του πλαγίου θέματος, η οποία οδηγεί στο πρώτο τμήμα του πυρήνα. Σε αυτό αναπτύσσεται υλικό του κυρίου θέματος από την φα-δίεση-ελάσσονα και ανεβαίνοντας ανά ημιτόνιο φτάνει μέχρι την λα-ελάσσονα. Πριν ξεκινήσει το δεύτερο

---

<sup>82</sup> Μετά το πέρας της επανεκθέσεως δεν υπήρξε η ESC ως τελικός στόχος για την τονική ολοκλήρωση της σονάτας (κατ' αντιστοιχίαν με την EEC – *essential expositional closure* της εκθέσεως, βλ. και υποσημείωση 65 στην παρούσα εργασία). Βλ. Hepokoski – Darcy, *ό.π.*, σ. 20 και 232-233. Άρα εδώ μπορούμε λοιπόν να θεωρήσουμε πως η coda, αν και είναι διακριτή από την επανέκθεση, αναλαμβάνει να φέρει την ESC.

τμήμα του πυρήνα παρεμβάλλονται κάποια μέτρα συνδετικά, με το αρχικό θεματικό μόρφωμα. Το δεύτερο τμήμα ξεκινά από την μι-ελάσσονα, με το ίδιο υλικό, και λίγο πριν το τέλος, με μια Σολ-ύφεση-μείζονα που μετατρέπεται εναρμονίως, οδηγείται από την φα-δίεση-ελάσσονα χρωματικά προς την σολ-ελάσσονα στην επανέκθεση.

Η επανέκθεση έχει αρκετές διαφορές με την έκθεση σε πολλά σημεία. Η έναρξή της γίνεται κατ' αντιστοιχίαν προς την εναλλακτική εκδοχή για την επανάληψη της εκθέσεως και με περαιτέρω μεγέθυνση του επικεφαλής θέματος. Στη συνέχεια, γίνονται αλλαγές και αντιμεταθέσεις υλικού στην μετάβαση, και διευρύνονται εσωτερικά κάποια τμήματα μέχρι την εμφάνιση του πλαγίου θέματος. Το πλάγιο θέμα επανεκτίθεται στην ομώνυμη, Σολ-μείζονα και στην επανάληψή του από το πιάνο επεκτείνεται, ενώ προστίθενται σε αυτό μέτρα από την μετάβαση της εκθέσεως, για να οδηγηθούμε με μια ατελή πτώση στην έναρξη της coda.

Τέλος, η coda πραγματεύεται το δεύτερο κύριο θέμα, το οποίο στα τελευταία δέκα μέτρα της διαμελίζεται και συνδυάζεται με το πρώτο μόρφωμα του κυρίου θέματος, φέρνοντας δύο τέλειες πτώσεις που επικυρώνουν την τονικότητα αναφοράς, σολ-ελάσσονα, πρώτα στο μ. 322 και έπειτα στο μ. 335.

### Γ. Τρίο με πιάνο σε φα-ελάσσονα, opus 65

Το πρώτο μέρος, που θα αναλυθεί, είναι μια μορφή τριμερούς σονάτας με coda, στην τονικότητα της φα-ελάσσονος, με την έκθεση να είναι στα μ. 1-105, την επεξεργασία στα μ. 106-175, την επανέκθεση στα μ. 176-294 και την coda στα μ. 295-342. Στο έργο αυτό παρατηρούνται επιρροές από τον Brahms, κυρίως στην επεξεργασία του θεματικού υλικού αλλά και στην εναρκτήρια χειρονομία / μοτίβο των εγχόρδων.<sup>83</sup>

### **Έκθεση**

Η έκθεση ξεκινά με άρση, έχοντας ένα διμερές κύριο θέμα στην τονικότητα της φα-ελάσσονος. Το πρώτο τμήμα του θέματος αποτελείται από μια μελωδία διπλασιασμένη στην οκτάβα, στο βιολί και στο τσέλο, σε ήπια ένταση.<sup>84</sup> Ξεκινά από την τονική, έπειτα περνά από την VI και καταλήγει στην διπλή δεσπόζουσα στο μ. 3, σε έναν ισοκράτη (σολ) με την είσοδο του πιάνου. Το μοτίβο του τελευταίου μέτρου επεκτείνεται στα επόμενα μέτρα (μ. 4-5), για να ακολουθήσουν σπασμένες συγχορδίες μέχρι την εμφάνιση του δεύτερου σκέλους του θέματος στο μ. 9, δυναμικά και με μεγάλη ένταση (*ff*) επί της δεσπόζουσας. Το δεύτερο σκέλος έχει την μορφή μιας προτάσεως, με μια βασική ιδέα δύο μέτρων (μ. 9-10), ένα παράλλαγμα στα μ. 11-12 (το οποίο ουσιαστικά δεν διαφοροποιείται αρμονικά παρά μόνο μελωδικά, στα έγχορδα), την συνέχιση στα μ. 13-14, με εμφανή αποσπασματοποίηση και, τέλος, την πτωτική διαδικασία στα μ. 15-16, όπου υπάρχει έντονη κίνηση σε

<sup>83</sup> Η εναρκτήρια μελωδία του τρίο είναι κατά πολύ όμοια με την έναρξη του *Κουιντέτου με πιάνο σε φα-ελάσσονα* του Brahms· βλ. Beveridge, ό.π., σ. 303-304.

<sup>84</sup> Η έναρξη της εκθέσεως μπορεί να μας παραπλανήσει στα πρώτα μέτρα πως πρόκειται για μια αργή εισαγωγή, όμως ήδη στα επόμενα μέτρα, με τον ισοκράτη και την αλλαγή έντασης αλλά και κατά την επανέκθεση, όπως θα δούμε, καταλαβαίνουμε πως πρόκειται για το κύριο θέμα.

ταυτοφωνία σε όλα τα όργανα για να επέλθει η τέλεια πτώση στο μ. 17 στην φα-ελάσσονα, σε επικάλυψη με την επαναφορά του πρώτου τμήματος του κυρίου θέματος στο πιάνο.<sup>85</sup> Τώρα, έχουμε το θέμα στο πιάνο, εναρμονισμένο, με συνοδεία των εγχόρδων. Εδώ φαίνεται καλύτερα και η αρμονική του πορεία από το μ. 17 μέχρι το μ. 21:  $i, VI, II_N - V/iv, iv - V^7, VI$ . Το θέμα καταλήγει σε απατηλή πτώση στο μ. 21 και από το σημείο αυτό το μοτίβο του μ. 20 αναπτύσσεται μεμονωμένο σε μονόμετρα, μέχρι το μ. 24, εναλλασσόμενο στα έγχορδα και στο πιάνο, από την VI προς την III, Λα-ύφεση-μείζονα, στο μ. 22, και στην VI της λα-ύφεση-ελάσσονος μέχρι το μ. 24, για να ρευστοποιηθεί κατόπιν το υλικό του με αρπισμούς στο πιάνο και το τσέλο από το μ. 25, αρχικά σε μια συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης, και να οδηγήσει στην έναρξη της μετάβασης από το μ. 29 επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας.

Η μετάβαση υποδιαιρείται επίσης σε δύο τμήματα. Το πρώτο αποτελείται από ένα νέο τετράμετρο μόρφωμα που εισάγεται αρχικά στο βιολί, με τη συνοδεία των άλλων οργάνων, και έπειτα επαναλαμβάνεται από το πιάνο. Τούτο παραμένει στην αρχική τονικότητα, επεκτείνοντας την δεσπόζουσα. Κατά την επανάληψή από το πιάνο, το μ. 33 παραμένει στην V της φα-ελάσσονος και στη συνέχεια, μέσω κυρίως της μελωδικής κινήσεως των φωνών, προχωρά προς την δεσπόζουσα της Ρε-ύφεση-μείζονος στο μ. 40.<sup>86</sup> Εδώ εμφανίζεται υλικό από το δεύτερο σκέλος του κυρίου θέματος πάνω σε μια συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης, που αλυσιδοποιείται ανά δύο μέτρα: τα μ. 38-39 στην  $vii^7$  της μι-ύφεση-ελάσσονος και τα μ. 40-41 στην  $V^7$  της Ρε-ύφεση-μείζονος. Ακολουθώντας, κατευθυνόμενο προς την Ρε-ύφεση, το τμήμα αυτό αποσπασματοποιείται ανά δύο μέτρα, στα μ. 42-43 και μ. 44-45, περνώντας πρώτα από την  $vii^7$  της ρε-ύφεση-ελάσσονος και την  $vii^7$  της Λα-ύφεση-μείζονος με μεγάλη ένταση, για να οδηγήσει, τέλος, με μια έκρηξη στο μ. 46, στην διπλή δεσπόζουσα της Ρε-ύφεση-μείζονος και σε μια καθοδική μελωδική πορεία επί της δεσπόζουσάς της στα μ. 52-55, μειώνοντας παράλληλα την ένταση πριν την είσοδο του πλαγίου θέματος<sup>87</sup> στην Ρε-ύφεση-μείζονα.<sup>88</sup>

<sup>85</sup> Σε αυτά τα πρώτα μέτρα βλέπουμε πως ο Dvořák παίρνει το τελευταίο μοτίβο του πρώτου τμήματος του κυρίου θέματος και επεκτείνει την διπλή δεσπόζουσα σε μεγάλη έκταση· επιπλέον, στο δεύτερο τμήμα του θέματος παρατηρούμε το αρχικό μοτίβο των εγχόρδων με τις συγχορδίες, το οποίο θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε αρρενωπό, γεμάτο ένταση και ενέργεια, να μεταφέρεται στο πιάνο στο μ. 10, δίνοντάς του ιδιαίτερη βαρύτητα.

<sup>86</sup> Η ερμηνεία αυτή δίδεται σχηματικά από τον Beveridge (ό.π., σ. 315-316), ο οποίος σχολιάζει, επιπλέον, πως «οι ενδιάμεσες αρμονίες εμποδίζουν κάθε απόπειρα παραδοσιακής λειτουργικής αρμονικής ανάλυσης».

<sup>87</sup> Mark F. Rockwood, *Form, style, and influence in the chamber music of Antonin Dvořák*, διπλωματική εργασία, University of Oregon Graduate School, 2017, σ. 43-48 και 174. Ο Rockwood παρατηρεί πολύ σωστά την έλλειψη της ενδιάμεσης τομής (πρβλ. Hepokoski & Darcy, ό.π., σ. 25). Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός πως δίνει δύο ερμηνείες για τα σημεία όπου θα μπορούσε να επιτευχθεί η πτώση αυτή. Το πρώτο θα μπορούσε να είναι στο μ. 47 (sic: η αρίθμηση των μέτρων είναι λανθασμένη, καθώς έχει προσμετρηθεί και το ελλιπές μέτρο στην αρχή), στην δεσπόζουσα της Λα-ύφεση-μείζονος, με την προϋπόθεση πως η πλάγια περιοχή θα ακολουθούσε στην σχετική μείζονα, και το δεύτερο στο μ. 53 (sic), στην δεσπόζουσα της Ρε-ύφεση-μείζονος. Θεωρεί μάλιστα το δεύτερο σημείο ως καταλληλότερο, μιας και βρίσκεται στην σωστή τονικότητα για την πλάγια περιοχή που ακολουθεί. Όμως, εν τέλει, η ενδιάμεση τομή δεν πραγματώνεται, και μαζί με αυτήν ουσιαστικά απουσιάζουν τα απαραίτητα “βήματα” για την προετοιμασία της πλάγιας περιοχής. Εντούτοις, και σε αυτό το τρίο παρατηρείται η αντικατάσταση της ενδιάμεσης τομής από την «μετάβαση με προοδευτική

Το πλάγιο θέμα αποτελείται από δύο μορφώματα, το πρώτο εκ των οποίων, στα μ. 56-64, ξεκινά από την Ρε-ύφεση-μείζονα, έπειτα περνά από την IV (μ. 58), την επιτονική στα μ. 59-60 και την δεσπόζουσα στα μ. 61-63, την οποία επεκτείνει για να έρθει η διπλή δεσπόζουσα στο μ. 64. Αντί όμως για τη δεσπόζουσα, στα μ. 65-66 εμφανίζεται πρώτα η  $I_4^6$  και μετά η δεσπόζουσα, με το δεύτερο μόρφωμα του πλαγίου θέματος. Το δεύτερο αυτό μόρφωμα επεκτείνει την δεσπόζουσα της Ρε-ύφεση-μείζονος, περνώντας παροδικά και από την ομώνυμη, ρε-ύφεση-ελάσσονα, στα μ. 67-68. Εν συνεχεία, ρευστοποιεί την ανοδική κίνηση με τα όγδοα στα επόμενα δύο μέτρα (μ. 69-70), για να έρθει μία ατελής πτώση στο μ. 71 στην Ρε-ύφεση-μείζονα και να επαναληφθεί το πρώτο τμήμα του πλαγίου θέματος. Άρα, ουσιαστικά τα μ. 56-71α αποτελούν μία ενιαία φράση στην δευτερεύουσα τονικότητα.

Κατά την πρώτη της εμφάνιση, η μελωδία του πλαγίου θέματος ήταν στο τσέλο, ενώ στην δεύτερη εμφάνισή της βρίσκεται στο βιολί, δύο οκτάβες ψηλότερα, με το τσέλο και το πιάνο να την συνοδεύουν. Την πρώτη φορά, το πρώτο τμήμα του πλαγίου θέματος ήταν εννέα μέτρα, ενώ τώρα, κατά την επανάληψή του, είναι οκτώ. Με αυτή την τροποποίηση οδηγείται σε μια πτωτική διαδικασία στα μ. 79-81, η οποία όμως ανακόπτεται στο μ. 82 με την επανεμφάνιση του επικεφαλής μοτίβου του δεύτερου μορφώματος του πλαγίου θέματος. Ακολουθούν πέντε μέτρα, τα οποία έχουν ρευστοποιήσει το υλικό των δύο προηγούμενων μέτρων και οδηγούν σε μια επανάληψη της πτωτικής διαδικασίας στο μ. 89. Η νέα πτωτική διαδικασία τυγχάνει να επαναλαμβάνει την ίδια πορεία με το υλικό των μ. 79-81, όπως επίσης και την επαναφορά του δεύτερου μορφώματος του πλαγίου θέματος στα μ. 92-93. Τέλος, μέσω ρευστοποίησης, κατευθύνεται στην επικύρωση της δευτερεύουσας τονικότητας της Ρε-ύφεση-μείζονος με μία τέλεια πτώση στο μ. 98.

Τα επόμενα μέτρα, μ. 98-105, αποτελούν τα καταληκτικά μέτρα της εκθέσεως, που ακολουθούν το «βασικό κλείσιμο της εκθέσεως», επεκτείνοντας τη Ρε-ύφεση-μείζονα. Από μοτιβικής απόψεως, το υλικό που χρησιμοποιείται εδώ ανάγεται σε προηγούμενα στοιχεία της εκθέσεως: συγκεκριμένα, πρόκειται για το ρυθμικό μοτίβο του όγδοου παρεστιγμένου με δέκατο-έκτο από το κύριο θέμα και για τα τρία από την μετάβαση.

Για να συνοψίσουμε λοιπόν την τονική διαμόρφωση της εκθέσεως: η κύρια περιοχή βρίσκεται στην φα-ελάσσονα, η μετάβαση κατευθύνεται σταδιακά προς την Ρε-ύφεση-μείζονα, στην οποία θα ακολουθήσει εν τέλει η πλάγια περιοχή και θα κλείσει επικυρώνοντας την τονικότητα της σχετικής της υποδεσπόζουσας με τέλεια

---

εξασθένηση ενέργειας», καθώς υπάρχει η έκρηξη σε υψηλό δυναμικό επίπεδο στο μ. 46 που ακολουθείται από μια εξασθένηση της δυναμικής, με την ταυτόχρονη κατάβαση όλων το φωνών σε χαμηλότερη περιοχή.

<sup>88</sup> Η δευτερεύουσα τονικότητα που επιλέγει ο Dvořák σε αυτό το τρίο εδράζεται στην υποκείμενη μείζονα τρίτη (VI), Ρε-ύφεση. Ήδη ο Reicha έχει τονίσει, για αισθητικούς λόγους, την επιλογή του μείζονος τρόπου για την δευτερεύουσα περιοχή της εκθέσεως. Η επιλογή δύο ελασσόνων τονικοτήτων για την ενότητα της εκθέσεως θα έδινε μια παρατεταμένη μελαγχολία στο έργο και όχι κάποια ενεργητικότητα όπως θα περίμεναν οι ακροατές κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα και εξής (βλ. Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας... Θεωρητικοί του 19<sup>ου</sup> αιώνας (Α’)”, ό.π., σ. 101-102). Στο δίπολο i – VI για την διαμόρφωση της ενότητας της εκθέσεως αναφέρονται πιο συγκεκριμένα οι Herokoski και Darcy, ό.π., σ. 317.

πτώση στο μ. 98, προτού τα καταληκτικά μέτρα προεκτείνουν λίγο ακόμα την δευτερεύουσα αυτή τονικότητα της εκθέσεως.

### Επεξεργασία

Τα μέτρα 106-109 αποτελούν το εισαγωγικό πέρασμα της επεξεργασίας και φέρουν το εναρκτήριο μόρφωμα του κυρίου θέματος. Κατ' αντιστοιχία με την μελωδία στην έκθεση, μας προϊδεάζουν για την σι-ύφεση-ελάσσονα. Στην υπόλοιπη προετοιμασία για τον πυρήνα της επεξεργασίας, όμως, επικρατεί τονική ασάφεια, ενόσω το μοτίβο του μ. 109 (όγδοο παρεστιγμένο – δέκατο έκτο και μισό παρεστιγμένο) ρευστοποιείται και κυριαρχεί στα μ. 110-125. Στο μ. 116 εμφανίζεται το πρώτο μόρφωμα του κυρίου θέματος στο τσέλο και έπειτα στο βιολί, ενώ ακολούθως ρευστοποιείται και στα δύο έγχορδα, με το πιάνο να τα συνοδεύει. Από το μ. 116 ξεκινά επίσης μια ανοδική πορεία στο αριστερό χέρι στο πιάνο από το σι μέχρι το φα, η οποία αντιστοιχεί σε εναλλαγές τονικής – δεσπόζουσας. Από το μ. 122, εξάλλου, η ενεργή δεσπόζουσα της σι-ύφεση-ελάσσονος οδηγεί στον πυρήνα της επεξεργασίας με την πραγματοποίηση μίας τέλειως πτώσεως στο μ. 126.

Ο πυρήνας αρχίζει έχοντας υλικό από το κύριο θέμα και αλλάζοντας υφή. Ενώ μέχρι στιγμής η εξύφανση ήταν ομαλή, με τρίηχα ογδών και συνεχόμενη συνοδεία στο πιάνο, ξαφνικά με την τέλεια πτώση αλλάζει η υφή: γίνεται πιο αντιστικτική και μιμητική, με το μοτίβο του κυρίου θέματος να έχει μεταλλαχθεί από μια ρέουσα λυρική μελωδία, όπως αυτή βρισκόταν στην έκθεση, σε μια πιο δραματική, με νότες *staccato* και με ένταση *ff*. Αρμονικά, η μελωδία από το μ. 126 αποτελείται από μια σχεδόν στατική επέκταση της σι-ύφεση-ελάσσονος (i, vii<sup>7</sup>, i, iv – V, i) και έπειτα, στα μ. 134-137, φτάνει στην V/iv για να οδηγήσει στην iv στο μ. 138. Εδώ εμφανίζεται στην iv βαθμίδα η μελωδία του δεύτερου μορφώματος του κυρίου θέματος με μιμήσεις (εν είδει *stretto*) στα έγχορδα, πρώτα από το τσέλο, στα μ. 138-141 και μετά από το βιολί, στα μ. 142-145. Αξίζει να σημειωθεί το γεγονός ότι η διαδοχή του θεματικού υλικού που αναπτύσσεται εδώ παραμένει όπως ήταν και στην έκθεση. Κυριαρχεί ο ισοκράτης στην μι-ύφεση και το υλικό από το μ. 146 αρχίζει να ρευστοποιείται σε μια διαδικασία αποσπασματοποίησης, αρχικά ανά δύο μέτρα, με το μελωδικό υλικό να εναλλάσσεται στο πιάνο και στα έγχορδα μιμητικά (μ. 146-147 / 148-149), και έπειτα σε μονόμετρα (στα μ. 150-152), με την αρμονική διαδοχή V – i.

Στο αμέσως επόμενο μέτρο (μ. 153) έρχεται η τονικότητα της VI της σι-ύφεση-ελάσσονος. Στο τμήμα αυτό εμφανίζεται το δεύτερο μόρφωμα του κυρίου θέματος σε μεγέθυνση στο τσέλο και πριν ολοκληρωθεί μεταλλάσσεται ελαφρώς, ακολουθούμενο από το μοτίβο των μ. 2-3 σε μεγέθυνση στα μ. 158-161. Από το μ. 162 ο Dvořák φέρνει το ίδιο μόρφωμα στην φα-δίεση-ελάσσονα με διαφορετική ρυθμική διάρθρωση, αφενός στο βιολί και στο τσέλο με μισά, αφετέρου σε μίμηση στο πιάνο με τέταρτα στην εσωτερική μελωδική γραμμή του δεξιού χεριού. Το μοτιβικό υλικό ρευστοποιείται πλήρως στην συνέχεια και έτσι, όπως θα δούμε, σηματοδοτείται η προετοιμασία για την επανέκθεση. Άρα, ως συνδετικό πέρασμα θα εκλάβουμε συνολικά τα μ. 153-175, από τη στιγμή που βασίζονται σε κοινό θεματικό υλικό. Το συνδετικό πέρασμα αρμονικά βρίσκεται στα μ. 153-161 στην VI της σι-

ύφεση-ελάσσοнос, και στα μ. 162-165 σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της φα-δίεςη-ελάσσοнос, ενώ στα αμέσως επόμενα μέτρα υπάρχει μια χρωματική κίνηση: συγκεκριμένα στα μ. 167-168 λαμβάνει χώρα η χρωματική αλλαγή, με το φα-δίεςη να γίνεται σολ-ύφεση στην εσωτερική φωνή του δεξιού χεριού στο πιάνο, ώστε να οδηγηθούμε πίσω στην φα-ελάσσονα για την τονική και, προφανώς, θεματική επανέκθεση. Έτσι το συνδετικό πέρασμα, ανεβαίνοντας κατά τόνο, με το ρευστοποιημένο μοτιβικό υλικό του κυρίου θέματος, φέρνει μια όλο και αυξανόμενη ένταση, η οποία οδηγεί σε μια γιγάντωση που θα έχει ως αποτέλεσμα την μεταμόρφωση του κύριου θέματος στην έναρξη της επανεκθέσεως. Τα τελευταία μέτρα της επεξεργασίας επεκτείνουν την υποδεσπόζουσα της φα-ελάσσοнос, ούτως ώστε το κύριο θέμα να επανεκτεθεί ξεκινώντας με αρμονική διαδοχή V – i, από άρση προς θέση, στο μ. 176.

### **Επανεκθεση**

Η επανεκθεση έχει αλλάξει εντελώς χαρακτήρα σε σχέση με την έκθεση.<sup>89</sup> Το κύριο θέμα ξεκινά πλέον δραματικά, έχοντας και μια πιο τραγική υπόσταση, με ένταση *ff*.<sup>90</sup> Το χαρακτηριστικό μόρφωμα, όγδοο παρεστιγμένο με δέκατο-έκτο και μισό (ή τέταρτο), επεκτείνεται και εδώ επί της διπλής δεσπόζουσας, όμως δεν οδηγεί αμέσως στο δεύτερο σκέλος του θέματος, όπως στην έκθεση.<sup>91</sup> Αντίθετα, καταλήγει σε δύο σολ στην οκτάβα με αξία ολόκληρου. Ενώ περιμένουμε να ακούσουμε την συνέχεια της κύριας περιοχής με το δεύτερο σκέλος της, ο Dvořák αναπτύσσει το προηγούμενο μοτίβο περισσότερο σε ένα πεδίο *δευτερεύουσας ανάπτυξης*<sup>92</sup> από το μ. 184 με παράλληλες συγχορδίες μεθ' εβδόμης (τύπου δεσπόζουσας) ανά μέτρο προς τα κάτω. Η μελωδική κίνηση διαφαίνεται στο αριστερό χέρι στο πιάνο, κατεβαίνοντας ανά ημιτόνιο από το σολ-ύφεση μέχρι το ρε-ύφεση μέχρι το μ. 189. Στο σημείο αυτό, ενώ και πάλι θα περιμέναμε την εμφάνιση του δεύτερου σκέλους του κυρίου θέματος, η δευτερεύουσα ανάπτυξη του αρχικού μορφώματος συνεχίζεται μέχρι το μ. 197, όπου θα επιστρέψει στην φα-ελάσσονα. Η αρμονική πορεία επιστροφής στην αρχική τονικότητα από το μ. 190 έχει ως εξής: από την V της φα-δίεςη-ελάσσοнос σε μία εναρμόνια αλλαγή στο μ. 192 με το μι-δίεςη να γίνεται φα, το οποίο παραμένει ως ισοκράτης, ενώ η διπλή δεσπόζουσα της φα-ελάσσοнос επεκτείνεται στα μ. 193-194 και οδηγεί στην τονική σε δεύτερη αναστροφή στα μ. 195-196. Έτσι από το μ. 197 επανεκτίθεται το τμήμα της εκθέσεως από το μ. 17 (η

<sup>89</sup> Webster, ό.π. Η αλλαγή του κύριου θέματος κατά την επανεκθεση έρχεται ως κορωνίδα, ή αποθέωση του έργου.

<sup>90</sup> Ίσως αυτό να οφείλεται και στην ψυχολογική ένταση και εξωτερίκευση, εδώ, των συναισθημάτων του συνθέτη για την απώλεια της μητέρας του, όπως αναφέραμε και στην εισαγωγή. Εκτός αυτού, αυτή η αλλαγή απορρέει και από την γιγάντωση που προήλθε στο τέλος της επεξεργασίας, λίγο πριν την επανεκθεση.

<sup>91</sup> Για την αναδιάταξη των επιμέρους θεματικών στοιχείων της εκθέσεως στην επανεκθεση, βλ. Φούλιας “Οι μορφές συνάτας... Θεωρητικοί του 20ού αιώνας (Γ)”, ό.π., σ. 78, υποσημείωση αρ. 44, και δευτερευόντως, Rosen, ό.π., σ. 293.

<sup>92</sup> Στην ενότητα της επανεκθέσεως μπορεί να υπάρξει ένα εμβόλιμο τμήμα, όπου να αναπτύσσεται περαιτέρω κάποιο θεματικό μόρφωμα στο οποίο πιθανόν να μην δόθηκε μεγάλη έμφαση κατά την επεξεργασία. Για την *δευτερεύουσα ανάπτυξη*, βλ. υποσημείωση αρ. 66 στην παρούσα εργασία και Herokoski – Darcy, ό.π., σ. 235-237.



επαναφορά δηλαδή του πρώτου τμήματος της εκθέσεως) και συνεχίζεται μέχρι το μεταβατικό τμήμα για την πλάγια περιοχή. Ουσιαστικά, λοιπόν, το πρώτο σκέλος του κυρίου θέματος (μ. 1-8) επανεκτίθεται στα μ. 176-183, ακολουθεί η δευτερεύουσα ανάπτυξη του προηγούμενου μοτίβου στα μ. 184-196 ως κάτι εντελώς νέο σε σχέση με την έκθεση για την επαναπροσέγγιση της αρχικής τονικότητας, η επαναφορά του αρχικού θέματος λαμβάνει χώρα στα μ. 197-208 (κατ' αντιστοιχίαν με τα μ. 17-28) και η μετάβαση ακολουθεί στα μ. 209-240.

Η μετάβαση, αρχικά, ξεκινά όπως στην έκθεση. Από το μ. 222 όμως αλλάζει οδηγώντας στην διπλή δεσπόζουσα της φα-ελάσσοнос, στο μ. 226, για να ακολουθήσει, όπως παραδόξως, το δεύτερο σκέλος του κυρίου θέματος (συγκεκριμένα τα μ. 9-15), το οποίο έλειπε στην επανέκθεση από την κύρια περιοχή. Αυτή τη φορά, όμως, ενσωματώνεται στην μετάβαση και συνδέεται απευθείας με το μ. 233 (αντίστοιχο του μ. 46). Από το μ. 233 έρχεται λοιπόν η ίδια (καθοδική) πορεία που υπήρχε και στα μ. 46-55 της εκθέσεως, η οποία πλέον υπόκειται στις απαραίτητες αλλαγές ώστε να παραμείνουμε στην Φα-μείζονα για την πλάγια περιοχή, αντί της αρχικής ελάσσοнос τονικότητας!<sup>93</sup>

Το πλάγιο θέμα επανεκτίθεται από το μ. 241 με τα δύο μορφώματά του, κατευθυνόμενο προς μία ατελή πτώση στο μ. 256 στην Φα-μείζονα. Από το μ. 256 επαναλαμβάνεται το πλάγιο θέμα, ενώ σε σχέση με την έκθεση έχουν αλλάξει μοτιβικά μόνο τα δύο τελευταία μέτρα (μ. 262-263) πριν την πτωτική διαδικασία. Ακολουθούν τα ίδια μέτρα με την έκθεση (μ. 264-284), τα οποία φέρουν και την τελική επικυρωτική πτώση στην Φα-μείζονα. Στα τελευταία μέτρα του ακόλουθου καταληκτικού τμήματος υπάρχουν μικροδιαφορές σε σχέση με τα αντίστοιχα της εκθέσεως, καθώς και μια μικρή προέκταση (σε επικάλυψη) στα μ. 291-294, όπου με εναλλαγές της τονικής με την ναπολιτάνικη δεύτερη (II<sub>N</sub>) και την vii<sup>4</sup><sub>3</sub>/i διαμορφώνεται ένα συνδυαστικό πέρασμα προς την coda.

## Coda

Η coda είναι αρκετά εκτενής, καταλαμβάνοντας τα μ. 295 με 342. Υπάρχει σταδιακή μετατόπιση προς την αρχική ελάσσονα τονικότητα, με την ανάπτυξη του δεύτερου μορφώματος του κυρίου θέματος στα πρώτα δύο μέτρα, το οποίο έπειτα επαναλαμβάνεται ως εάν ήταν το παράλλαγμα μιας βασικής ιδέας προτάσεως. Ακολουθεί μια οιονεί συνέχιση, που οδηγεί σε μια πτωτική κατάληξη στο μ. 300, η οποία όμως αποφεύγεται και η coda συνεχίζει με το πρώτο μόρφωμα του κυρίου θέματος. Η τέλεια πτώση επιτυγχάνεται στο μ. 303, επαναφέροντας ξανά στο προσκήνιο το δεύτερο κύριο μόρφωμα στο δεξί χέρι στο πιάνο, ενώ το βιολί ακολουθεί την ίδια μελωδική κίνηση σε ρευστοποιημένη μορφή. Η τονική εδώ γίνεται V<sup>7</sup>/iv, όμως στην πορεία περνά από την II<sub>N</sub> και φτάνει στην διπλή δεσπόζουσα στο μ. 309. Το θεματικό υλικό που χρησιμοποιείται εδώ ανάγεται στο πρώτο κύριο θέμα, με παράλληλη χρήση της μελωδίας του πρώτου θέματος, στο βιολί και το τσέλο, και με το μοτίβο του μ. 3, στο πιάνο. Από το μ. 314 εμφανίζεται ο ισοκράτης

<sup>93</sup> Η επιλογή του μείζονος τρόπου για την πλάγια περιοχή κατά την επανέκθεση παρατηρείται και στο opus 26, όπως είδαμε παραπάνω.

επί της δεσπόζουσας της φα-ελάσσονος με ρευστοποιημένο το αρχικό μόρφωμα και οδηγούμαστε σε ένα άλλο τμήμα της coda στο μ. 319. Εδώ ο συνθέτης αναπτύσσει την κεφαλή του κυρίου θέματος μέχρι το μ. 326 και στα μ. 327-328 το δεύτερο μόρφωμα του πλαγίου θέματος. Έπειτα επαναλαμβάνει τα μ. 323-328 στα 329-334 και συνεχίζει με μια καθοδική πορεία, εκτονώνοντας την ένταση και οδηγώντας στο πρώτο μόρφωμα του κυρίου θέματος (μ. 1-3) στα μ. 337-339, δίνοντας έτσι την αίσθηση μιας ανάμνησης της έναρξης της σονάτας. Και τελικά, από την άρση για το μ. 340 μέσω της διαδοχής  $V^7/V - V$  δίδεται μια δραματική κατάληξη, θυμίζοντας κατά πολύ το ύφος του Beethoven με τις εναλλασσόμενες και γεμάτες ένταση συγχορδίες V και i.

Άρα, η coda αποτελείται από δύο τμήματα, το πρώτο στα μ. 295-318 και το δεύτερο στα μ. 319-342. Το πρώτο τμήμα πραγματεύεται κυρίως υλικό από το κύριο θέμα σε όλη την έκτασή του, ενώ το δεύτερο τμήμα έχει και σποραδικές αναφορές στο πλάγιο θέμα. Παρατηρώντας τα καταληκτικά μέτρα της επανεκθέσεως μαζί με το συνδεδετικό πέρασμα προς την coda, θεωρούμε πως η coda αποτελεί συνέχεια της επανεκθέσεως,<sup>94</sup> καθώς η τέλεια πτώση έχει επέλθει ήδη στο μ. 284. Τα καταληκτικά μέτρα που ακολουθούν δεν αποτελούν κάτι που να θεωρείται αρκετό για την αποπεράτωση του μέρους, οπότε μέσω της μικρής προέκτασής τους οδηγούνται στην έναρξη της coda. Σύμφωνα με τον Carlin, εάν επανεκτεθεί και το καταληκτικό τμήμα της εκθέσεως, αυτό μπορεί να μην είναι αρκετό για το κλείσιμο ολόκληρου του μέρους.<sup>95</sup> Για αυτό τον λόγο, ο κάθε συνθέτης μπορεί να προσθέσει μια coda, η οποία θα δώσει μία ενδιαφέρουσα κατάληξη στην σύνθεσή του. Ο Dvořák, λοιπόν, δεν είναι ευχαριστημένος με το κλείσιμο της πρώτης ενότητας. Συν τοις άλλοις, η επανέκθεση τελείωσε με τέλεια πτώση στην ομώνυμη μείζονα, οπότε η coda προστίθεται με στόχο να επαναφέρει την αρχική ελάσσονα τονικότητα αναφοράς.

Η έκθεση, λοιπόν, περιλαμβάνει ένα διμερές κύριο θέμα, τα μέρη του οποίου είναι διακριτά από υφολογικής επόψεως, μία διτμηματική μετάβαση, όπου στο δεύτερο της τμήμα ο Dvořák χρησιμοποιεί το δεύτερο μοτίβο του κυρίου θέματος για να ρευστοποιήσει το υλικό του και να φέρει ακολούθως το πλάγιο θέμα με δύο διαφορετικά μορφώματα. Τέλος, η πτωτική διαδικασία για την ολοκλήρωση της πλάγιας περιοχής αποτυγχάνει στο μ. 82 και εμφανίζεται το δεύτερο μοτίβο του πλαγίου θέματος, για να ρευστοποιηθεί και να επαναλάβει την πτωτική διαδικασία με τον ίδιο ακριβώς τρόπο. Αυτή την φορά, ωστόσο, θα οδηγήσει με μεγάλη ένταση σε μία τέλεια πτώση, επικυρώνοντας emphaticά την δευτερεύουσα τονικότητα, προτού αυτή επεκταθεί και στα καταληκτικά μέτρα εκθέσεως.

Η επεξεργασία, όπως είδαμε, επικεντρώνεται στο υλικό του κυρίου θέματος. Ξεκινά, σε ένα εισαγωγικό τμήμα, με ρευστοποίηση του υλικού του αρχικού θεματικού μορφώματος, ακολουθεί ολόκληρο το κύριο θέμα έχοντας μεταλλαχθεί υφολογικά στην τονικότητα της σι-ύφεση-ελάσσονος, έπειτα περνά από διάφορες

<sup>94</sup> Ο Rosen αναφέρεται σε δύο τύπους coda: στον πρώτο, μεταξύ επανεκθέσεως και coda υπάρχει διπλή διαστολή, ενώ στον δεύτερο η coda αποτελεί συνέχεια της επανεκθέσεως. Βλ. Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας... Θεωρητικοί του 20ού αιώνας (Γ)”, ό.π., σ. 79.

<sup>95</sup> Βλ. Carlin, ό.π., σ. 179-191, με έμφαση στο υποκεφάλαιο “Shaping a new dynamic curve”.

τονικές περιοχές χωρίς βέβαια αυτές να επικυρώνονται και, μεταφέροντας για μια ακόμη επεξεργασία του το κύριο θεματικό υλικό στην τονικότητα της VI (Σολ-ύφεση-μείζονα) και τελικά εναρμόνια στην φα-δίεση-ελάσσονα, περνά στο συνδετικό πέρασμα που, με κινούμενο κατά τόνο προς τα πάνω και με χρωματικές αλλαγές, οδηγεί στην φα-ελάσσονα για την επανέκθεση.

Και στην σονάτα αυτή, ο Dnořák μας εκπλήσσει κάνοντας αλλαγές στην επανέκθεση που δεν θα περιμέναμε. Βασική διαφορά με την έκθεση αποτελεί η απουσία του δεύτερου σκέλους του κυρίου θέματος στο αντίστοιχο σημείο, η μετάλλαξή του σε μεταβατικό υλικό και, επιπλέον, η προσθήκη μιας περαιτέρω ανάπτυξης του τελικού μορφώματος του πρώτου σκέλους του κυρίου θέματος. Το πλάγιο θέμα έχει προσαρμοστεί στην ομώνυμη μείζονα τονικότητα και τα καταληκτικά μέτρα είναι τα ίδια, με μία μικρή προέκταση στο τέλος που λειτουργεί ως συνδετικό πέρασμα προς την coda.

### 3. Συμπεράσματα

Στο τελευταίο αυτό κεφάλαιο θα συγκρίνουμε τα εναρκτήρια μέρη των τριό με πιάνο που αναλύσαμε. Συνολικά, και οι τρεις αυτές συνθέσεις ανάγονται στον τετραμερή τύπο σονάτας, ο οποίος είχε επικρατήσει στο μεγαλύτερο μέρος της εποχής του ρομαντισμού. Τα εναρκτήρια μέρη τους ακολουθούν τον τριμερή δομικό τύπο σονάτας, με τις ενότητες της εκθέσεως, της επεξεργασίας και της επανεκθέσεως, ο οποίος επίσης αποτελεί την κυρίαρχη επιλογή για την μορφολογική διάρθρωση των εναρκτήριων μερών την εποχή εκείνη.<sup>96</sup> Η προσθήκη μιας coda, εν γένει, είναι προαιρετική, όμως στα έργα που μελετήθηκαν αποτελεί ένα βασικό τμήμα για την ολοκλήρωση του εκάστοτε μέρους.

Οι ενότητες της εκθέσεως ξεκινούν δίδοντάς μας την εντύπωση μιας αργής εισαγωγής έναντι ενός ξεκάθαρα κυρίου θέματος. Εδώ φαίνεται αναμφίβολα και ο λανθασμένος χαρακτηρισμός των θεμάτων μιας μορφής σονάτας ως “αρσενικό” και “θηλυκό”, διάκριση που όπως φαίνεται δεν αντιπροσωπεύει ιδιαίτερα ούτε τον ρομαντισμό.<sup>97</sup> Επιπλέον, δεν υπάρχουν σαφείς πτωτικές τομές πολλές φορές, οι οποίες να ξεχωρίζουν τα επιμέρους τμήματα της πρώτης ενότητας (κύριο θέμα, μετάβαση, πλάγια περιοχή, κατακλείδα). Περνώντας τώρα στην ενότητα της έκθεσης στο *Τρίο με πιάνο σε Σι-ύφεση-μείζονα*, το κύριο θέμα δεν έχει συμμετρική δομή, καθώς περιλαμβάνει ένα επιπλέον παράλλαγμα στο πρώτο σκέλος μιας προτάσεως. Επίσης, δεν καταλήγει σε τέλεια πτώση και επικύρωση της αρχικής τονικότητας, αλλά οδηγεί αμέσως στην έναρξη της μεταβάσεως. Αντίστοιχα, στο *Τρίο με πιάνο σε σολ-ελάσσονα*, opus 26, η κύρια περιοχή διαμορφώνεται από δύο κύρια θέματα: το πρώτο, τεσσάρων μέτρων, αποτελούμενο από δύο μορφώματα, επικυρώνοντας την αρχική τονικότητα και επαναλαμβάνεται, ενώ το δεύτερο παράγεται από το δευτερεύον μόρφωμα του πρώτου, περνώντας στην συνέχεια και από την σχετική μείζονα για να οδηγήσει σε μια απατηλή πτώση στην έναρξη της μεταβάσεως. Από την άλλη, το *Τρίο με πιάνο σε φα-ελάσσονα*, opus 65, αποτελείται από ένα διμερές κύριο θέμα: το πρώτο αποτελεί μία λυρική μελωδία τεσσάρων μέτρων που καταλήγει σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας, ρευστοποιώντας το υλικό του τελευταίου μέτρου πάνω στην δεσπόζουσα για να οδηγήσει στο δεύτερο κύριο θέμα που θα ακολουθήσει με ορμή.

Στις κύριες περιοχές, διαπιστώσαμε πως στο opus 21 έχουμε μια ειδική περίπτωση ασύμμετρης πρόταξη που υπερβαίνει τις συνήθεις προδιαγραφές, χωρίς πτωτική επικύρωση, στο opus 26 το δεύτερο κύριο θέμα προέρχεται από την ρευστοποίηση του υλικού του πρώτου κυρίου θέματος, και στο opus 65 μια κύρια περιοχή με δύο μορφώματα, το πρώτο μια λυρική μελωδία, ενώ το δεύτερο ένα

<sup>96</sup> 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. 189-190.

<sup>97</sup> Για μια κριτική αντιμετώπιση αναφορικά με τον χαρακτηρισμό και την διάκριση των θεμάτων της εκθέσεως μιας μορφής σονάτας σύμφωνα με την θεωρία του Marx, βλ. Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας... Θεωρητικοί του 19<sup>ου</sup> αιώνας (B’)”, ό.π., σ. 18.

δυναμικό αρρενωπό μοτίβο με συγχορδίες. Είναι φανερό πως και στις τρεις περιπτώσεις η δόμηση της κύριας περιοχής διαφέρει.

Η αντιμετώπιση των μεταβατικών τμημάτων είναι διαφορετική, κατά το μάλλον ή ήττον, και στα τρία έργα. Στο opus 21, η μετάβαση αρχίζει από την αρχική τονικότητα καταλήγοντας αρχικά σε μια ατελή πτώση σε αυτήν, με την ταυτόχρονη επανάληψή της. Εν συνεχεία, αναπτύσσεται και φέρνει μια τέλεια πτώση στην ρε-ελάσσονα μαζί με υλικό από την συνέχιση του θέματος. Ακολούθως έρχεται ένα παράγωγο του κυρίου θέματος και προετοιμάζεται η δευτερεύουσα τονικότητα με μια προαναγγελία του πλαγίου θέματος. Στο opus 26, η μετάβαση ξεκινά από την Μι-ύφεση-μείζονα, όμως σύντομα στρέφεται προς την σολ-ελάσσονα για να ακολουθήσει μια συγχορδία αυξημένης έκτης πριν την έναρξη της πλάγιας περιοχής. Από μοτιβικής απόψεως, η μετάβαση πραγματοποιείται ταυτόχρονα το πρώτο και το δεύτερο κύριο θέμα. Στα τελευταία μέτρα της μεταβάσεως εμφανίζεται ένα παράγωγο του δεύτερου κυρίου θέματος που ρευστοποιείται πλήρως. Στο opus 65, η μετάβαση αρχίζει από την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας και μέσω μελωδικής κίνησης των φωνών, κατευθύνεται προς την δεσπόζουσα της Ρε-ύφεση-μείζονος, με μια τονική αμφισημία στο μ. 46 για την Λα-ύφεση. Από θεματικής απόψεως, το πρώτο τμήμα, το οποίο ακολούθως επαναλαμβάνεται από το πιάνο, δεν έχει κάποια άμεση σχέση με το προηγούμενο θεματικό υλικό. Αντιθέτως από το μ. 38, επανέρχονται το δεύτερο μόρφωμα του κυρίου θέματος στο βιολί και το πρώτο μόρφωμα στο τσέλο για να ρευστοποιηθούν από το μ. 42 και να οδηγήσουν στην έναρξη του πλαγίου θέματος.

Ιδιαίτερης σημασίας είναι η απουσία της ενδιάμεσης τομής στο τέλος της μεταβάσεως καθώς, σύμφωνα με την *Θεωρία της Σονάτας* των Hepokoski και Darcy, η έλλειψη αυτής είναι που οδηγεί στην θεώρηση μιας συνεχούς έκθεσης χωρίς παράλληλα την ύπαρξη κάποιου πλαγίου θέματος. Στην συγκεκριμένη περίπτωση όμως, στο opus 26, υπάρχει υποψήφιο πλάγιο θέμα και παράγεται από το κύριο, παρά το γεγονός πως εισάγεται πάνω σε ένα πτωτικό  ${}^6_4$  επί της δευτερεύουσας τονικότητας. Παρά την έλλειψη της ενδιάμεσης τομής για την προετοιμασία της πλάγιας περιοχής, πιθανόν να έχει προηγηθεί ένα υποκατάστατο της πτώσης αυτής, το οποίο όμως είναι αρκετό για να χωρίσει την έκθεση σε δύο μεγάλα τμήματα, με ένα διακριτό πλάγιο θέμα όπως συμβαίνει στο opus 65. Σε αυτό το τρίο, υπάρχει αυτό που αναφέρει ο Partridge ως *medial caesura feints*.<sup>98</sup> Υπάρχει δηλαδή μια πρώτη πιθανή ενδιάμεση τομή, όμως ευθύς αμέσως έρχεται η πραγματική ενδιάμεση τομή, η οποία είναι, κατά το μάλλον ή ήττον, προβληματική. Παρ' όλα αυτά, μολονότι λείπει μια ουσιώδης πτώση με λειτουργία ενδιάμεσης τομής στο *Τρίο σε φα-ελάσσονα*, όλη η διάρθρωση μέχρι την έναρξη της πλάγιας περιοχής γίνεται μέσω του φαινομένου της μεταβάσεως με προοδευτική απώλεια ενέργειας κατά το γέμισμα της τομής. Ο Partridge συνεχίζει αντιπαραθέτοντας στην παραπάνω άποψη των Hepokoski και Darcy το γεγονός ότι η τακτική αυτή είναι μια γενική τάση στους συνθέτες του ρομαντισμού. Εν αντιθέσει με την πρακτική του κλασικισμού, οι συνθέτες της ρομαντικής περιόδου προτιμούν να έχουν συνεχή υφή και ομαλή ροή μεταξύ των επιμέρους τμημάτων, κάτι που

<sup>98</sup> Partridge, ό.π., σ. 160 και 173-176, για το φαινόμενο της παραπλανητικής ενδιάμεσης τομής.

προφανώς δικαιολογεί και στις δύο περιπτώσεις την αποφυγή ή την “κωλυόμενη ενδιάμεση τομή”.<sup>99</sup>

Παρά λοιπόν την απουσία της ενδιάμεσης τομής πραγματοποιούνται άλλες διεργασίες, οι οποίες μπορούν να την αντικαταστήσουν. Όμως και οι πλάγιες θεματικές ιδέες σε κάθε περίπτωση είναι ξεκάθαρα διακριτές και αναγνωρίσιμες και στις τρεις περιπτώσεις. Η επιλογή της δευτερεύουσας τονικότητας για την πλάγια περιοχή είναι η αναμενόμενη δεσπύζουσα (Φα-μείζονα) για το opus 21 και η ανάλογη σχετική μείζονα (Σι-ύφεση-μείζονα) για το opus 26. Στο opus 65 επιλέγεται η τονικότητα της σχετικής της υποδεσπύζουσας (VI), Ρε-ύφεση-μείζονα. Η πλάγια περιοχή στα δύο πρώτα τρίο έχει διαμορφωθεί ως ένα trimodular block, αν και στο opus 26 εξελίσσεται κατά τρόπον αποδομητικό. Στο πρώτο τρίο, το πλάγιο θέμα ακολουθείται από τέσσερα παραλλάγματα, στα οποία η μελωδία περνά από όλα τα όργανα, για να μεταβεί σε ένα αναπτυξιακό τμήμα μεταβατικού χαρακτήρος, και να επανέλθει στο τρίτο τμήμα πίσω στην Φα-μείζονα. Στο *Τρίο σε σολ-ελάσσονα*, έχουμε μια περίπτωση «μονοθεματικότητας», αφού το πλάγιο θέμα παράγεται από το κύριο. Η πλάγια περιοχή έχει οργανωθεί ως ένα αποδομητικό trimodular block σε συνδυασμό με το φαινόμενο της *έκθεσης τριών τονικοτήτων*, καθώς από την Σι-ύφεση-μείζονα (ως III της αρχικής) κατευθύνεται προς την ελάσσονα δεσπύζουσα, ρε-ελάσσονα. Στο opus 65, η πλάγια περιοχή έρχεται στην τονικότητα της VI, Ρε-ύφεση-μείζονα, με το πλάγιο θέμα να αποτελείται από δύο μορφώματα όπως και η κύρια περιοχή. Μία πρώτη όμως ασθενής πτώση έρχεται στο μ. 71 σε επικάλυψη με την επανάληψη του πλαγίου θέματος. Κατά την εξέλιξή του, η πτωτική διαδικασία που ακολουθεί δεν μπορεί να ολοκληρωθεί με μια τέλεια πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα, γεγονός που έχει ως αποτέλεσμα την επανάληψη της ίδιας πτωτικής διαδικασίας σε συνδυασμό με την περαιτέρω ανάπτυξη του δεύτερου μορφώματος του πλαγίου θέματος. Έτσι, θα επέλθει η βασική πτώση που περιμέναμε στο τέλος της πλάγιας περιοχής και με μια προέκταση της Ρε-ύφεση-μείζονος ακολουθούν τα καταληκτικά μέτρα της έκθεσης.

Από τα τρία εναρκτήρια μέρη των τριών, μόνο αυτό του opus 65 φέρει λοιπόν το βασικό πτωτικό κλείσιμο της εκθέσεως,<sup>100</sup> ενώ στα opus 21 και 26 το τέλος της πλάγιας περιοχής μένει ανοιχτό και οδηγεί στο συνδεδετικό πέρασμα για την επανάληψη της εκθέσεως. Σχετικά τώρα με την επανάληψη της πρώτης ενότητας, αυτή υφίσταται μόνο στα δύο πρώτα τρίο, με το opus 26 να έχει προσέτι ανακατασκευάσει στο σημείο αυτό το πρώτο κύριο θέμα. Αντιθέτως το opus 65 οδηγείται από έκθεση απευθείας στην επεξεργασία.

Η ενότητα της επεξεργασίας και στις τρεις περιπτώσεις οργανώνεται σε τρία τμήματα, με προετοιμασία του πυρήνα, τον πυρήνα και ένα συνδεδετικό πέρασμα προς την επανέκθεση. Όσον αφορά την θεματική ανακύκλιση του υλικού της εκθέσεως, τα opus 21 και opus 65 αναπτύσσουν στον πυρήνα τους αποκλειστικά το κύριο θέμα. Αντιθέτως, στο opus 26, και οι δύο πυρήνες πραγματεύονται το κύριο και το πλάγιο

<sup>99</sup> Ο.π., σ. 187.

<sup>100</sup> Πρβλ. Ιωάννης Φούλιας, *Οι συμφωνίες κατά τις οβιδιανές “Μεταμορφώσεις” του Carl Ditters von Dittersdorf: Συμβολή στην αποκατάσταση ενός έργου-σταθμού στην ιστορία της προγραμματικής μουσικής*, Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2015, σ. 113, υποσημείωση 63.

θεματικό υλικό, μαζί αλλά και ξεχωριστά το κάθε ένα. Τα εισαγωγικά τμήματα της επεξεργασίας χρησιμοποιούν υλικό της εκθέσεως. Στο opus 21 το τμήμα αυτό λαμβάνει υλικό από το συνδετικό πέρασμα που προηγήθηκε, στο opus 26 συνεχίζει με το υλικό του πλαγίου θέματος μέχρι την έναρξη του πυρήνα, ενώ στο opus 65 το συνδετικό πέρασμα φέρει την αρχική μελωδία και η προετοιμασία για τον πυρήνα ρευστοποιεί το τελευταίο μοτίβο της μελωδίας αυτής δημιουργώντας μια μυστηριώδη ατμόσφαιρα. Επιπλέον, στο *Trío σε φα-ελάσσονα* παρατηρείται και η παλαιότερη επιλογή / εμφάνιση της τονικότητας της τέταρτης βαθμίδος στην επεξεργασία, ως “τρίτη τονικότητα”.<sup>101</sup>

Προχωρώντας στην ενότητα της επανεκθέσεως, σε κάθε τρίο η ενότητα αυτή διαφέρει κατά το μάλλον ή ήττον, σε σχέση με την αντίστοιχη έκθεση. Όπως πολύ σωστά αναφέρει ο Carlin, ένας εκ των στόχων της επανέκθεσης είναι η επίλυση των μη ολοκληρωμένων διαδικασιών της εκθέσεως.<sup>102</sup> Κάθε μία από τις εκθέσεις που αναλύσαμε είχε άλλωστε μια σχετικά χαλαρή δομή, χωρίς κάποιες φορές να γίνονται ξεκάθαρα τα όρια μεταξύ του κάθε τμήματος. Ιδιαίτερης μνείας χρήζει το γεγονός πως το κύριο θέμα κατά την επανέκθεση έχει μεταμορφωθεί και στις τρεις περιπτώσεις. Στα opus 21 και 65, έπειτα από μία γιγάντωση προς το τέλος της επεξεργασίας, η επανέκθεση στην πρώτη περίπτωση έρχεται ηρωικά, με αλλαγή ύφους, και στην δεύτερη τραγικά με δυναμική *ff*. Αντιθέτως, στο opus 26, το κύριο θέμα επανεκτίθεται με το δεύτερο μόρφωμα σε μεγέθυνση και με δυναμική *pp*, παρακάμπτοντας εν πρώτοις το αρχικό μόρφωμα των συγχορδιών.<sup>103</sup>

Στο opus 21 παρατηρούνται δομικές αλλαγές στο κύριο θέμα, με την εξάλειψη του εκάστοτε εισαγωγικού διμέτρου από την βασική ιδέα και τα παραλλάγματα αλλά και την αντικατάσταση της συνέχισης της προτασιακής δομής του θέματος με υλικό από την μετάβαση· μέσα από αυτές τις αλλαγές, η κύρια περιοχή γίνεται πλέον πιο ολοκληρωμένη και αυτοτελής, κλείνοντας με μία τέλεια πτώση επί της αρχικής τονικότητας που απουσίαζε από την έκθεση. Το τμήμα της μεταβάσεως αρχικά είναι το ίδιο, όμως έπειτα ακολουθεί μια περαιτέρω ανάπτυξη του υλικού της ως *δευτερεύουσα ανάπτυξη* μέχρι την έναρξη της πλάγιας περιοχής, με τις κατάλληλες βέβαια αλλαγές ώστε να παραμείνει στην αρχική τονικότητα. Η πλάγια περιοχή επανεκτίθεται στην Σι-ύφεση-μείζονα, με κάποιες μικρές αλλαγές στην δομή του πλαγίου θέματος αλλά και στην ενορχήστρωση. Στην έκθεση δεν υπήρξε τελική επικυρωτική πτώση της δευτερεύουσας τονικότητας και φαίνεται πως ούτε στην επανέκθεση έρχεται μια αντίστοιχη πτώση με την ολοκλήρωση της πλάγιας περιοχής. Έτσι το συνδετικό πέρασμα της εκθέσεως μετατρέπεται εδώ σε καταληκτικό τμήμα. Αν και είναι σχετικά μικρής εκτάσεως, σε αυτό υπάρχει πλήρης θεματική ανακύκλωση, αφού φέρνει αποσπάσματα από όλο το μελωδικό υλικό της εκθέσεως,

<sup>101</sup> Για την επιλογή της υποδεσπόζουσας ως τρίτο τονικό κέντρο στην ενότητα της επεξεργασίας, βλ. Tobel, στο: Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας... Θεωρητικοί του 20ού αιώνας (Α)”, ό.π., σ. 77, και Somfai στο: Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας... Θεωρητικοί του 20ού αιώνας (Β)”, ό.π., σ. 35.

<sup>102</sup> Carlin, ό.π., σ. 161.

<sup>103</sup> Βλ. στο ίδιο. Σε σύγκριση με την αντίστοιχη έκθεση, οι αλλαγές που μπορούν να γίνουν, σύμφωνα με τον Carlin, σχετίζονται με τη δυναμική, την ενορχήστρωση, την ηχητική περιοχή, την υφή, τη συνοδεία, την μελωδική διακόσμηση κ.λπ.

σε διαφορετική διαδοχή βέβαια, μαζί με δύο πτώσεις, μία ατελή (στο μ. 461) και μία τέλεια (στο μ. 475).

Στο opus 26, η επανέκθεση ξεκινά με το δεύτερο μόρφωμα του πρώτου κυρίου θέματος σε μεγέθυνση και οδηγεί σε τέλεια πτώση, χρησιμοποιώντας ως πρότυπο όμως την εκδοχή των μ. 123bis-126bis. Με την τέλεια πτώση σε επικάλυψη έρχεται ολόκληρο το πρώτο θέμα και αμέσως συνδέεται με το δεύτερο κύριο θέμα. Με την επανάληψη του πρώτου μορφώματος του κυρίου θέματος και την έναρξη της μεταβάσεως, περικόπτεται το τμήμα στο οποίο επαναλαμβάνονταν το υλικό του πρώτου κυρίου θέματος και η μετάβαση διευρύνεται εσωτερικά έως ότου κατευθυνθεί στο αντίστοιχο του μ. 53 της εκθέσεως, με επαναφορά του δεύτερου κυρίου θέματος πριν την έναρξη της πλάγιας περιοχής. Η πλάγια περιοχή έρχεται στην ομώνυμη μείζονα, κατ' αντιστοιχίαν με την έκθεση, διατηρώντας το δίπολο μείζονος – ελάσσονος, πάλι πάνω σε ένα πτωτικό <sup>6</sup><sub>4</sub>. Υπάρχει μια μικρή δομική επέκταση στο δεύτερο μόρφωμα του πλαγίου θέματος, αν και τα επόμενα μέτρα είναι δομικά αντίστοιχα της εκθέσεως.

Όσον αφορά την επανέκθεση του opus 65, υπάρχουν διάφορες αλλαγές, με πρώτη και βασική την αλλαγή ύφους. Το κύριο θέμα ξεκινά με *ff* και οδηγεί σε ένα πεδίο δευτερεύουσας ανάπτυξης χρησιμοποιώντας το τελευταίο μοτίβο του θέματος. Εν συνεχεία, επανέρχεται το πρώτο κύριο θέμα όπως ήταν στο μ. 17, χωρίς να έχει επανεκτεθεί ακόμα το δεύτερο σκέλος της κύριας περιοχής. Η μετάβαση έρχεται όπως στην έκθεση, ενσωματώνοντας όμως εδώ και το δεύτερο σκέλος του κυρίου θέματος. Με τις απαραίτητες αρμονικές αλλαγές παραμένουμε στην αρχική τονικότητα για την πλάγια περιοχή, η οποία όμως, όπως και στο opus 26, έρχεται στην ομώνυμη μείζονα. Μία πρώτη ατελής πτώση πραγματοποιείται στο μ. 256 στην Φα-μείζονα και μία τέλεια αργότερα, στο μ. 284, ακολουθούμενη από τα καταληκτικά μέτρα της εκθέσεως σε μεταφορά.

Ας σημειωθεί εδώ ένα ενορχηστρωτικό τέχνασμα του Dvořák. Παρατηρώντας την εξέλιξη της κάθε μελωδίας στα έγχορδα, η χρήση της τεχνικής του *pizzicato* γίνεται μόνο κατά την επανέκθεση και στις τρεις περιπτώσεις, ενώ θα μπορούσε κάλλιστα να υπάρχει μεγαλύτερη ηχοχρωματική ποικιλία καθ' όλη τη εξέλιξη του έργου.

Τέλος, στα δύο από τα τρία έργα εμφανίζεται μία coda, η οποία θα επιλύσει την τονική κατάληξη της επανεκθέσεως. Στην περίπτωση του πρώτου τριό δεν υπάρχει καμία εμφανής τομή που να προσδιορίζει το τέλος της επανεκθέσεως και την έναρξη μιας coda. Έτσι, διακριτή coda δεν φαίνεται να υπάρχει, καθώς δεν πραγματώνεται κάποια αρμονική διακοπή ή σημαντική υφολογική μεταβολή. Όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, εδώ το συνδετικό πέρασμα της εκθέσεως μετατρέπεται σε καταληκτική περιοχή για την επανέκθεση. Στο opus 26, από το μ. 294 ξεκινά το συνδετικό πέρασμα για την coda, το οποίο θα φέρει μια ατελή πτώση σε επικάλυψη με την έναρξή της. Η coda χρησιμοποιεί ως μελωδικό υλικό το δεύτερο κύριο θέμα, επικυρώνοντας πτωτικά δύο φορές την σολ-ελάσσονα. Στο opus 65, μετά την ολοκλήρωση της επανέκθεσης, ο Dvořák προσθέτει και μια coda για να επιστρέψει και να ολοκληρωθεί το πρώτο μέρος στην αρχική ελάσσονα τονικότητα. Αυτή χωρίζεται σε δύο τμήματα: στο πρώτο αναπτύσσεται το κύριο θέμα με τα δύο



μορφώματά του, ενώ στο δεύτερο αξιοποιείται πρώτα η κεφαλή του κυρίου θέματος και έπειτα ένα απόσπασμα του πλαγίου θέματος, οδηγώντας σε μία εμφατική τέλεια πτώση στην φα-ελάσσονα. Φαίνεται, εντούτοις, μια σημαντική διαφοροποίηση στην σύλληψη και πραγμάτωση της ολοκλήρωσης των πρώτων αυτών μερών. Ειδικά το κλείσιμο της μορφής στα δύο πρώτα τρίο, τα οποία βρίσκονται πολύ κοντά χρονικά μεταξύ τους, αντιμετωπίζεται διαφορετικά από τον Dvořák.

Στην επανέκθεση, λοιπόν, το εκάστοτε κύριο θέμα αποτελεί πλέον μια αυτοτελή ολοκληρωμένη οντότητα που κλείνει με τέλεια πτώση. Η μετάβαση, με τις απαραίτητες αλλαγές, οδηγεί στην επανέκθεση της πλάγιας περιοχής στην αρχική τονικότητα, αν και στα δύο τρίο στον ελάσσονα τρόπο η πλάγια περιοχή έρχεται στην ομώνυμη μείζονα. Η πλάγια περιοχή κλείνει με τέλεια πτώση μόνο στο *Τρίο σε φα-ελάσσονα*, και προεκτείνεται στο καταληκτικό τμήμα, αν και βρίσκεται σε “λανθασμένη” τονικότητα, δηλαδή στην ομώνυμη μείζονα. Για αυτό το λόγο ακολουθεί η coda, η οποία επιστρέφει στην φα-ελάσσονα και φέρνει την σωστή κατάληξη. Στην περίπτωση του opus 21, μετά την πλήρη επανέκθεση του θεματικού υλικού, η τέλεια πτώση έρχεται στο τέλος ενός επιπρόσθετου καταληκτικού τμήματος. Στο opus 26, στο κλείσιμο της επανεκθέσεως έρχεται μια ατελής πτώση σε επικάλυψη με την έναρξη της coda, που θα φέρει δύο τέλειες πτώσεις στην σολ-ελάσσονα ως “βασικό πτωτικό κλείσιμο ολόκληρης της μορφής”. Φαίνεται λοιπόν πως τα προβλήματα της εκθέσεως σε σχέση με την πτωτική κατάληξη στην δευτερεύουσα τονική περιοχή μεταφέρονται και στην επανέκθεση, ειδικά στο opus 21 με την αποτυχία της τελικής επικυρωτικής πτώσεως στην κύρια τονικότητα. Στα άλλα δύο τρίο, έρχεται μεν η πτώση αυτή, όμως στην μία περίπτωση είναι ατελής και στην δεύτερη πραγματοποιείται στην ομώνυμη μείζονα, εξ ου και η προσθήκη μιας επιπρόσθετης coda που θα φέρει την οριστική λύση.

Συνεπώς, τα εναρκτήρια μέρη των τρίο για πιάνο, βιολί και βιολοντσέλο του Dvořák που μελετήθηκαν στην παρούσα εργασία, βασίζονται μεν στην τριμερή μορφή σονάτας, ως παγιωμένο πρότυπο ήδη από την περίοδο του κλασικισμού, αλλά εμπεριέχουν και έντονα αρμονικά και υφολογικά φαινόμενα που είναι χαρακτηριστικά της περιόδου του ρομαντισμού. Ο Dvořák αντιμετωπίζει κάθε έργο ξεχωριστά, παρουσιάζοντας κάθε φορά κάτι νέο, σύμφωνα και με τις επιρροές που δεχόταν κατά περιόδους στην συνολική του δημιουργία.

## Βιβλιογραφία

- David Ralph Beveridge, *Romantic ideas in a classical frame: The sonata forms of Dvorak*, University of California, Berkeley 1980.
- Jarmil Burghauser, *Thematically katalog Antonín Dvořák*, Bärenreiter – Editio Supraphon, Praha 1996.
- William E. Caplin, *Classical form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, New York 1998.
- John Clapham, “Dvořák’s relations with Brahms and Hanslick”, *The Musical Quarterly* 57/2, Απρίλιος 1971, σ. 241-254.
- John Clapham, “The national origins of Dvořák’s art”, *Proceedings of the Royal Musical Association* 89, 1962-1963, σ. 75-88.
- Anthony J. Crain, *Dvořák’s four piano trios*, διδακτορική διατριβή, University of Cincinnati, New York 1978.
- Klaus Döge, λήμμα “Dvořák, Antonín”, στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, New York 2001  
<http://www.oxfordmusiconline.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-0000051222> (ημερομηνία πρόσβασης: 23 Μαρτίου 2018).
- Victor Fischl, *Antonín Dvořák: His achievement*, Reprint Services, St. Paul (Minnesota) 1992.
- Stephen E. Hefling, *Nineteenth century chamber music*, Routledge (Routledge Studies in Musical Genres), New York 2004.
- James Hepokoski – Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, types, and deformations in the late-eighteenth-century sonata*, Oxford University Press, New York 2006.
- Karel Hoffmeister, *Antonin Dvořák*, Reprint Services Corporation, Irvine (California) 1990.
- H. Hollander, “Dvořák the Czech”, *Music & Letters* 22/4, Οκτώβριος 1941, σ. 313-317.
- Vacláv Holzknecht, *Antonín Dvořák*, Orbis, Prague 1959.
- James Keller, *Chamber music: a listener’s guide*, Oxford University Press, New York 2011.

- Jiří Kopecký, “Hudební listy (1870-1875) / Introduction”, στο: *RIPM (Retrospective Index to Music Periodicals)*, 2017, <https://www.ripm.org/pdf/Introductions/HULintroEnglish.pdf>.
- Ulrich Michels, *Ατλας της μουσικής τόμος Ι: Συστηματικό μέρος*, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 1994.
- Daniel J. Partridge, *Harmony, form and voice leading in the mature works of Antonín Dvořák*, διδακτορική διατριβή, The City University of New York, New York 2012.
- Carissa Ann Reddick, *Formal fusion and rotational overlap in sonata forms from the chamber music of Brahms, Dvorak, Franck, and Grieg*, διδακτορική διατριβή, University of Connecticut, 2009.
- Alec Robertson, *Dvořák*, Reprinted Services Corporation, London 1947.
- Mark F. Rockwood, *Form, style, and influence in the chamber music of Antonin Dvořák*, διπλωματική εργασία, University of Oregon Graduate School, 2017.
- Charles Rosen, *Sonata forms*, W. W. Norton & Company, New York – London 1980 / 1988.
- Otakar Šourek, *The chamber music of Antonín Dvořák*, Artia, Prague [1958].
- Michael Tilmouth και Basil Smallman, λήμμα “Piano trio”, στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, New York 2001, <http://www.oxfordmusiconline.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021647> (ημερομηνία πρόσβασης: 23 Μαρτίου 2018).
- John Tyrrell, λήμμα “Dumka”, στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, New York 2001, <http://www.oxfordmusiconline.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008312> (ημερομηνία πρόσβασης: 23 Μαρτίου 2018).
- James Webster, λήμμα “Sonata form”, στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, New York 2001, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026197> (ημερομηνία πρόσβασης: 3 Οκτωβρίου 2018).
- Σόλων Ραπτάκης, “Η σονάτα για πιάνο στον πρώιμο ρομαντισμό: Συγκριτική μελέτη εναρκτήριων μερών από τις σονάτες για πιάνο της δεκαετίας του 1820”, *Πολυφωνία* 25, Κουλτούρα, Αθήνα 2014, σ. 160-196.

- Ιωάννης Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18ου αιώνας (Β΄)”, *Πολυφωνία* 9, Κουλτούρα, Αθήνα 2006, σ. 67-97.
- Ιωάννης Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18<sup>ου</sup> αιώνας (Γ΄)”, *Πολυφωνία* 10, Κουλτούρα, Αθήνα 2007, σ. 35-64.
- Ιωάννης Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 19ου αιώνας (Α΄)”, *Πολυφωνία* 11, Κουλτούρα, Αθήνα 2007, σ. 89-118.
- Ιωάννης Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 19<sup>ου</sup> αιώνας (Β΄)”, *Πολυφωνία* 12, Κουλτούρα, Αθήνα 2008, σ. 8-37.
- Ιωάννης Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 20<sup>ου</sup> αιώνας (Α΄)”, *Πολυφωνία* 13, Κουλτούρα, Αθήνα 2008, σ. 61-101.
- Ιωάννης Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 20ού αιώνας (Β΄)”, *Πολυφωνία* 14, Κουλτούρα, Αθήνα 2009, σ. 7-37.
- Ιωάννης Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 20ού αιώνας (Γ΄)”, *Πολυφωνία* 15, Κουλτούρα, Αθήνα 2009, σ. 67-99.
- 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, “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.
- Ιωάννης Φούλιας, *Οι συμφωνίες κατά τις οβιδιανές “Μεταμορφώσεις” του Carl Ditters von Dittersdorf: Συμβολή στην αποκατάσταση ενός έργου-σταθμού στην ιστορία της προγραμματικής μουσικής*, Παπαγρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2015.

# TRIO I

ANTONÍN DVOŘÁK, op. 21  
(1841 - 1904)

Allegro molto  $\text{♩} = 112$

VIOLINO *p dolce*

VIOLONCELLO *pp*

PIANO *pp*

*P*

4

5

x

7

10

*P* x *P*

11

Musical score for measures 11-14. The system includes vocal staves and piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand and chords in the right hand. Dynamics include *pp* and *P*. There are 'x' marks at the end of the piano part lines.

15

Musical score for measures 15-18. The piano part features a complex rhythmic pattern of eighth notes in the left hand and chords in the right hand. Dynamics include *pp* and *P*. There is an '8' marking above the right hand staff.

19

Musical score for measures 19-24. The piano part features a complex rhythmic pattern of eighth notes in the left hand and chords in the right hand. Dynamics include *f*, *ff*, and *P*. There is a '20' marking above the right hand staff.

25

Musical score for measures 25-28. The piano part features a complex rhythmic pattern of eighth notes in the left hand and chords in the right hand. Dynamics include *p* and *dim.*.

29 30

pp

35 35 40

pp

p

41 45

mf

p

f

48 50

f marc.

ff

53

55

*ff*

58

53-58: Musical score for measures 53-58. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with many beamed sixteenth notes and chords. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) and *p* (piano). Measure numbers 53, 55, and 58 are indicated.

59

60

65

*ff*

59-65: Musical score for measures 59-65. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part continues with complex textures and chords. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) and *p* (piano). Measure numbers 59, 60, and 65 are indicated.

66

70

*p*

*pp*

*dim.*

66-71: Musical score for measures 66-71. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with many beamed sixteenth notes and chords. Dynamic markings include *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *dim.* (diminuendo). Measure numbers 66 and 70 are indicated.

72

75

*[pp]*

*pp*

72-76: Musical score for measures 72-76. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with many beamed sixteenth notes and chords. Dynamic markings include *[pp]* (pianissimo) and *pp* (pianissimo). Measure numbers 72 and 75 are indicated.



77 80

*pp*  
*dim.*  
*pp*

82 85

*fz*  
*pp* *fz* *cresc. fz*  
*pp* *legato cresc.* *dim.*

86

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

90 90

*fz* *fz* *cresc.*  
*pp* *fz* *fz* *cresc.*  
*cresc.*

94

95

*f* *p*

*f* *fz*

*f* *pp* *P*

This system contains measures 94 through 97. It features three staves: a vocal line at the top, a piano line in the middle, and a bass line at the bottom. The key signature has two flats. Measure 94 shows a vocal line with a half note and a quarter note, and piano accompaniment with eighth notes. Measure 95 has a vocal line with a half note and a quarter note, and piano accompaniment with eighth notes. Measure 96 has a vocal line with a half note and a quarter note, and piano accompaniment with eighth notes. Measure 97 has a vocal line with a half note and a quarter note, and piano accompaniment with eighth notes. Dynamics include *f*, *p*, *fz*, *f*, *pp*, and *P*.

98

100

*fz* *cresc.* *fz*

*cresc.*

This system contains measures 98 through 101. It features three staves: a vocal line at the top, a piano line in the middle, and a bass line at the bottom. The key signature has two flats. Measure 98 has a vocal line with a half note and a quarter note, and piano accompaniment with eighth notes. Measure 99 has a vocal line with a half note and a quarter note, and piano accompaniment with eighth notes. Measure 100 has a vocal line with a half note and a quarter note, and piano accompaniment with eighth notes. Measure 101 has a vocal line with a half note and a quarter note, and piano accompaniment with eighth notes. Dynamics include *fz*, *cresc.*, and *fz*.

102

105

*f* *p*

*f* *p*

*f* *p* *fz*

This system contains measures 102 through 105. It features three staves: a vocal line at the top, a piano line in the middle, and a bass line at the bottom. The key signature has two flats. Measure 102 has a vocal line with a half note and a quarter note, and piano accompaniment with eighth notes. Measure 103 has a vocal line with a half note and a quarter note, and piano accompaniment with eighth notes. Measure 104 has a vocal line with a half note and a quarter note, and piano accompaniment with eighth notes. Measure 105 has a vocal line with a half note and a quarter note, and piano accompaniment with eighth notes. Dynamics include *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, and *fz*.

106

110

This system contains measures 106 through 110. It features three staves: a vocal line at the top, a piano line in the middle, and a bass line at the bottom. The key signature has two flats. Measure 106 has a vocal line with a half note and a quarter note, and piano accompaniment with eighth notes. Measure 107 has a vocal line with a half note and a quarter note, and piano accompaniment with eighth notes. Measure 108 has a vocal line with a half note and a quarter note, and piano accompaniment with eighth notes. Measure 109 has a vocal line with a half note and a quarter note, and piano accompaniment with eighth notes. Measure 110 has a vocal line with a half note and a quarter note, and piano accompaniment with eighth notes.

111

Musical score for measures 111-115. The score is in a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. It consists of four staves: two for the vocal line (soprano and alto) and two for the piano accompaniment (right and left hands). The vocal line begins with a *sim.* (sostenuto) marking and a *cresc.* (crescendo) marking. The piano accompaniment also features a *cresc.* marking. The dynamics range from *f* (forte) to *ff* (fortissimo). Measure numbers 111, 115, and 116 are indicated.

116

**B**

Musical score for measures 116-120, marked with a section letter **B**. The score is in the same key signature and time signature as the previous section. It consists of four staves: two for the vocal line and two for the piano accompaniment. The vocal line is marked *ff* (fortissimo) and *grandioso*. The piano accompaniment is also marked *ff* and *grandioso*. The dynamics are consistently *ff*. Measure numbers 116, 120, and 124 are indicated.

120

Musical score for measures 120-124. The score is in the same key signature and time signature. It consists of four staves: two for the vocal line and two for the piano accompaniment. The vocal line features *fz* (forzando) markings. The piano accompaniment is marked *sempre ff* (sempre fortissimo). The dynamics range from *f* to *ff*. Measure numbers 120, 124, and 125 are indicated.

124

Musical score for measures 124-128. The score is in the same key signature and time signature. It consists of four staves: two for the vocal line and two for the piano accompaniment. The vocal line features *fz* and *ff* markings. The piano accompaniment is marked *ff*. The dynamics range from *fz* to *ff*. Measure numbers 124, 125, and 128 are indicated.

128 130

Musical score for measures 128-131. The piece is in a minor key. The bass line consists of eighth notes, while the treble line features chords and melodic fragments. Dynamics include *p* and *p*.

132 135

Musical score for measures 132-135. The piano part continues with eighth notes in the bass and chords in the treble. Dynamics include *cresc.* and *cresc.-*.

136

Musical score for measures 136-139. The piano part features a prominent fifth-finger pattern in the treble. Dynamics include *f* and *fz*.

140 140

Musical score for measures 140-143. The piano part continues with the fifth-finger pattern. Dynamics include *ff* and *fz*.

144

Musical score for measures 144-148. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats. It consists of four staves: two for the vocal line (soprano and alto) and two for the piano accompaniment (treble and bass clefs). The vocal lines are marked with *fz* and *ff*. The piano accompaniment is marked with *fz* and *ff*. Measure numbers 145 and 146 are indicated above the vocal staves.

149

Musical score for measures 149-154. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats. It consists of four staves: two for the vocal line (soprano and alto) and two for the piano accompaniment (treble and bass clefs). The vocal lines are marked with *f*. The piano accompaniment is marked with *fp* and *p*. Measure numbers 150 and 151 are indicated above the vocal staves.

155

Musical score for measures 155-164. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats. It consists of four staves: two for the vocal line (soprano and alto) and two for the piano accompaniment (treble and bass clefs). The vocal lines are marked with *p*, *dim.*, and *pp*. The piano accompaniment is marked with *dim.* and *pp*. Measure numbers 155, 160, and 165 are indicated above the vocal staves. A first ending bracket is shown above the vocal staves between measures 160 and 164.

158

Musical score for measures 158-165. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats. It consists of four staves: two for the vocal line (soprano and alto) and two for the piano accompaniment (treble and bass clefs). The vocal lines are marked with *pp*. The piano accompaniment is marked with *pp*. Measure numbers 158, 165, and 165 are indicated above the vocal staves. A second ending bracket is shown above the vocal staves between measures 165 and 165.

160

Musical score for measures 160-170. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts at measure 160 and ends at 170. The piano accompaniment is divided into two systems: the first system covers measures 160-165, and the second system covers measures 165-170. The piano part features a steady eighth-note bass line. Dynamics include *sempre pp* and *P*. The tempo marking *tranquillo* is present in the second system. A rehearsal mark *8 bassa* is indicated at the end of the system.

168

Musical score for measures 168-180. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts at measure 168 and ends at 180. The piano accompaniment is divided into two systems: the first system covers measures 168-175, and the second system covers measures 175-180. The piano part features a steady eighth-note bass line. Dynamics include *pp* and *ppp*. A rehearsal mark *8* is indicated at the end of the first system.

176

Musical score for measures 176-185. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts at measure 176 and ends at 185. The piano accompaniment is divided into two systems: the first system covers measures 176-180, and the second system covers measures 180-185. The piano part features a steady eighth-note bass line. Dynamics include *pp dolce*, *pp*, and *P*.

182

Musical score for measures 182-190. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts at measure 182 and ends at 190. The piano accompaniment is divided into two systems: the first system covers measures 182-185, and the second system covers measures 185-190. The piano part features a steady eighth-note bass line. Dynamics include *P* and *cresc.*. The tempo marking *tranquillo* is present in the second system.

186

Musical score for measures 186-195. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a dynamic of *f* and has a fermata over measure 195. The piano accompaniment features a complex texture with triplets and sixteenth-note patterns. Dynamics include *ff* and *P*. A common time signature **C** is indicated at the beginning of the system.

190

Musical score for measures 190-200. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a dynamic of *fz* and a fermata over measure 200. The piano accompaniment features a complex texture with sixteenth-note patterns and chords. Dynamics include *P* and *fz*.

195

Musical score for measures 195-205. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a dynamic of *fz* and a fermata over measure 205. The piano accompaniment features a complex texture with sixteenth-note patterns and chords. Dynamics include *ff* and *P*. A bracketed mark **[x]** is present below the piano part.

200

Musical score for measures 200-210. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a dynamic of *fz* and a fermata over measure 210. The piano accompaniment features a complex texture with sixteenth-note patterns and chords. Dynamics include *P* and *ff*. A bracketed mark **[x]** is present below the piano part.

205

Musical score for measures 205-208. The system includes vocal staves and piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. Dynamics include *fz* and *f*.

209

Musical score for measures 209-212. The system includes vocal staves and piano accompaniment. The piano part continues with the rhythmic pattern. Dynamics include *p* and *pp*.

213

Musical score for measures 213-216. The system includes vocal staves and piano accompaniment. The piano part features a triplet in the right hand. Dynamics include *fp*, *f*, and *p*.

217

Musical score for measures 217-220. The system includes vocal staves and piano accompaniment. The piano part features a continuous eighth-note pattern in the right hand. Dynamics include *p* and *dim.*



221

Musical score for measures 221-230. The system consists of four staves. The top two staves are vocal lines, and the bottom two are piano accompaniment. Measure 230 is marked with a fermata. Dynamics include *p*.

225

Musical score for measures 225-234. The system consists of four staves. The top two staves are vocal lines, and the bottom two are piano accompaniment. Measures 225-234 are marked with a fermata. Dynamics include *dim.* and *pp*.

229

Musical score for measures 229-238. The system consists of four staves. The top two staves are vocal lines, and the bottom two are piano accompaniment. Measure 235 is marked with a fermata. Dynamics include *pp*.

233

Musical score for measures 233-240. The system consists of four staves. The top two staves are vocal lines, and the bottom two are piano accompaniment. Measure 240 is marked with a fermata. Dynamics include *cresc.* and *f*.

237 245

241 250

246 255 **D** *molto tranquillo*

252 260

258

Musical score for measures 258-265. The score is in B-flat major and 4/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *P* (piano) and *x* (crescendo).

262

Musical score for measures 262-270. The score is in B-flat major and 4/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *P* (piano) and *x* (crescendo).

266

Musical score for measures 266-275. The score is in B-flat major and 4/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *P* (piano).

272

Musical score for measures 272-280. The score is in B-flat major and 4/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *cresc.* (crescendo).

278

285

*ff*

*p*

284

290

295

*ff* *fz* *fz* *fz*

*ff* *fz* *fz* *fz*

*fz* *fz* *fz* *fz*

*fz* *fz* *fz* *fz*

290

300

*fz* *fz* *fz* *fz*

*fz* *fz* *fz* *fz*

*fz* *fz* *fz* *fz*

*fz* *fz* *fz* *fz*

*cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.*

*ff* *ff* *ff* *ff*

295

305

*ff* *ff* *ff* *ff*

*ff* *ff* *ff* *ff*

*ff* *ff* *ff* *ff*

*ff* *ff* *ff* *ff*

*p*

300

Musical score for measures 300-310. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features sixteenth-note patterns in both hands, with a sixteenth-note triplet in the right hand at measure 305. Handwritten annotations include 'P' and 'Allegro' in the piano part. Measure numbers 300, 310, and 315 are indicated.

305

Musical score for measures 305-315. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features sixteenth-note patterns in both hands, with a sixteenth-note triplet in the right hand at measure 305. Handwritten annotations include 'ff' in the piano part. Measure numbers 305, 310, and 315 are indicated.

310

Musical score for measures 310-320. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features sixteenth-note patterns in both hands, with a sixteenth-note triplet in the right hand at measure 315. Handwritten annotations include 'f' and 'ff' in the piano part. Measure numbers 310, 320, and 325 are indicated.

317

Musical score for measures 317-325. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features sixteenth-note patterns in both hands, with a sixteenth-note triplet in the right hand at measure 317. Handwritten annotations include 'P' in the piano part. Measure numbers 317, 320, and 325 are indicated.

323

330

pp

329

335 340

dim. pp p

336

**F** 345

pp p

342

350

p [p]

346

355

Musical score for measures 346-355. The score is in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a prominent bass line with a chromatic descent. Dynamic markings include *[p]* and *[cresc.]*.

350

Musical score for measures 350-359. The score continues in the same key signature and time signature. The piano part features a complex texture with many sixteenth notes. Dynamic markings include *[mf]*, *[f]*, and *cresc.*.

354

360

365

Musical score for measures 354-365. The piano part has a very active texture with many sixteenth notes and some triplets. Dynamic markings include *ff rinforz.*.

360

370

Musical score for measures 360-370. The piano part continues with a dense texture of sixteenth notes. Dynamic markings include *f* and *ff*.

367

dim. p dim. pp dim.

dim. p dim. pp

dim. p dim. pp [dim.]

375

373

pp

pp fp

**G**  
380

379

pp p fz fz

pp pp

384

fp dim.

fp dim.

dim.

390



388

395

[p] mf P

393

400

non spiccato non spiccato fp fz

398

405

pp cresc. cresc.

402

410

f dim. p dim. p

407

415

Musical score for measures 407-415. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. A *cresc.* marking is present in the piano part at measure 415.

411

420

Musical score for measures 411-420. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. A *f* marking is present in the piano part at measure 415.

415

Musical score for measures 415-420. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. A *fz* marking is present in the piano part at measure 415.

419

425

Musical score for measures 419-425. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. A *fz* marking is present in the piano part at measure 419.

423

**H**

430

Musical score for measures 423-430. The piece begins with a piano introduction marked **ff**. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment. A **dim.** marking appears in the left hand at measure 430.

427

435

Musical score for measures 427-435. The piano part features a forte-piano (**fp**) dynamic. The right hand has a melodic line with a **pizz.** marking and a **cresc.** marking. The left hand has a rhythmic accompaniment with a **cresc.** marking.

431

440

Musical score for measures 431-440. The piano part features a forte (**f**) dynamic and an **arco** marking. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment with **fz** markings and **b** markings.

435

Musical score for measures 435-440. The piano part features a forte (**f**) dynamic and **fz** markings. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment with **fz** markings and **b** markings.

439 445

*fz* [sim.]

This system contains measures 439 through 445. It features a piano accompaniment with a complex rhythmic pattern of eighth notes in both hands, and a melodic line in the upper voice. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4. The dynamic marking *fz* [sim.] is present.

443 450

*fz* *ff*

This system contains measures 443 through 450. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns, while the upper voice has a more active melodic line. The dynamic markings *fz* and *ff* are used.

448 8 455

*ff*

This system contains measures 448 through 455. It includes a first ending bracket over measures 453-455. The piano accompaniment features a mix of chords and eighth-note patterns. The dynamic marking *ff* is present.

453 8 460

*fz* *ff*

This system contains measures 453 through 460. The piano accompaniment has a steady eighth-note accompaniment, and the upper voice has a melodic line. The dynamic markings *fz* and *ff* are used.

458

Musical score for measures 458-465. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of two flats. The piano accompaniment is in a grand staff with treble and bass clefs. Measure numbers 465, 466, 467, 468, 469, and 470 are indicated above the vocal line. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more melodic line in the right hand.

463

Musical score for measures 463-470. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of two flats. The piano accompaniment is in a grand staff with treble and bass clefs. Measure numbers 470, 471, 472, 473, 474, 475, and 476 are indicated above the vocal line. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more melodic line in the right hand. Dynamics include *dim.* and *pp*.

467

Musical score for measures 467-476. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of two flats. The piano accompaniment is in a grand staff with treble and bass clefs. Measure numbers 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, and 490 are indicated above the vocal line. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more melodic line in the right hand. Dynamics include *p*, *pp*, and *[dim.]*.

471

Musical score for measures 471-480. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of two flats. The piano accompaniment is in a grand staff with treble and bass clefs. Measure numbers 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, and 490 are indicated above the vocal line. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more melodic line in the right hand. Dynamics include *pp*, *ppp*, and *molto ritard.*. A fermata is present over measure 489.

# TRIO

SOL MINORE

## I

4. I. 1876

ANTONÍN DVOŘÁK, op. 26.  
(1841 - 1904)

Allegro moderato ♩ = 112

VIOLINO

VIOLONCELLO

Allegro moderato ♩ = 112

PIANO

7

10

pizz.

11

pizz.

mf

15 arco

pp arco

pp

cresc.

f

dimin.

p dim.

16

dolce

fz

fz

21

p

25

26

f

dim.

p

f

dim.

pp

29

30

dim.

dim.

fz

dim.

fz

fz

33

35

*pp* *f* *[fp]*

39

*p* *cresc.*

43

*f* *ff*

47

*p* *dim.* *cresc.*

51

*p* *f*

56

*pp* *cresc.*

59

Poco più mosso (♩ = 126)

*p* *dolce* *pp*

Poco più mosso (♩ = 126)

62

*p* *[dim.]* *pp*

66

70

*p* *f* *dim.*

73

*p* *cresc.*

77

*mf* *mf cresc.*

81

*ff* *fp* *dim.*

87

*cresc.* *mf* *cresc.*

91

*ff* *f*

95

*pp dim.* *dim.* *[cresc.] dim.*

100

*cresc.* *f*



105 <sup>105</sup>

*p espress.*

*dim.* *p*

109

*f* *[dim.]* *dim.*

113 <sup>115</sup>

*p* *dim.*

117 <sup>120</sup>

*dim.* *p*

*pp* *sf* *fp*

121bis <sup>125</sup>

*pp* *dolce* *Poco meno mosso*

127bis <sup>119</sup>

*ritard.* *f* *f<sub>2</sub>* *p* *ritard.* *f<sub>2</sub>* *fp in tempo* *fp*

120 <sup>135</sup>

*fp* *f* *f<sub>2</sub>* *fp* *f* *f<sub>2</sub>*

128 <sup>140</sup>

*f* *f*

132

135

139

*pp* Poco meno mosso,  
*mf* *legato* Poco meno mosso,

143

quasi Tempo I.

147

151

*cresc.*

155

159

164

164

165

166

167

*ff*

*p*

168

168

169

170

171

*p*

*pp*

*pp*

*p*

172

172

173

174

175

176

*pp*

*pp*

*fp*

*f*

177

177

178

179

180

*fp*

*f*

*fp*

*f*

181

181

182

183

184

*fp*

*fp*

185

185

186

187

188

*fp*

*f*

*cresc.*

*cresc.*

189

189

190

191

192

*f*

*f*

193

193

194

195

196

*ff*

*ff*

198

210 *dim.* *p*

*dim.* *p*

*dim.* *pp*

201

215 *dim.* *p*

*dim.* *p*

*dim.* *p*

205

Poco meno mosso

*pp molto espress.* *pizz.*

*pp* Poco meno mosso

220

209

*poco rit.* *f* *arco*

*poco rit.* *f*

225

214

Quasi Tempo I.

*p dolce* [*f.*]

*p*

230

Quasi Tempo I.

219

*cresc.* *fz* *cresc.* *mf*

*cresc.* *mf*

235

224

*mf* *mf*

*dim.* *mf* *f*

*fp*

228

*p* *f*

*p* *ff*

240

Musical score for measures 233-235. The system includes a vocal line with triplets and a piano accompaniment. Dynamics include *p*, *(sim.)*, and *[pp]*. Measure numbers 245 and 250 are indicated.

Musical score for measures 236-238. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. Dynamics include *cresc.* and *f*. Measure numbers 250 and 255 are indicated.

Musical score for measures 239-241. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. Dynamics include *ppp*, *secco*, and *[ff]*. Measure numbers 255 and 260 are indicated.

Musical score for measures 242-244. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. Dynamics include *pp*. Measure number 255 is indicated.

Musical score for measures 245-247. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. Dynamics include *[pp]*. Measure numbers 250 and 255 are indicated.

Musical score for measures 248-250. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. Dynamics include *pp*. The tempo marking *Poco meno mosso* is present. Measure number 260 is indicated.

Musical score for measures 252-254. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. Dynamics include *pp*. The tempo marking *Poco più mosso* is present. Measure number 265 is indicated.

Musical score for measures 257-260. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. Dynamics include *cresc.*, *f<sub>2</sub>*, *f*, and *dim.*. The tempo marking *Poco più mosso* is present. Measure numbers 270 and 275 are indicated.

262 *poco a poco rit.*

273 *p poco a poco rit.*

*f* *fp cresc.* *f* *p dim.*

268 *pp* *stringendo* 285 *legato*

*pp* *p* *stringendo* *legato*

274 *in tempo*

*pp* *in tempo* *pp*

278 *cresc.*

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

282 *f*

*p* *f*

286 *fp* *dim.* 300 *p*

*fp* *dim.* *p*

290 *cresc.* 305

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

294 *f* *ff*

*p* *f* *ff*

298 <sup>310</sup>

303 <sup>315</sup> <sup>320</sup>

311 *Poco meno mosso, quasi Tempo I.* <sup>325</sup>

315

318 <sup>320</sup>

322 <sup>325</sup>

326 *Più mosso* <sup>340</sup>

331 <sup>345</sup>

# TRIO FA MINORE

## I

4. II. 1883

ANTONÍN DVOŘÁK, OP. 65  
(1841 – 1904)

Allegro ma non troppo

VIOLINO

VIOLONCELLO

PIANO

5

8

10



11

Musical score for measures 11-13. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features triplets in both hands. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

14

15

Musical score for measures 14-16. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a section marked '8' with a dotted line above it, and triplets in the bass line. The key signature remains three flats.

17

**A**

20

Musical score for measures 17-19. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with 'Red.' and asterisk markings below. Dynamics include *ff*, *dim.*, and *mp*.

20

Musical score for measures 20-22. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part continues with eighth notes and includes a section marked *f*. Dynamics include *p*, *pp*, and *f*. 'Red.' and asterisk markings are present.

23 25

23 25

*p* *mf* *p*

*p* *mf* *mf*

*p* *f* *mf*

*Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*

Detailed description: This system contains measures 23, 24, and 25. It features three staves: vocal (top), bass (middle), and piano (bottom). The piano part has a complex texture with triplets and sixteenth-note patterns. Dynamics include *p*, *mf*, and *f*. There are markings for *Red.* and asterisks.

26

26

*cresc.* *cresc.* *cresc.*

*Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*

Detailed description: This system contains measures 26, 27, and 28. It features three staves: vocal (top), bass (middle), and piano (bottom). The piano part continues with complex textures. Dynamics include *cresc.* and *f*. There are markings for *Red.* and asterisks.

29 **B**<sup>30</sup>

29 **B**<sup>30</sup>

*f espress.* *dim.* *p*

*f* *dim.* *p*

*f* *dim.* *p*

Detailed description: This system contains measures 29, 30, 31, and 32. It features three staves: vocal (top), bass (middle), and piano (bottom). The piano part is dominated by triplet patterns. Dynamics include *f*, *dim.*, and *p*. A section marker **B**<sup>30</sup> is present.

33 35

33 35

*pp* *cresc.*

*pp* *cresc.*

*p espress.* *cresc.*

*Red.* \* *Red.* \*

Detailed description: This system contains measures 33, 34, and 35. It features three staves: vocal (top), bass (middle), and piano (bottom). The piano part has a complex texture with triplets and sixteenth-note patterns. Dynamics include *pp*, *cresc.*, and *p espress.*. There are markings for *Red.* and asterisks.

37 C 40

Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*

40

Red. \* Red. \* fz

43 45

Red. \* fz Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*

46

ff dim. dim. Red. \*

49 50

*p* *pp*

52 55 rit. **Din tempo**

*p* *pp* *pp espress.*

57 60

*f* *p*

61 65

*p cresc.* *f* *fz* *ff* *fz*

65

pp  
p  
pp  
p  
dim.  
pp  
Red. \*

69

70

molto espress.  
p  
f  
Red. \*  
Red. \*

73

75

cresc.  
p  
cresc.  
p  
cresc.  
Red. \*

76

8

f  
fz  
f  
fz  
p8  
f  
fz  
Red. \*









123

125  
*f* *cresc.* *ff*  
*f* *cresc.* *ff*  
*f* *cresc.* *ff*  
*Red.* \*

126

**G**  
*ff* *f* *fz*  
*ff* *fz* *fz*  
*fz* *fz* *fz*

130

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

133

135  
*ff* *f*  
*f*  
 \* *Red.*

136

Musical score for measures 136-138. The system includes vocal staves (treble and bass clefs) and piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature is three flats (B-flat major/C minor). Measure 136 features a vocal line with a slur and a piano accompaniment with a complex rhythmic pattern. Measure 137 continues the vocal line with a slur and the piano accompaniment. Measure 138 shows the vocal line ending with a fermata and the piano accompaniment with a final chord. Dynamics include *ff* and *fz*. A *sed.* marking is present in the piano part.

139

140

Musical score for measures 139-141. The system includes vocal staves and piano accompaniment. Measure 139 shows the vocal line with a slur and the piano accompaniment with a rhythmic pattern. Measure 140 continues the vocal line and piano accompaniment. Measure 141 shows the vocal line with a slur and the piano accompaniment. Dynamics include *fz* and *ff*. A *sed.* marking is present in the piano part.

142

145

Musical score for measures 142-144. The system includes vocal staves and piano accompaniment. Measure 142 shows the vocal line with a slur and the piano accompaniment with a rhythmic pattern. Measure 143 continues the vocal line and piano accompaniment. Measure 144 shows the vocal line with a slur and the piano accompaniment. Dynamics include *fz* and *f*. A *sed.* marking is present in the piano part.

145

Musical score for measures 145-147. The system includes vocal staves and piano accompaniment. Measure 145 shows the vocal line with a slur and the piano accompaniment with a rhythmic pattern. Measure 146 continues the vocal line and piano accompaniment. Measure 147 shows the vocal line with a slur and the piano accompaniment. Dynamics include *ff* and *dim.*

12

149

150

Musical score for measures 149-152. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has three flats. Dynamics include *p*, *dim.*, and *pp*.

153

**H**

155

Musical score for measures 153-155. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has three flats. Dynamics include *p* and *pp*. The word *espressivo* is written above the vocal line.

156

Musical score for measures 156-158. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has three flats. Dynamics include *f* and *cresc.*

159

160

Musical score for measures 159-161. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has three flats. Dynamics include *dim.* and *p*.

162

165

mp espress.

p

166

170

fz

170

fz fz fz

fz fz fz

174

175

poco ritard.

I

in tempo

fz fz fz fz fz fz fz

fz fz fz fz fz fz fz

fz fz

ff

ff

Ped.

14  
177

Musical score for measures 177-180. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a melodic phrase in measure 177, marked *ff*. The piano accompaniment features a complex texture with triplets and sixteenth-note patterns. Measure 180 is marked with *ff*. There are two asterisks with a 'Led.' symbol below the piano part in measures 177 and 178.

181

Musical score for measures 181-185. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a melodic phrase in measure 181, marked *pp*. The piano accompaniment features a complex texture with triplets and sixteenth-note patterns. Measure 185 is marked with *pp*. There are two asterisks with a 'Led.' symbol below the piano part in measures 181 and 185.

185

Musical score for measures 185-188. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a melodic phrase in measure 185, marked *pp*. The piano accompaniment features a complex texture with septuplets and sixteenth-note patterns. Measure 188 is marked with *cresc.*. There are four asterisks with a 'Led.' symbol below the piano part in measures 185, 186, 187, and 188.

188

Musical score for measures 188-190. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a melodic phrase in measure 188, marked *cresc.*. The piano accompaniment features a complex texture with septuplets and sixteenth-note patterns. Measure 190 is marked with *fz*. There are two asterisks with a 'Led.' symbol below the piano part in measures 188 and 190.

191 195

*f* *cresc.* *ff*

*f* *cresc.* *ff*

*cresc.* *ff*

*Ped.* *A*

196 K

*ff* *dim.*

*ff* *dim.*

*ff* *dim.*

*Ped.* 3 3 3 3 \*

199 200

*p* *p* *f*

*p* *p* *fz* *f*

*p* *p* *fz* *f*

*Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \*

203 205

*pp* *f* *p* *cresc.*

*pp* *f* *p* *cresc.*

*pp* *f* *p* *cresc.*

*Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \*

16  
207

210  
*f* *espress.*  
*f* *dim.*

211

215  
*p* *pp*  
*p* *pp*  
*p* *espress.*

215

*cresc.* *L*  
*cresc.*  
*cresc.*

219

220  
*f* *p* *dim.*  
*f* *p* *dim.*  
*f* *p* *dim.*

222 225

pp  
pp  
pp sempre  
Red.  
\*

225

pp  
ff  
ff  
Red.  
\*

229 230

f  
ff  
f  
ff  
Red.

234 235

fz  
dim.  
p  
dim.  
p



237

240 rit.

*pp*

*pp*

*pp*

*rit.*

241

**M** in tempo

245

*espress.*

*f*

*p*

in tempo

*pp*

*fz*

*p*

245

*cresc.*

*f*

*f*

*cresc.*

*f*

*fz*

*Red.*

249

250

*fz*

*p*

*f*

*fz*

*p*

*dim.*

253 **N** 255 *p* *molto espress.*

257 *f* *dim.* *p* *cresc.* *f* *dim.* *p* 260

260 *cresc.* *f* *cresc.* *cresc.* *f* *cresc.* *f*

263 265 *ff* *f* *f* *[fz]* *fz*

266

Violin: *f marc.*

Viola: *fz*

Piano: *fz*

270

Violin: *mp pizz.*, *dim.*, *pp*

Viola: *mp*, *dim.*, *pp*

Piano: *mp*, *dim.*, *pp*

Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*

273

Violin: *arco*, *cresc.*

Viola: *cresc.*

Piano: *pp*, *cresc.*

Red. \* Red. \*

276

Violin: *f*, *f*, *f*, *f*, *ff molto marc.*

Viola: *f*, *f*, *f*, *f*, *f*

Piano: *ff*

279

280

*ff*

*sf*

*sf*

*sf*

*ff*

*ff*

*molto marc.*

*fz*

3

3

3

3

8

283

285

*f*

*ff*

*f*

*ff*

**P**

3

3

3

286

290

*f*

*ff*

*f*

*ff*

**P**

3

3

3

290

*dim.*

*p*

*dim.*

*pp*

*dim.*

*p*

*dim.*

*pp*

*dim.*

*p*

*pp*

*dim.*

*p*

*pp*

295 **Q**

294 295 296

300

*cresc.*

297 298 299 300

*f* *dim.* *p*

300 301 302

**R** 305

*pp* *cresc.*

303 304 305

307 310

Musical score for measures 307-310. The score is in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and 4/4 time. It features four staves: two for the vocal line (soprano and alto) and two for the piano accompaniment (treble and bass clefs). The vocal line begins with a melodic phrase marked *f* (forte) and concludes with a phrase marked *p* (piano). The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass line and chords in the treble line. A *Red.* (ritardando) marking is present in the bass line of measure 307. A *p* marking is present in the piano part of measure 310. Asterisks are placed at the end of measures 307 and 310.

310

Musical score for measures 310-312. The score continues with the same four-staff format. The vocal line is marked *pp* (pianissimo) in measure 310. The piano accompaniment features a more active eighth-note pattern in the bass line. A *Red.* marking is present in the bass line of measure 310. Asterisks are placed at the end of measures 310, 311, and 312.

313 315

Musical score for measures 313-315. The score continues with the same four-staff format. The vocal line is marked *pp* in measure 313. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass line. A *Red.* marking is present in the bass line of measure 313. Asterisks are placed at the end of measures 314 and 315.

316

Musical score for measures 316-318. The score continues with the same four-staff format. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass line. A *Red.* marking is present in the bass line of measure 318.

319

**S** Poco più mosso, quasi vivace

320 *pp* *cresc.*

*pp* *cresc.*

*pp* *cresc.*

322

*mf* *cresc.*

*mf* *cresc.*

*mf* *cresc.*

*Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \*

325

*f* *cresc.* **T**

*f* *cresc.* *ff*

*f* *cresc.*

*Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \*

328

*p* *cresc.*

*p* *cresc.*

*p* *cresc.*

*Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \*

331

331-334

*f* *ff marc.*

*f* *ff*

*Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*

This system contains measures 331 through 334. It features three staves: two for the vocal line (treble and bass clefs) and one for the piano accompaniment (grand staff). The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor). The vocal line starts with a forte (*f*) dynamic and ends with a fortissimo marcato (*ff marc.*) dynamic. The piano accompaniment also starts with *f* and ends with *ff*. There are several *Red.* (ritardando) markings with asterisks throughout the system.

334

335-336

*f* *dim.*

*f* *dim.*

*Red.* \*

This system contains measures 335 and 336. It features three staves: two for the vocal line and one for the piano accompaniment. The key signature remains three flats. The vocal line starts with a forte (*f*) dynamic and ends with a dimando (*dim.*) dynamic. The piano accompaniment also starts with *f* and ends with *dim.*. There is a *Red.* marking with an asterisk at the end of the system.

337

337-340

*p* *ritard.* *f* *pp* *a tempo*

*p* *ritard.* *f* *pp* *a tempo*

*p* *cresc.* *f* *fz*

*Red.* \*

This system contains measures 337 through 340. It features three staves: two for the vocal line and one for the piano accompaniment. The key signature remains three flats. The vocal line starts with a piano (*p*) dynamic, has a ritardando (*ritard.*) marking, then a forte (*f*) dynamic, and ends with a pianissimo (*pp*) dynamic and a tempo marking (*a tempo*). The piano accompaniment also starts with *p*, has a ritardando marking, then a forte dynamic, and ends with *pp* and *a tempo*. The piano part includes a *cresc.* (crescendo) marking and a fortissimo (*fz*) dynamic. There is a *Red.* marking with an asterisk at the end of the system.

340

341-344

*f* *fz* *ff*

*f* *fz* *ff*

This system contains measures 341 through 344. It features three staves: two for the vocal line and one for the piano accompaniment. The key signature remains three flats. The vocal line starts with a forte (*f*) dynamic, then a fortissimo (*fz*) dynamic, and ends with a fortissimo (*ff*) dynamic. The piano accompaniment also starts with *f*, then *fz*, and ends with *ff*.