ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Γεώργιος Σακαρέλλος

# Αναλυτική παρουσίαση της πρώτης συλλογής για "γνώστες και ερασιτέχνες" του Carl Philipp Emanuel Bach (Wq. 55 / H. 244, 130, 245, 186, 243 και 187)

Πτυχιακή εργασία

Επιβλέπων καθηγητής: Ιωάννης Φούλιας

ΑΘΗΝΑ 2019

# ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Ιστορικά στοιχεία.....σελ. 3

*Σονάτα σε Ντο-μείζονα*, Η. 244.....σελ. 7

*Σονάτα σε Φα-μείζονα*, Η. 130.....σελ. 12

*Σονάτα σε σι-ελάσσονα*, Η. 245.....σελ. 18

*Σονάτα σε Λα-μείζονα*, Η. 186.....σελ. 23

*Σονάτα σε Φα-μείζονα*, Η. 243.....σελ. 29

*Σονάτα σε Σολ-μείζονα*, Η. 187.....σελ. 32

Συμπεράσματα.....σελ. 37

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....σελ. 41

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ: Παρτιτούρες των έργων.....σελ. 43

Ιστορικά στοιχεία

Ο Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) θεωρείται ένας από τους πιο παραγωγικούς συνθέτες της εποχής του αλλά και ο παραγωγικότερος γιος του Johann Sebastian Bach. Συνέθεσε τεράστιο αριθμό έργων και, μεταξύ αυτών, τα 350 είναι έργα για πληκτροφόρο. Η πρώτη συλλογή σονατών του για πληκτροφόρο δημοσιεύτηκε το 1742 με αφιέρωση στον βασιλιά της Πρωσσίας. Όπως φαίνεται ήδη από την πρώτη αυτή συλλογή, ο Bach επηρεάστηκε πολύ από τον πατέρα του αλλά και από άλλους συγχρόνους εκείνου όπως ο Domenico Scarlatti. Αντίστοιχα, μπορούν να παρατηρηθούν επιρροές του έργου του C. Ph. E. Bach και σε άλλες μεγάλες προσωπικότητες της εποχής του, όπως ο Mozart και ο Haydn. Άλλες εξίσου σημαντικές συλλογές του είναι οι έξι σονάτες που αφιερώθηκαν στο δούκα της Βυρτεμβέργης (1744) αλλά και οι *Έξι σονάτες με παραλλαγμένες επαναλήψεις* (*Sonaten mit veränderten Reprisen*, 1760).[1] Ο C. Ph. E. Bach συνέθετε την εποχή που τα έργα του πατέρα του είχαν αρχίσει να αντιμετωπίζονται ως παρωχημένα. Πιθανώς, αυτή η διαπίστωση τον έκανε να στραφεί προς το νέο ύφος και το εκφραστικό στυλ της Empfindsamkeit (αισθαντικότητας) που χρησιμοποίησε στα έργα του.[2]

Άλλες, μεταγενέστερες και εξίσου σημαντικές συνθέσεις του για πληκτροφόρο είναι οι έξι συλλογές για "γνώστες και ερασιτέχνες" ("für Kenner und Liebhaber"). Οι έξι αυτές συλλογές (Wq. 55-59 και 61) περιλαμβάνουν από έξι έργα η κάθε μία, εκτός από την τέταρτη που περιέχει επτά έργα. Πρόκειται για συλλογές με έργα στα είδη της σονάτας, του ρόντο αλλά και της φαντασίας. Μεταξύ των ετών 1779 και 1787 ο Bach δημοσίευσε αυτές τις έξι συλλογές (37 έργα συνολικά), τις οποίες χαρακτηρίζει ο πλούτος των μορφών τους και η υψηλή τους δεξιοτεχνία και εκφραστικότητα.[3] Σε αυτά τα έργα ο συνθέτης πειραματίστηκε με διάφορες μεθόδους σύνθεσης και κατάφερε να υιοθετήσει έναν καινούργιο τρόπο γραφής για πληκτροφόρο. Τα χειρόγραφα των έξι συλλογών βρίσκονται σήμερα στην Βιβλιοθήκη του Κογκρέσου στην Ουάσινγκτον. Η πρώτη συλλογή εκδόθηκε το 1779, η δεύτερη ένα χρόνο μετά, η τρίτη το 1781 και οι άλλες τρεις ακολούθησαν τα έτη 1783, 1785 και 1787, αντίστοιχα, στην Λειψία.[4]

Έχει ενδιαφέρον, πέρα από τα ιστορικά στοιχεία, να εξετάσουμε τον αντιφατικό τίτλο των έξι συλλογών για "γνώστες και ερασιτέχνες". Μία από τις πρώτες ανάλογες αναφορές είναι του Johann Nikolaus Forkel, γνωστού μουσικοκριτικού και συγγραφέα βιογραφικών πονημάτων (μεταξύ πολλών άλλων και της πρώτης βιογραφίας του C. Ph. E. Bach), στο έργο του *Über die Theorie der Musik, insofern sie Liebhabern und Kennern nothwendig und nützlich ist*, κατά την παραμονή του στο Göttingen το 1777. Από τις αρχές του 18ου αιώνα ο όρος "Liebhaber" χρησιμοποιήθηκε για έναν ερασιτέχνη ακροατή, δηλαδή για

[1] Philip Radcliffe, "Keyboard music", στο: Egon Wellesz και Frederick Sternfeld (επιμ.), *The New Oxford History of Music: The Age of Enlightenment (1745-1790)*, Oxford University Press, Oxford 1973, σελ. 584-586 και 588.

[2] Ό.π., σελ. 592. Φυσικά, όπως προαναφέρθηκε, παρέμειναν πολλές οι επιρροές του πατέρα στον υιό.

[3] Hans Günther Ottenberg, *C. P. E. Bach*, μτφρ. Philip Whitmore, Oxford University Press, Oxford 1987, σελ. 160. Υπάρχουν έργα με τρία μέρη, με δύο, αλλά και μονομερείς, αυτοτελείς συνθέσεις, όπως τα ρόντο και οι φαντασίες.

[4] Daniel F. Boomhower, "C. P. E. Bach Sources at the Library of Congress", *Notes* 70/4, 2014, σελ. 625 και 627.

κάποιον ο οποίος δεν ήταν επαγγελματίας μουσικός ("Musikant"). Μετά το δεύτερο μισό του αιώνα, ο όρος χρησιμοποιήθηκε για έναν πολύ συγκεκριμένο τύπο ακροατή: τον ακροατή εκείνον, ο οποίος δεν έχει μουσική κατάρτιση, αλλά εκτιμά βαθύτατα και απολαμβάνει την μουσική. Στην άλλη όχθη βρίσκονται οι έμπειροι ακροατές, που είναι γνώστες του αντικειμένου. Προφανώς, το έργο του Forkel παρακίνησε τον Bach να προσδώσει τον συγκεκριμένο τίτλο στις συλλογές του που ξεκίνησαν να εκδίδονται δύο χρόνια αργότερα.[5]

Ωστόσο, ποιοί παράγοντες ήταν αυτοί που ώθησαν τον Bach να διακρίνει δύο κατηγορίες ακροατών και τί επιθυμούσε να μεταδώσει στην κάθε κατηγορία μέσω αυτών των συλλογών; Αρχικά θα πρέπει να εστιάσουμε την προσοχή μας στον προφανή παράγοντα που είναι ο οικονομικός. Ο συνθέτης, από τη στιγμή που βιοποριζόταν από αυτά τα έργα, είχε ως σκοπό του να τα καταστήσει προσιτά σε ένα ευρύ κοινό (από γνώστες και επαγγελματίες μέχρι ερασιτέχνες και απλούς ακροατές). Ένας ερασιτέχνης, ο οποίος προσπαθεί μάταια να αποδώσει με όσο το δυνατόν πιο μουσικό τρόπο ένα δύσκολο μέρος, είναι πιθανό να αγανακτήσει και να βαρεθεί. Από την άλλη, ο έμπειρος δεξιοτέχνης του οργάνου θα αρχίσει να πλήττει εφ' όσον δεν αντιμετωπίζει καμία τεχνικής και ερμηνευτικής φύσεως πρόκληση. Όσον αφορά την τελευταία κατηγορία, είναι επίσης δεδομένο πως εκείνη την εποχή τέτοιου είδους έργα χρησιμοποιούνταν και για διδακτικούς σκοπούς.[6]

Ένας άλλος παράγων που πρέπει να εξετασθεί είναι το μουσικό περιεχόμενο σε συνάρτηση με την θεωρητική κατάρτιση των δύο παραπάνω κατηγοριών ακροατών. Ο συνθέτης έχει καταφέρει, με έναν πολύ επιδέξιο τρόπο, να κατασκευάσει μουσικές φράσεις και μορφώματα με ειρωνικό χαρακτήρα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η έναρξη της πέμπτης σονάτας της πρώτης συλλογής για "γνώστες και ερασιτέχνες", με τις συγχορδίες των πρώτων μέτρων. Παρά το γεγονός ότι η σονάτα είναι γραμμένη στην Φα-μείζονα, τα δύο εναρκτήρια μέτρα της αποπροσανατολίζουν εντελώς τον ακροατή και τον μεταφέρουν σε άλλο αρμονικό περιβάλλον με αίσθηση ελάσσονος. Είναι πιθανό ο ίδιος ο Bach, πέρα από τις δύο κατηγορίες ακροατών που προβάλλει στον τίτλο των έργων του, να ήθελε να γεφυρώσει αυτό το χάσμα μεταξύ τους. Καθώς ο ερασιτέχνης χωρίς υψηλή κατάρτιση θα άκουγε προσεκτικά τον επαγγελματία εκτελεστή της εποχής, θα λάμβανε συγκεκριμένα ερεθίσματα ανάλογα με το έργο. Σταδιακά, το επίπεδό του θα ανέβαινε και ο ακροατής θα ήταν πια πολύ περισσότερο μορφωμένος.[7] Προάγεται λοιπόν, πέρα από την αισθητική απόλαυση, η καλλιτεχνική κατάρτιση και επιμόρφωση του ανθρώπου του 18ου αιώνα, προκειμένου να μπορεί να διακρίνει όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά που απαρτίζουν το εκάστοτε μουσικό έργο. Και οι έξι συλλογές είχαν τεράστια απήχηση στον κόσμο, καθ' ότι όλες ήταν διαφορετικές μεταξύ τους, και αυτό αποδεικνύεται τόσο από τις πωλήσεις, όσο και από σχόλια σε

[5] Yonatan Bar-Yoshafat, "Kenner und Liebhaber – Yet another Look", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 44/1, 2013, σελ. 21 και 22.

[6] Ό.π., σελ. 23 και 24. Ο C. Ph. E. Bach γνώριζε πολύ καλά τις ανάγκες του ευρύτερου κοινού. Για παράδειγμα, στην εισαγωγή της συλλογής με τις *Έξι σονάτες με παραλλαγμένες επαναλήψεις*, Wq. 50, επισημαίνει πως, καθώς συνέθετε την εν λόγω συλλογή, σκεφτόταν κυρίως τους αρχάριους και τους μεσαίου επιπέδου μουσικούς. Αντίθετα, υπάρχουν τμήματα στις σονάτες για "γνώστες και ερασιτέχνες", όπου οι τεχνικές απαιτήσεις θα δυσκόλευαν ακόμα και έναν επαγγελματία μουσικό (π.χ. η σονάτα Wq. 55/6 με τα περίπλοκα ρυθμικά της μοτίβα).

[7] Ό.π., σελ. 26 και 30.

διάφορα έντυπα της εποχής (όπως π.χ. στο *Magazin der Musik*, 1786).[8] Η μόνη, σχετικά μικρή, απογοήτευση ήρθε με την έκδοση της έκτης και τελευταίας συλλογής, η οποία δεν έφερε τα αναμενόμενα έσοδα λόγω των λιγοστών της πωλήσεων.[9]

Η παρούσα εργασία επικεντρώνεται στην πρώτη συλλογή από τις έξι, η οποία περιλαμβάνει έξι σονάτες. Είναι η μόνη συλλογή "για γνώστες και ερασιτέχνες" που περιλαμβάνει έξι σονάτες, καθώς όλες οι υπόλοιπες διαθέτουν και έργα σε μορφή ρόντο ή φαντασίας.[10] Η πρώτη συλλογή, Wq. 55, εκδόθηκε το Πάσχα του 1779 στη Λειψία από τον εκδοτικό οίκο Breitkopf και είναι αφιερωμένη σε κάποια κυρία Zernitz από το Αμβούργο.[11] Όπως μαθαίνουμε από την αλληλογραφία του Bach με τον Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, η πρώτη αναφορά που γίνεται στην πρώτη συλλογή (ως *Kenner I*) ήταν στις 21 Φεβρουαρίου του 1778, όταν ο Bach κατοικούσε στο Αμβούργο.[12] Η πρώτη ανακοίνωση για την αποστολή των έξι σονατών στον Breitkopf έγινε στις 16 Σεπτεμβρίου του ίδιου χρόνου, ενώ στο ίδιο γράμμα ο Bach ζητούσε τα πρώτα 650 αντίγραφα της συλλογής.[13] Συνολικά, από τις πωλήσεις της πρώτης συλλογής, ο Bach εισέπραξε γύρω στα 3.000 μάρκα,[14] περίπου όσο ήταν και ο ετήσιος μισθός του στο Αμβούργο.[15] Σε γενικές γραμμές, η σχέση του Bach με τον εκδότη του ήταν άριστη, χωρίς ωστόσο να λείψουν και ορισμένα προβλήματα. Χαρακτηριστικό στην πορεία της έκδοσης και της διάθεσης της συλλογής αυτής ήταν το λάθος που έγινε από τον Breitkopf με την πριγκίπισσα Άννα Αμαλία της Πρωσσίας, καθώς η τελευταία είχε παραγγείλει την καντάτα *Heilig* για διπλή χορωδία, αλλά παρέλαβε την πρώτη συλλογή για "γνώστες και ερασιτέχνες".[16]

Οι έξι σονάτες έχουν διαφορετικό χαρακτήρα, παρά το γεγονός ότι εντάσσονται στην ίδια συλλογή. Με μια πρώτη ματιά, μπορεί κανείς να αντιληφθεί την αντίθεση των σονατών ανά ζεύγη. Για παράδειγμα, η πρώτη σονάτα είναι εντελώς διαφορετική (αισθητικά αλλά και ως προς την έκτασή της) από την δεύτερη, κάτι που ισχύει και στην σχέση μεταξύ τρίτης – τέταρτης και πέμπτης – έκτης σονάτας. Είναι επίσης σημαντικό να τονισθεί πως το έτος 1779 είναι το έτος έκδοσης της συλλογής και όχι της σύνθεσης των έργων. Η πρώτη σονάτα γράφτηκε από τον Bach το 1773, η δεύτερη το 1758, η τρίτη το

[8] Ottenberg, ό.π., σελ. 165. Ο αρθρογράφος του περιοδικού κάνει λόγο για μια ασύγκριτη μουσική ιδιοφυΐα με αστείρευτο ταλέντο και έμπνευση.

[9] Ό.π., σελ. 166. Πωλήθηκαν μόνο 288 αντίτυπα έναντι των 600 της αμέσως προηγούμενης συλλογής.

[10] Βλ. Radcliffe, ό.π., σελ. 591. Αυτή η σταδιακή εξισορρόπηση μεταξύ των ειδών ίσως οφείλεται στο ότι ο Bach άρχισε να αντιλαμβάνεται το ρόντο αλλά και την ελεύθερη φαντασία ως τις κατεξοχήν εκφραστικές και λιγότερο συμβατικές μορφές σε σχέση με αυτήν της σονάτας.

[11] Alfred Wotquenne, *Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1905, σελ. 12. Η εν λόγω κυρία, θυγατέρα μεγαλεμπόρου από το Αμβούργο, φαίνεται να διατηρούσε φιλικές σχέσεις με τον Bach. Η αφιέρωση ήταν η εξής: «Αφιερωμένες στην Κυρία Zernitz, το γένος Deeling από την Βαρσοβία, με ιδιαίτερη υπόληψη και φιλία».

[12] Stephen Clark (επιμ. & μτφρ.), *The Letters of C. P. E. Bach*, Clarendon Press, Oxford 1997, σελ. 121.

[13] Ό.π., σελ. 125.

[14] Περίπου 950 Reichsthaler.

[15] Βλ. Clark, ό.π., σελ. xxxvii.

[16] Darrell M. Berg, "C. P. E. Bach's Organ Sonatas: A Musical Offering for Princess Amalia?", *Journal of the American Musicological Society* 51/3, 1998, σελ. 500 και 501.

1774, η τέταρτη το 1765, η πέμπτη το 1772 και η έκτη το 1765.[17] Παρακάτω αναλύονται διεξοδικά όλες οι σονάτες της συλλογής και στο τέλος διατυπώνονται συγκριτικά συμπεράσματα επί των μερών τους.

[17] *Verzeichnis des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*, Gottlieb Friedrich Schniebes, Hamburg 1790, σελ. 15, 19 και 22.

*Σονάτα σε Ντο-μείζονα*, Η. 244

I. Prestissimo

Το πρώτο μέρος της πρώτης σονάτας, σε Ντο-μείζονα, έχει σχετικά εισαγωγικό χαρακτήρα (αποτελεί το "πρελούδιο" όλης της συλλογής), όπως φαίνεται από την ύφανσή του. Βασική ρυθμική μονάδα είναι τα δέκατα έκτα, ενώ η συνεχής παρουσία αρπισμών και γρήγορων περασμάτων καθιστά δύσκολη την παράθεση κάποιου θεματικού υλικού. Πρακτικά, λοιπόν, δεν υπάρχει ένα σαφώς αναγνωρίσιμο θέμα.

Η έκθεση και ειδικότερα η κύρια περιοχή της ξεκινά με μία απόλυτα συμμετρική πρόταση,[18] η οποία καταλήγει σε μισή πτώση στην αρχική τονικότητα στο μ. 8.[19] Η βασική ιδέα της πρότασης είναι δίμετρη, όπως και το παράλλαγμα, η συνέχιση και η πτωτική διαδικασία. Τα πρώτα τέσσερα μέτρα έχουν χαρακτήρα αλυσίδας (I, $V^6$, $vii^7$/ii, ii), ενώ η συνέχιση χαρακτηρίζεται από αποσπασματοποίηση και πύκνωση του αρμονικού ρυθμού ($V^6{}_5$, $V^2$/IV – $IV^6$),[20] οδηγώντας προς την πτώση. Μετά το γέμισμα τομής στο μ. 8, έρχεται η μετάβαση με την vi της αρχικής τονικότητας, η οποία όμως είναι και η ii της τονικότητας της δεσπόζουσας. Με την παρουσία του φα-δίεση καταλαβαίνουμε πως έχουμε περάσει σε άλλο τονικό περιβάλλον. Στο μ. 16 πραγματοποιείται μισή πτώση στην Σολ-μείζονα, η οποία προεκτείνεται μέχρι και το μ. 20.[21] Η ύφανση και η δομή της μετάβασης είναι ακριβώς ίδια με αυτή της κύριας περιοχής: είναι και αυτή προτασιακή, με μόνη διαφορά την προέκταση της πτώσης. Στη συνέχεια, στο μ. 21, ύστερα από ένα γέμισμα τομής, παρατίθεται το πλάγιο θέμα στην Σολ-μείζονα.[22] Έχει ίδια υφή με τα δύο προηγούμενα τμήματα και συνίσταται σε μία απλή φράση που καταλήγει με τέλεια πτώση στην τονικότητα της Σολ-μείζονος.[23] Ενδιαφέρον παρουσιάζει η μετρική διάρθρωση του πλαγίου θέματος, που στα πρώτα τέσσερα μέτρα του εξελίσσεται στο δεξί χέρι ανά δύο χρόνους με ημίολα, ενώ στο αριστερό χέρι διατηρείται παράλληλα

[18] Βλ. William E. Caplin, *Classical form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart and Beethoven*, Oxford University Press, New York 1998, σελ. 9 και 10.

[19] Κατά τον Francesco Galeazzi, η κύρια περιοχή του εκάστοτε μέρους αποτελεί το πρώτο μοτίβο, που καταλήγει στην πρώτη "φραστική τομή" με μισή πτώση στην αρχική τονικότητα. Βλ. Ιωάννης Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18ου αιώνος (Γ΄)", *Πολυφωνία* 10, Κουλτούρα, Αθήνα 2007, σελ. 45.

[20] Βλ. Caplin, ό.π., σελ. 41 και 42.

[21] Βλ. Ιωάννης Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18ου αιώνος (Β΄)", *Πολυφωνία* 9, Κουλτούρα, Αθήνα 2006, σελ. 73. Σύμφωνα με τον Heinrich Christoph Koch, η μετάβαση της έκθεσης (το τρίτο δομικό τμήμα στην θεωρία του) καταλήγει σε μισή πτώση στην εκάστοτε δευτερεύουσα τονικότητα. Βλ. επίσης Ιωάννης Φούλιας, "Η μουσική του Ludwig van Beethoven μέσα από τα πρώτα κείμενα περί μουσικής μορφολογίας του Heinrich Birnbach", *Πολυφωνία* 21, Κουλτούρα, Αθήνα 2012, σελ. 56.

[22] Ό.π. Η τονικότητα του πλαγίου θέματος (σε έργα σε μείζονα τρόπο) είναι κυρίως η δεσπόζουσα της αρχικής, όπως διατείνονται όλοι οι θεωρητικοί της εποχής. Πρβλ. ακόμη: Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας… Θεωρητικοί του 18ου αιώνος (Β΄)", ό.π., σελ. 73 και 83, και Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας… Θεωρητικοί του 18ου αιώνος (Γ΄)", ό.π., σελ. 46.

[23] Βλ. James Hepokoski & Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, types and deformations in the late-eighteenth-century sonata*, Oxford University Press, New York 2006, σελ. 135 και 136. Στο πλαίσιο της "μονοθεματικότητας", όλα τα τμήματα είναι θεματικά όμοια. Αυτό δεν ισχύει μόνο στην παρούσα σονάτα, αλλά και στις επόμενες της συλλογής, μιας και αποτελεί χαρακτηριστικό της εποχής, που υιοθετήθηκε όχι μόνο από τον Haydn, αλλά και από τον C. Ph. E. Bach και άλλους συνθέτες.

το τρίσημο μέτρο. Συνοψίζοντας, λοιπόν, έχουμε: κύρια περιοχή στα μ. 1-8, μετάβαση στα μ. 9-20 και πλάγια περιοχή στα μ. 21-28.

Στην επεξεργασία εισερχόμαστε χρωματικά (με όξυνση του σολ σε σολ-δίεση), με την συγχορδία της Μι-μείζονος μεθ' εβδόμης και μέσω ενός κύκλου πεμπτών καταλήγουμε σε μισή πτώση στο μ. 36 στην τονικότητα της μι-ελάσσονος, την iii της αρχικής. Ενδιαφέρον έχει να δούμε την αρμονική πορεία από την αρχή της επεξεργασίας μέχρι την πτώση (με αναφορά στην μι-ελάσσονα): $V^6_5$/iv, iv, $V^6_5$/III, III, $V^6_5$, i, $II_N^6$, $i^6_4$ – V. Θεματικά δεν παρατηρείται κάτι το ιδιαίτερο, καθώς παρατίθεται το αρχικό "θεματικό" (;) υλικό.[24] Στο μ. 37, στην μι-ελάσσονα πια, παρατίθεται το υλικό του πλαγίου θέματος, και αυτό το καταλαβαίνουμε τόσο από τις οκτάβες του αριστερού χεριού, όσο και από την μετρική συμπόρευση των δύο και τριών χρόνων στο δεξί χέρι. Αυτό το δεύτερο τμήμα καταλήγει σε τέλεια πτώση (με αποκοπή) στο μ. 44 στην μι-ελάσσονα.[25] Στη συνέχεια επισυνάπτεται άμεσα ένα συνδετικό πέρασμα, το οποίο αναλαμβάνει την επιστροφή στην αρχική τονικότητα (για την επανέκθεση) μέσω μισής πτώσης στο μ. 51. Το υλικό του, παρ' ότι δεν είναι και πολύ αναγνωρίσιμο λόγω της φύσης του μέρους, μοιάζει περισσότερο με το "κύριο θέμα". Αρμονικά, με αναφορά στην Ντο-μείζονα, έχουμε: $V^2$/IV, $IV^6$, $V^2$/V, $V^6$, $V^2$/vi, $vi^6$, vii – I, $I^6_4$ – V.[26]

Η επανέκθεση στην αρχική τονικότητα, από το μ. 52, έχει αρκετές ομοιότητες με την έκθεση, αλλά και κάποιες αποκλίσεις. Η κύρια περιοχή είναι ελαφρώς διευρυμένη, καθώς η συνέχιση της πρότασης περιέχει δύο μέτρα παραπάνω.[27] Η μισή πτώση έρχεται κανονικά στο μ. 61 και στο επόμενο μέτρο ξεκινά η πλάγια περιοχή στην Ντο-μείζονα, χωρίς να μεσολαβήσει πλέον μετάβαση.[28] Καταληκτικό τμήμα δεν υπάρχει, οπότε πρόκειται για μια συμβατική (τριμερή) μορφή σονάτας πρώτου μέρους με εισαγωγικό χαρακτήρα.

---

[24] Βλ. Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας… Θεωρητικοί του 18ου αιώνος (Β΄)", ό.π., σελ. 79 και 80. Κατά τον Koch η παράθεση του αρχικού θεματικού μορφώματος στην δευτερεύουσα τονικότητα της έκθεσης ή σε κάποια άλλη αποτελεί μία από τις πιθανές περιπτώσεις για την έναρξη της επεξεργασίας. Αντίθετα, ο Francesco Galeazzi (βλ. Ιωάννης Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας… Θεωρητικοί του 18ου αιώνος (Γ΄)", ό.π., σελ. 53) εκτιμά πολύ περισσότερο την εκδοχή της έναρξης της επεξεργασίας με θεματικό υλικό από την κατακλείδα της εκθέσεως ή με άλλο υλικό από την έκθεση, πέραν όμως του κυρίου θέματος. Επιπλέον η τονικότητα της iii είναι μια πολύ συνηθισμένη επιλογή για την κατάληξη της επεξεργασίας. Μένει μόνο να δούμε αν θα γίνει τέλεια πτώση στην ίδια.

[25] Βλ. Φούλιας, "Η μουσική του Ludwig van Beethoven…", ό.π., σελ. 66. Πέρα από την θεωρία του Koch για την επεξεργασία, και ο Birnbach αναφέρει την τονικότητα της σχετικής της δεσπόζουσας ως τονικό στόχο της επεξεργασίας στον δεύτερο τύπο κατασκευής της. Πρόκειται για έναν σχετικά σύγχρονο τύπο επεξεργασίας, κατά τον Birnbach, χωρίς ωστόσο να απορρίπτεται και για έργα του 18ου αιώνος. Πρβλ. ακόμη: Hepokoski & Darcy, ό.π., σελ. 197.

[26] Βλ. Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας… Θεωρητικοί του 18ου αιώνος (Β΄)", ό.π., σελ. 80 και 81. Το μοντέλο του Koch ταιριάζει απόλυτα με την παρούσα επεξεργασία: μία κλειστή και πτωτικά ολοκληρωμένη ενότητα, με ένα "παράρτημα" που οδηγεί στην επανέκθεση.

[27] Βλ. Caplin, ό.π., σελ. 47. Κατά τον Caplin, η επέκταση ή σύμπτυξη της συνέχισης μιας πρότασης είναι συνηθισμένα φαινόμενα.

[28] Ό.π., σελ. 165. Η πλήρης εξάλειψη της μετάβασης στην επανέκθεση δεν είναι τόσο συχνό φαινόμενο όσο η μερική αναδιατύπωση ή αναμόρφωσή της.

II. Andante

Το δεύτερο μέρος είναι στην μι-ελάσσονα, την τονικότητα της επεξεργασίας του πρώτου μέρους.[29] Έχει εντελώς αντιθετικό χαρακτήρα από το πρώτο μέρος, με πολύ περισσότερο λυρισμό και καθόλου τεχνικές απαιτήσεις.[30] Η κύρια περιοχή της έκθεσης είναι τα πρώτα τέσσερα μέτρα, που καταλήγουν σε ατελή πτώση στην αρχική τονικότητα.[31] Η μετάβαση ξεκινά στο μ. 5 με την άρση του και τελειώνει στο μ. 12 με μισή πτώση στην σχετική μείζονα. Πρόκειται για μία φράση οχτώ μέτρων με προτασιακή δομή. Η βασική ιδέα είναι τα μ. 5-6 με την τονικοποίηση της V της δευτερεύουσας τονικότητας και το παράλλαγμα τα επόμενα δύο μέτρα με την τονικοποίηση της IV. Η συνέχιση χαρακτηρίζεται από αποσπασματοποίηση των δομικών μονάδων, ενώ αρμονικά έχουμε από το μ. 9: I, $V^7$, I – $I^6$ – IV – $ii^6$, V. Όπως ειπώθηκε παραπάνω, φαίνεται λοιπόν πως η πλάγια περιοχή θα βρίσκεται στην τονικότητα της Σολ-μείζονος. Ωστόσο, ξεκινά με την τονικοποίηση της δεσπόζουσάς της μέσω της διπλής δεσπόζουσας, ενώ στο τέλος της πλάγιας περιοχής, στο μ. 20, πραγματοποιείται η αναμενόμενη τέλεια πτώση στη Σολ-μείζονα. Η πλάγια περιοχή έχει και αυτή προτασιακή δομή, η οποία διαρθρώνεται σε δίμετρα (η βασική ιδέα και το παράλλαγμα είναι διακριτά από τις εναλλαγές $V^6{}_5$/V και V στα μ. 13-16). Πιο συγκεκριμένα, στα μ. 17-20 έχουμε: ii – $V^6{}_5$, I – V/IV – IV – $vii^7$/vi, vi – $ii^6$ – $I^6{}_4$ – V, I. Σε επικάλυψη με την πτώση, το επόμενο δίμετρο αποτελεί συνδετικό πέρασμα με υλικό της μετάβασης (πρβλ. μ. 9-11) για την επαναφορά του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα[32] από το μ. 22.

Το κύριο θέμα είναι ακριβώς το ίδιο κατά την επαναφορά του όπως και στην έκθεση. Η μόνη διαφορά εντοπίζεται σε ορισμένα σημεία στη δυναμική, χωρίς ωστόσο να επηρεάζεται η δομική του σύσταση. Η μετάβαση, διαφορετική από αυτή της έκθεσης, εκτείνεται στα μ. 26-33. Πρόκειται για ένα οκτάμετρο, το οποίο δεν έχει προτασιακή δομή, αλλά πιο ελεύθερη. Πιο συγκεκριμένα, έχουμε τονικοποιήσεις της VI (μ. 27), της iv (μ. 29) και της III (μ. 31), για να οδηγηθούμε σε μισή πτώση στην αρχική τονικότητα στο μ. 33 (μέσω μίας συγχορδίας $6^{ης}$ αυξημένης στο προηγούμενο μέτρο). Στη συνέχεια, ενώ θα περιμέναμε την πλάγια περιοχή μεταφερμένη στην κύρια τονικότητα, παρουσιάζεται σε αυτή διαφορετικό θεματικό υλικό, το οποίο καταλήγει αρχικά σε απατηλή πτώση στο μ. 37. Η τελική τέλεια πτώση πραγματοποιείται έπειτα στο μ. 39, χωρίς όμως να έχει επανεκτεθεί η πλάγια περιοχή. Πρόκειται ίσως για μια αναμόρφωση του υλικού που έχει προηγηθεί, αλλά θα ήταν αδόκιμο να αναφερθούμε σε

[29] Βλ. Hepokoski & Darcy, ό.π., σελ. 323, 324 και 326. Κατά τους δύο θεωρητικούς, η τονικότητα της ελάσσονος τρίτης δεν παρατηρείται τόσο συχνά σε αργά μέρη. Αξίζει να σημειωθεί πως ο C. Ph. E. Bach ήταν από τους πρώτους που χρησιμοποίησαν την τονικότητα της iii (ή ακόμα και την III) σε αργά μέρη σονατών.

[30] Ό.π., σελ. 322.

[31] Βλ. Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας… Θεωρητικοί του $18^{ου}$ αιώνος (Β΄)", ό.π., σελ. 67-68. Ο Koch στην θεωρητική πραγματεία του δεν δίνει ιδιαίτερη έμφαση στους τύπους πτώσεων για το κλείσιμο της κύριας περιοχής. Αντίθετα, κάνει λόγο για "φραστικές τομές", πράγμα που σημαίνει ότι μία ατελής πτώση δεν αποτελεί εξαίρεση στον κανόνα που υποστηρίζει ότι η κύρια περιοχή καταλήγει σε πτώση στην αρχική τονικότητα.

[32] Hepokoski & Darcy, ό.π., σελ. 345-346. Όπως και στην σονάτα χωρίς επεξεργασία (που ίσως είναι η πιο συγγενική μορφή σονάτας προς την παρούσα δομική περίπτωση), έτσι και εδώ υπάρχει ένα μικρό συνδετικό πέρασμα στο τέλος της πρώτης ενότητας, το οποίο προετοιμάζει την επαναφορά του κυρίου θέματος στην έναρξη της επόμενης ενότητας.

επανέκθεση της πλάγιας περιοχής. Αυτό, φυσικά, συνεπάγεται την ακύρωση της μορφής της σονάτας. Ίσως θα ήταν πιο σωστό να μιλήσουμε για δύο μεγάλες ενότητες (μ. 1-21 και μ. 22-39). Πρόκειται για μια μορφή που προέρχεται από το φωνητικό ρεπερτόριο, όπου η δεύτερη ενότητα δεν επανεκθέτει μέχρι τέλους το υλικό της πρώτης, είτε γιατί το κείμενο δεν ταιριάζει με την μουσική, είτε γιατί η έκταση της φωνής δεν επαρκεί για να αποδώσει το δεδομένο μελωδικό υλικό σε τονική μεταφορά. Κυρίως σε αυτούς τους δύο λόγους οφείλεται η παρουσία διαφορετικού θεματικού υλικού ανάμεσα στην πρώτη και στην δεύτερη ενότητα και, από ό,τι διαπιστώνουμε, η μορφή αυτή περνά ενίοτε (ως "δάνεια") και στο οργανικό ρεπερτόριο.[33]

III. Allegretto

Το τρίτο και τελευταίο μέρος της πρώτης σονάτας είναι στην τονικότητα της Ντο-μείζονος και ξεκινά με μία πρόταση έξι μέτρων, που οδηγείται σε ατελή πτώση στην αρχική τονικότητα στο μ. 6. Ενδιαφέρον έχει η σύμπτυξη συνέχισης και πτωτικής διαδικασίας σε δύο μόνο μέτρα (κάτι που φαίνεται από την αποσπασματοποίηση των δομικών μονάδων στο μ. 5).[34] Η μετάβαση από το μ. 7 συνδέεται άμεσα με την πλάγια περιοχή, καθώς δεν υπάρχει ενδιάμεση τομή.[35] Από το μ. 7 έχουμε την εξής πορεία ως προς την Σολ-μείζονα: IV, $I^6$, $vii^6$, I. Το αρχικό θεματικό υλικό ανακυκλώνεται κατά την πρακτική της μονοθεματικότητας, κάτι που παρατηρήθηκε ήδη και στο πρώτο μέρος της ίδιας σονάτας. Η πλάγια περιοχή καταλήγει με τέλεια πτώση στο μ. 22 και φαίνεται να περιλαμβάνει δύο τμήματα. Το πρώτο έχει έκταση τεσσάρων μέτρων και το δεύτερο (το πιο δεξιοτεχνικό εκ των δύο)[36] οχτώ μέτρα με προτασιακή δομή (μία απόλυτα συμμετρική πρόταση που διαρθρώνεται σε τέσσερα δίμετρα). Η τέλεια πτώση γίνεται στο μ. 22 στην Σολ-μείζονα, ύστερα από δύο μέτρα "δανεισμένα" από τον αντίθετο τρόπο. Συγκεκριμένα, έχουμε μία συγχορδία $6^{ης}$ αυξημένης στο μ. 19 και την συγχορδία της σολ-ελάσσονος στο μ. 20, για να ακολουθήσει η διπλή δεσπόζουσα και να οδηγήσει στην πτώση.[37]

Η δεύτερη ενότητα[38] ξεκινά με το κύριο θέμα στην Σολ-μείζονα. Παρατηρούμε πως τα πρώτα έξι μέτρα είναι αντίστοιχα με τα μ. 1-6 και στο μ.

[33] Anton Reicha, *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition*, μτφρ. Carl Czerny, A. Diabelli & Co, Wien [1832-1835], Band II / Theil 4: *Die Abhandlung von der Melodie* (= *Traité de mélodie*, J. L. Scherff, Paris 1814), σελ. 441 και 442. Γενικά, η δεύτερη ενότητα σε έργα της μορφής αυτής αναπτύσσεται πάνω στις ιδέες της πρώτης. Γι' αυτό το λόγο, πολλές φορές η πρώτη ενότητα περιλαμβάνει αρκετά διαφορετικά μορφώματα και όχι μόνο το κύριο θεματικό στοιχείο. Αυτή είναι η βασική διαφορά μιας διμερούς φωνητικής σύνθεσης από μια ανάλογη μορφή στην ενόργανη μουσική.

[34] Βλ. Caplin, ό.π., σελ. 45.

[35] Βλ. Hepokoski & Darcy, ό.π., σελ. 51-54. Στην παρούσα περίπτωση έχουμε τον πρώτο τύπο συνεχούς έκθεσης κατά τους δύο θεωρητικούς. Εδώ, ωστόσο, παρά το γεγονός ότι δεν υπάρχει ενδιάμεση τομή, είναι εμφανές πως η πλάγια περιοχή ξεκινά από το μ. 11. Πρβλ. επίσης Caplin, ό.π., σελ. 135.

[36] Βλ. Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας… Θεωρητικοί του $18^{ου}$ αιώνος (Γ΄)", ό.π., σελ. 45. Σύμφωνα με τον Galeazzi, το τμήμα των μ. 15-22 κάλλιστα θα μπορούσε να θεωρηθεί "χαρακτηριστικό πέρασμα" λόγω του αντιθετικού του χαρακτήρα με το προηγούμενο.

[37] Η έντονη διαφορά δυναμικής (p και ff) που σημειώνεται στα τελευταία μέτρα είναι χαρακτηριστική γενικότερα στα έργα του C. Ph. E. Bach.

[38] Βλ. Hepokoski & Darcy, ό.π., σελ. 344, 353, 354 και 364. Δεν μπορούμε να μιλήσουμε για επεξεργασία, διότι αυτή δεν παρουσιάζεται εδώ ως αυτοτελής ενότητα. Το συγκεκριμένο μέρος

28 γίνεται ατελής πτώση στην μι-ελάσσονα (περίπου όπως και στο πρώτο μέρος). Πιο συγκεκριμένα, στα μ. 23-28 εκτυλίσσεται μία αρμονική αλυσίδα, η οποία τονικοποιεί την Ρε-μείζονα στο μ. 24 και έπειτα στρέφεται στην μι-ελάσσονα. Προφανώς, ο συνθέτης δεν ήθελε να καταλήξει σε τέλεια πτώση στο σημείο αυτό, ώστε να είναι αναλογικό με το αντίστοιχο σημείο στην έκθεση (μ. 6). Τα επόμενα τέσσερα μέτρα (μ. 29-32) έχουν μεταβατική λειτουργία, όπως και τα μ. 7-10 στην πρώτη ενότητα, και καταλήγουν σε μισή πτώση στην αρχική τονικότητα.[39] Το θεματικό υλικό που αξιοποιείται είναι ακριβώς το ίδιο με εκείνο της πρώτης ενότητας. Ενδιαφέρον έχει η αρμονική πορεία του μεταβατικού αυτού τμήματος: iii – vii/ii, ii – vii, I – ii$^6$, I$^6_4$ – V. Το πλάγιο θέμα, τέλος, επανέρχεται αυτούσιο, μεταφερμένο απλώς στην "σωστή" τονικότητα. Πρόκειται λοιπόν για έναν διμερή τύπο σονάτας, όπου υπάρχει απόλυτη συμμετρία και ισορροπία ανάμεσα στις δύο ενότητες. Ακόμα και το αναπτυξιακό τμήμα στην έναρξη της δεύτερης ενότητας εξελίσσεται σύμφωνα με τη δομή του πρώτου σκέλους της πρώτης.

είναι μία διμερής σονάτα, πράγμα που σημαίνει ότι στο τέλος της επανεκτίθεται μόνο το πλάγιο θέμα. Η δεύτερη ενότητα συνήθως ξεκινά με το κύριο θέμα (για λόγους δομικής ισορροπίας), το οποίο δύναται να υποστεί κάποιου είδους ανάπτυξη. Βλ. επίσης Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας… Θεωρητικοί του 18ου αιώνος (Β΄)", ό.π., σελ. 85, και Φούλιας, "Η μουσική του Ludwig van Beethoven…", ό.π., σελ. 85. Τέλος, πρέπει να σημειωθεί πως ο διμερής τύπος σονάτας συναντάται, σύμφωνα με τον Galeazzi, όχι μόνο σε αργά μέρη αλλά και σε γρήγορα τελικά. Σε αρμονικό επίπεδο, το αναπτυξιακό τμήμα με το οποίο ξεκινά η δεύτερη ενότητα καταλήγει στην δεσπόζουσα της κύριας τονικότητας.

[39] Hepokoski & Darcy, ό.π., σελ. 289. Σε αρκετές περιπτώσεις, μία συνεχής έκθεση δύναται να μετατραπεί σε διμερή επανέκθεση με ενδιάμεση τομή. Εδώ συμβαίνει το ίδιο στο πλαίσιο όμως της δεύτερης ενότητας (με ενδιάμεση τομή) μίας διμερούς μορφής σονάτας.

*Σονάτα σε Φα-μείζονα*, Η. 130

I. Andante

Η δεύτερη σονάτα της συλλογής έχει ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό. Είναι η παλαιότερη (1758) και είναι γραμμένη για κλαβίχορδο, πράγμα που φαίνεται από τις τελείες σε σειρά που σημειώνονται πάνω ή κάτω από κρατημένους φθόγγους στο δεξί ή στο αριστερό χέρι. Αυτό υποδεικνύει πως ο Bach ήθελε να γίνει χρήση vibrato (Bebung) κατά την εκτέλεση, κάτι που ήταν εφικτό μόνο σε κλαβίχορδο.[40] Η ένδειξη "Andante" υποδεικνύει επίσης ένα σχετικά μέτριας ταχύτητας tempo για το πρώτο μέρος, προκειμένου ο εκτελεστής να έχει τον χρόνο να παραγάγει το επιθυμητό vibrato. Παράλληλα, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η σύνθεση θυμίζει υφολογικά μια γαλλική Εισαγωγή, με τον σχετικά αργό ρυθμό και τα παρεστιγμένα μοτίβα.

Η κύρια περιοχή της έκθεσης καταλαμβάνει οκτώ μέτρα, φθάνοντας σε μισή πτώση στην αρχική τονικότητα στο τέλος της. Ενδιάμεσα υπάρχει και μία ατελής πτώση στο μ. 4, χωρίς όμως να δημιουργεί κάποια τομή, διότι το θεματικό υλικό συνεχίζει να εξελίσσεται. Η μετάβαση από το μ. 9 καταλήγει τυπικά σε μισή πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα (Ντο-μείζονα) στο μ. 13 και, έχοντας παρεμφερές υλικό με την κύρια περιοχή, εξελίσσεται σε έναν κύκλο πεμπτών. Από το μ. 9 έχουμε: V/ii, ii, V, I. Στο τέλος του μ. 12 όμως γίνεται μια μεταστροφή προς την Ντο-μείζονα μέσω της διπλής της δεσπόζουσας. Στην πλάγια περιοχή παρουσιάζεται όμοιο υλικό με την κύρια, κάτι που συναντήσαμε και στην πρώτη σονάτα. Κατά τον ίδιο τρόπο, η πλάγια περιοχή καταλαμβάνει οκτώ μέτρα, καταλήγοντας σε ατελή και σε τέλεια πτώση στα μ. 17 και 21 αντίστοιχα, περίπου όπως και η κύρια περιοχή στα μ. 1-8. Από το μ. 21b προστίθεται ένα καταληκτικό τμήμα που φυσικά βασίζεται (θεματικά) σε ό,τι έχει προηγηθεί και καταλήγει στο μ. 29. Πρόκειται για εναλλαγές τονικής – δεσπόζουσας με μία πτωτική διαδικασία στο τελευταίο μέτρο. Δεν θα ήταν δόκιμο να πούμε πως το τμήμα αυτό ανήκει στην πλάγια περιοχή, καθώς η νέα τονικότητα έχει επικυρωθεί και από εκεί και πέρα ξεκινά κάτι άλλο, εμφανώς διαφορετικό.[41] Τα μ. 29bis-31bis είναι συνδετικά για την επανάληψη της έκθεσης.[42]

Η επεξεργασία ξεκινά με υλικό της κύριας (αλλά και της πλάγιας, δεδομένης της μονοθεματικότητας) περιοχής[43] στην Ντο-μείζονα, που ωστόσο στρέφεται προς την σολ-ελάσσονα ήδη από το μ. 31 και καταλήγει με ατελή πτώση σε αυτή στο μ. 33. Στη συνέχεια παρατίθεται το καταληκτικό υλικό, όπως ακριβώς εμφανιζόταν στην κατακλείδα της έκθεσης, με εναλλαγές i και V. Μετά

[40] Βλ. Radcliffe, ό.π., σελ. 589.

[41] Βλ. Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας… Θεωρητικοί του 18ου αιώνος (Β΄)", ό.π., σελ. 76. Για τον Koch, η "εμφαντική" λειτουργία της κατακλείδας την καθιστά αυτόνομο τμήμα που επισυνάπτεται στην έκθεση. Για την λειτουργία της κατακλείδας, βλ. επίσης Caplin, ό.π., σελ. 122. Σύμφωνα με τον Galeazzi (βλ. Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας… Θεωρητικοί του 18ου αιώνος (Γ΄)", ό.π., σελ. 52 και 53), το αντίστοιχο τμήμα ονομάζεται "coda" και δεν είναι, όπως στον Koch, ένα προαιρετικό τμήμα που προεκτείνει την έκθεση.

[42] Βλ. Caplin, ό.π., σελ. 122.

[43] Βλ. Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας… Θεωρητικοί του 18ου αιώνος (Β΄)", ό.π., σελ. 79. Πρόκειται για μία συνηθισμένη πρακτική, κατά τον Koch, αρκεί το κύριο θέμα να μην παρατίθεται εξ αρχής στην αρχική τονικότητα. Στη συνέχεια της επεξεργασίας υπάρχει ποικιλία επιλογών για τον συνθέτη όσον αφορά την θεματική διάρθρωση.

από τέσσερα μέτρα, όμως, το ίδιο θεματικό υλικό αρχίζει να αναπτύσσεται σε έναν πλήρη κύκλο πεμπτών μέχρι και το μ. 43. Ενδιαφέρον έχει η αρμονική πορεία του τμήματος αυτού (από το μ. 37) στο περιβάλλον της σολ-ελάσσονος: V – i, iv – V/III, III – VI, ii – V, i.[44] Στα επόμενα δύο μέτρα χαρακτηριστική είναι η χρωματική κατιούσα κίνηση (μ. 41-43a: i – $V^2$/iv, $IV^6$ – $vii^6{}_5{}^\#$/V, V) στο αριστερό χέρι ως πορεία προς την κορύφωση και την μισή πτώση στην σολ-ελάσσονα στο μ. 43. Η πτώση προεκτείνεται (και αποδυναμώνεται σχετικά με την προσθήκη της 9ης και της 7ης στη συγχορδία της δεσπόζουσας) μέχρι και το μ. 45, όπου εμφανίζεται η διπλή δεσπόζουσα. Πρακτικά, ο συνθέτης μας πηγαίνει "ένα βήμα πίσω", ώστε να φέρει στο επόμενο μέτρο (μ. 46) την τονική σε δεύτερη αναστροφή και να ακολουθήσει η τέλεια πτώση στο μ. 47.[45] Σημειωτέον ότι στο μ. 45 δεν υπάρχει κάποια τομή, καθώς η φράση συνεχίζεται στα μ. 46-47 για να ολοκληρωθεί με την πτώση. Το ουσιαστικό αυτό τέλος της επεξεργασίας σηματοδοτεί την έναρξη του συνδετικού περάσματος για την επανέκθεση, που καταλήγει σε μισή πτώση στην αρχική τονικότητα στο μ. 51. Η πορεία προς την Φα-μείζονα γίνεται μέσω ενός κύκλου πεμπτών με υλικό από την μετάβαση της έκθεσης.

Η επανέκθεση είναι ακριβώς ίδια με την έκθεση στα μ. 52-56 (= μ. 1-5). Στα επόμενα μέτρα, όμως, παρατηρείται ευρεία χρήση του κατιόντος μοτίβου 64ων του μ. 56. Ο συνθέτης το χρησιμοποιεί στο πλαίσιο μίας ανιούσας αλυσίδας για να καταλήξει σε μισή πτώση στην αρχική τονικότητα στο μ. 61. Πρόκειται για δευτερεύουσα ανάπτυξη στο πλαίσιο του κυρίου θέματος, μιας και η αλυσιδοποίηση αποτελεί ένα κατ' εξοχήν αναπτυξιακό μέσο.[46] Εκεί κλείνει η κύρια περιοχή και στο μ. 62, μετά το γέμισμα τομής, παρατίθεται υλικό που ανήκει στην πλάγια περιοχή. Ωστόσο, τα τέσσερα πρώτα μέτρα αυτού του τμήματος δεν τα έχουμε ξανασυναντήσει νωρίτερα, καθώς πρόκειται για μία ανακατασκευή του δεδομένου υλικού.[47] Αρκετά ενδιαφέρον είναι το ότι αυτά τα τέσσερα μέτρα τονικοποιούν ανά ζεύγη την vi (μ. 62-63) και την ii (μ. 64-65). Είναι εμφανές πως ο Bach γνώριζε καλά τις συνθετικές αυτές τεχνικές, διότι το τέλος της κύριας περιοχής και η αρχή της πλάγιας παρουσιάζονται εδώ ανακατασκευασμένες. Το τμήμα εκείνο που παραμένει ίδιο με το αντίστοιχο της έκθεσης, μεταφερμένο απλώς στην κύρια τονικότητα, είναι από το μ. 66 και πέρα, που αντιστοιχεί στα μ. 18 κ.εξ. της έκθεσης. Η τέλεια πτώση στην αρχική

---

[44] Βλ. Hepokoski & Darcy, ό.π., σελ. 208. Το πρώτο τμήμα της επεξεργασίας συχνότατα εξελίσσεται με αρμονικούς κύκλους πεμπτών.

[45] Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας… Θεωρητικοί του 18ου αιώνος (Β΄)", ό.π., σελ. 81. Η παρούσα επεξεργασία (κατά το μοντέλο του Koch) είναι μία πτωτικά ολοκληρωμένη, διμερής ενότητα από τη στιγμή που έχουμε μισή και τέλεια πτώση στην τονικότητα της ii. Βλ. 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, σελ. 118-119.

[46] Charles Rosen, *Sonata Forms*, W. W. Norton & Company, New York – London 1980 / 1988, σελ. 289-290. Η δευτερεύουσα ανάπτυξη (κατά τον Rosen) εμφανίζεται αρκετά συχνά σε έργα του ύστερου 18ου αιώνος, συνήθως λίγο μετά την έναρξη της επανέκθεσης. Η έκτασή της ποικίλει ανάλογα με την περίπτωση.

[47] Βλ. Caplin, ό.π., σελ. 167 και 169. Πολλές φορές το πλάγιο θέμα δύναται να μην παρουσιάζεται αυτούσιο στην επανέκθεση, διότι ήδη έχει εμφανιστεί παραπάνω από μία φορές στην έκθεση. Αυτό κατά βάση συμβαίνει στα μονοθεματικά έργα, όπως το συγκεκριμένο. Στην αντίθετη περίπτωση θα συναντούσαμε το γνωστό εναρκτήριο μόρφωμα της κύριας και της πλάγιας περιοχής της έκθεσης άλλες δύο φορές στην επανέκθεση και μάλιστα στην ίδια τονικότητα. Βλ. επίσης Hepokoski & Darcy, ό.π., σελ. 135 και 136.

τονικότητα πραγματοποιείται κανονικά στο μ. 69 και έπειτα επαναλαμβάνεται στο μ. 77, όπου σε επικάλυψη, μετά την κατακλείδα της επανέκθεσης, εισάγεται ένα συνδετικό πέρασμα προς το επόμενο μέρος, το οποίο εμφανίζεται στην ομώνυμη ελάσσονα.[48] Έτσι, το συνδετικό αυτό πέρασμα μας μεταφέρει μέσω της ελάσσονος υποδεσπόζουσας (σι-ύφεση-ελάσσονος) στο περιβάλλον της φα-ελάσσονος.

II. Larghetto

Το δεύτερο μέρος είναι γραμμένο στη φα-ελάσσονα.[49] Η κύρια περιοχή της έκθεσης είναι τα πρώτα οκτώ μέτρα, που καταλήγουν σε μισή πτώση και σε ένα γέμισμα τομής στην αρχική τονικότητα. Ενδιαφέρουσα είναι η αρμονική πορεία μέχρι την μισή πτώση, καθώς γίνονται αλυσιδωτές τονικοποιήσεις στο ευρύτερο περιβάλλον της φα-ελάσσονος. Από το μ. 3 έχουμε: i[50] – $V^7$/VII, VII – $ii^7$/VI – $V^7$/VI, VI. Στη συνέχεια, με την κατιούσα βηματική κίνηση στο αριστερό χέρι έχουμε (από το μ. 5): VI – $i^6{}_4$, $V^6{}_5$/V – $vii^4{}_3$ – $i^6$, $ii^7$ – $V^4{}_3$ – i – $vii^7$/V, V. Η μετάβαση είναι κατασκευασμένη πάνω σε παράλληλες συγχορδίες πρώτης αναστροφής για να φτάσει σε μισή πτώση στην σχετική μείζονα στο μ. 12. Πιο συγκεκριμένα, από το μ. 9 και με αναφορά στην Λα-ύφεση-μείζονα: $vi^6$, $V^6$, $IV^6$ – $vii^6$/IV, $ii^6$ – V. Η πλάγια περιοχή είναι και αυτή σχετικά τυπική, καθώς συνίσταται σε μία εξάμετρη προτασιακή δομή και τελειώνει με την επικύρωση της Λα-ύφεση-μείζονος στο μ. 18. Η βασική ιδέα και το παράλλαγμα είναι τα πρώτα δύο μέτρα, ενώ η συνέχιση και η πτωτική διαδικασία τα επόμενα τέσσερα. Χαρακτηριστικό αυτού του τμήματος σε αρμονικό επίπεδο είναι οι συγχορδίες σε πρώτη αναστροφή, κάτι που παρατηρήθηκε και παραπάνω.

Η επεξεργασία εισάγεται με υλικό από την κύρια περιοχή στην σχετική μείζονα και έχει ως στόχο την σι-ύφεση-ελάσσονα (iv). Αυτό φαίνεται ήδη από το μ. 22, στο πλαίσιο μίας αρμονικής αλυσίδας, ενώ μέσω ενός πλήρους κύκλου πεμπτών στα τρία επόμενα μέτρα καταλήγουμε σε μία μισή πτώση στην iv της αρχικής τονικότητος στο μ. 27.[51] Έπειτα παρουσιάζονται σε επικάλυψη άλλα έξι μέτρα, τα οποία ως στόχο έχουν την επιστροφή στην φα-ελάσσονα και την

[48] Ιωάννης Φούλιας, *Αργά μέρη σε μορφές σονάτας στην κλασσική περίοδο. Συμβολή στην εξέλιξη των ειδών και των δομικών τύπων μέσα από τα έργα των Haydn, Mozart και Beethoven (με εκτενή επισκόπηση της θεωρητικής εξέλιξης των μορφών σονάτας από τον 18ο έως τον 20ό αιώνα)*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 2005, σελ. 85 και 86. Πολλές φορές, ανάμεσα σε δύο μέρη της ίδιας σονάτας δύναται να υπάρχει ένα τέτοιο συνδετικό πέρασμα, το οποίο οδηγεί ομαλά στην έναρξη του επόμενου μέρους.

[49] Ό.π., σελ. 76-77 και 82. Η χρήση της ομώνυμης ελάσσονος ως τονικότητας του δεύτερου μέρους παρατηρείται πολύ συχνά σε έργα της εποχής. Κυρίως μετά το 1780 αρχίζει και υποχωρεί σταδιακά. Βλ. επίσης Hepokoski & Darcy, ό.π., σελ. 324-325.

[50] Για να κατανοηθεί καλύτερα η αλυσίδα των δύο μέτρων που αναλύονται εδώ, θα μπορούσαμε να δούμε την συγχορδία της φα-ελάσσονος και ως ii/VII.

[51] Βλ. Φούλιας, "Η μουσική του Ludwig van Beethoven…", ό.π., σελ. 69. Ο Birnbach είναι ο μόνος θεωρητικός που μας πληροφορεί για την τονικότητα της iv ως στόχο της επεξεργασίας σε έργα σε ελάσσονα τρόπο. Στην παρούσα περίπτωση δεν επικυρώνεται, αλλά ολόκληρη η αρμονική εξέλιξη της ενότητας αυτής κινείται στο περιβάλλον της iv. Κατά τον Birnbach, η μεσαία ενότητα διαιρείται σε δύο τμήματα εκατέρωθεν μίας ενδιάμεσης τομής, κάτι που υποστηρίζεται και από τον Koch. Η διαφορά όμως στις θεωρήσεις των δύο θεωρητικών είναι πως για τον Birnbach (που είναι μεταγενέστερος του Koch) η πτωτική επικύρωση της τονικότητας της επεξεργασίας δεν είναι πλέον απαραίτητη.

επανέκθεση μέσω μίας μισής πτώσης στο μ. 32. Το δεύτερο αυτό τμήμα της επεξεργασίας έχει ιδιαίτερο αρμονικό ενδιαφέρον, γι' αυτό αξίζει να εμβαθύνουμε σε αυτό. Ως προς την σι-ύφεση-ελάσσονα, από το μ. 28 έχουμε: i – $V^4_3$, $i^6$ – $V^4_3$ – i, $VI^6_5$ – $II_N$ – $V^6_5$. Και ως προς την φα-ελάσσονα, από το μ. 31: $V^2$/VII – $vii^6$ – $V^7$, $vii^7$/V – V. Θεματικά, η επεξεργασία αυτή τηρεί με μεγάλη πιστότητα το μοντέλο που περιγράφει ο Koch, με το πρώτο τμήμα της να βασίζεται σε υλικό της κύριας περιοχής και το δεύτερο σε υλικό της πλάγιας.[52]

Η επανέκθεση του κυρίου θέματος αρχίζει στο μ. 33 και συνίσταται σε μία οκτάμετρη φράση, όπως και στην έκθεση (παραλλαγμένη, όμως, από το πέμπτο της μέτρο). Τα μ. 35-36 είναι ίδια με τα μ. 3-4, μόνο που βασίζονται στην εφαρμογή της διπλής αντίστιξης. Εμφανείς είναι και οι παράλληλες συγχορδίες σε πρώτη αναστροφή στα επόμενα μέτρα, κάτι που χαρακτηρίζει γενικότερα το μέρος αυτό. Μετάβαση δεν υπάρχει[53] και έτσι εισερχόμαστε άμεσα στην πλάγια περιοχή, μεταφερμένη πλέον στη κύρια τονικότητα. Τα πρώτα πέντε μέτρα της είναι περίπου όμοια με της έκθεσης, με τη διαφορά όμως ότι εδώ δεν εκδηλώνεται πτωτική διαδικασία στο μ. 45 (κατ' αντιστοιχία με εκείνη που οδηγούσε στην τέλεια πτώση στο τέλος της έκθεσης), αφού η πλάγια περιοχή διευρύνεται σε ακόμα πέντε μέτρα.[54] Πρόκειται για την κορύφωση του μέρους και αυτό φαίνεται, πέρα από τις πλούσιες αρμονικές διαδοχές, και από τις πολλές και διαφορετικές ενδείξεις δυναμικής, κάτι σχετικά σπάνιο για την εποχή. Όσον αφορά την αρμονική πορεία από το μ. 45 και έπειτα, φαίνεται να έχουμε μια αναπόληση της επεξεργασίας: i – $V^7$/vii – vii, $V^7$ – i – $II_N$/iv, $V^6_5$/iv – iv, $vii^7$/V – $i^6_4$ – V, i. Το μέρος αυτό είναι πολύ πλούσιο αρμονικά και, παρά την σύντομη διάρκειά του, εξαιρετικά πυκνογραμμένο και πλήρες περιεχομένου. Ιδιαίτερα από το τεράστιο εύρος στη δυναμική ένταση που υποδεικνύεται, καταλαβαίνουμε πως ήταν αρκετά καινοτόμο για την εποχή του.

III. Allegro assai

Το τρίτο μέρος βρίσκεται στην Φα-μείζονα και είναι πιο γρήγορο από τα άλλα που προηγήθηκαν. Σχετικά ανάλαφρο και σε χορευτικό ύφος, ξεκινά με μία τυπική οκτάμετρη πρόταση που καταλήγει σε μισή πτώση. Ακολουθεί ακόμα μία τετράμετρη φράση, η οποία όμως δεν είναι ανεξάρτητη: υπάγεται στην κύρια περιοχή, από τη στιγμή που δεν αλλάζει κάτι θεματικά ή τονικά και επαναλαμβάνεται η προηγούμενη πτώση. Η μετάβαση, από το μ. 13, έχει και αυτή προτασιακή δομή, με την διαφορά όμως ότι είναι μετατροπική, καθώς καταλήγει σε μισή πτώση στην Ντο-μείζονα στο μ. 20. Άλλη μία οκτάμετρη πρόταση παρατίθεται μετά, και πάλι στο πλαίσιο της μετάβασης, με υλικό

[52] Βλ. Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας… Θεωρητικοί του 18ου αιώνος (Β΄)", ό.π., σελ. 79 και 80. Κατά τον Koch, η παράθεση του αρχικού θέματος σε άλλη τονικότητα είναι μία από τις πιθανές περιπτώσεις για την έναρξη της επεξεργασίας. Αντίθετα, ο Galeazzi (βλ. Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας… Θεωρητικοί του 18ου αιώνος (Γ΄)", ό.π., σελ. 53) εκτιμά πολύ περισσότερο την εκδοχή της έναρξης της επεξεργασίας με θεματικό υλικό από την κατακλείδα ή άλλο υλικό από την έκθεση, πέραν του κυρίου θέματος.

[53] Βλ. Caplin, ό.π., σελ. 165.

[54] Βλ. Hepokoski & Darcy, ό.π., σελ. 246. Θα μπορούσαμε να συγκρίνουμε την αναβολή της πτώσης με τον ισχυρισμό των δύο θεωρητικών για το πλάγιο θέμα, το οποίο δεν περατώνεται στο αναμενόμενο σημείο. Κατά τον δεύτερο τύπο "μη λύσης" της επανέκθεσης, στο σημείο όπου αναμένεται η πτώση ξαφνικά αποφεύγεται η περάτωση του μέρους και οδηγείται σε άλλο αρμονικό περιβάλλον.

προερχόμενο επίσης από το κύριο θέμα.[55] Αντίστοιχα με την κύρια περιοχή, έτσι λοιπόν και η μετάβαση αναδιατυπώνει την προηγούμενη πτώση της. Η πλάγια περιοχή εισέρχεται κατόπιν στο μ. 29 με αρκετά ενδιαφέρουσες συγχορδίες, ιδιαίτερα στο πρώτο τετράμετρο: $V^6{}_5$/ii, V/V, $V^6{}_5$, I. Το πρώτο της οκτάμετρο είναι μία πρόταση, παρά το γεγονός ότι καταλήγει σε απατηλή πτώση.[56] Στη συνέχεια φαίνεται να προσπαθεί να επαναδιατυπωθεί παραλλαγμένο, αλλά αποτυγχάνει. Τα μ. 37-41 είναι σχεδόν όμοια με τα μ. 29-32. Την επόμενη φορά, όμως, παρατίθεται αυτούσιο όπως στην έναρξη της πλάγιας περιοχής και καταλήγει σε τέλεια πτώση στο μ. 49. Βλέπουμε με πόση επιδεξιότητα μεταχειρίζεται ο συνθέτης μία οκτάμετρη φράση προκειμένου να επεκτείνει την πλάγια περιοχή σε 21 μέτρα! Στο τέλος υπάρχει – σε επικάλυψη με την πλάγια περιοχή – και ένα πεντάμετρο επαναλαμβανόμενο καταληκτικό τμήμα, το οποίο απλά επεκτείνει περαιτέρω την δευτερεύουσα τονικότητα.

Η επεξεργασία αρχίζει από το μ. 58 με το κύριο θέμα στην Ντο-μείζονα, την τονικότητα της πλάγιας περιοχής. Με την προσθήκη της έβδομής της στο μ. 64 στρέφεται στη συνέχεια στη Φα-μείζονα, στην οποία παρατίθεται ξανά το κύριο θέμα από το μ. 66. Από το μ. 72 έχουμε διαδοχικές τονικοποιήσεις, ανά δύο μέτρα, της Σι-ύφεση-μείζονος,[57] της Ντο-μείζονος και της ρε-ελάσσονος, στην οποία επίσης παρατίθεται το κύριο θέμα από το μ. 78. Στο μ. 85 πραγματοποιείται μισή πτώση στην τονικότητα της σχετικής ελάσσονος και κατά το πρότυπο της έκθεσης έπεται θεματικό υλικό από το δεύτερο τμήμα της μετάβασης της έκθεσης (μ. 21 κ.εξ.) για να καταλήξει και πάλι σε μισή πτώση στην ρε-ελάσσονα. Έπειτα, στο δεύτερο τμήμα της επεξεργασίας, παρατίθεται το πλάγιο θέμα, το οποίο, ενώ αρχικά οδηγείται σε απατηλή πτώση, επαναδιατυπώνεται και τελειώνει με τέλεια πτώση στη ρε-ελάσσονα στο μ. 109.[58] Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει η αρμονική πορεία του πλαγίου θέματος (μ. 94 κ.εξ.) σε αυτά τα 15 μέτρα: $vii^6$/iv, $iv^6$, $vii^6$/V, $V^6$, $vii^6{}_5$, $i^6$ – iv, $i^6{}_4$ – $V^7$, VI. Η δεύτερη φράση χαράσσει την εξής πορεία: $II_N{}^6$/V – $vii^4{}_3$/V, $V^6$, $ii^6$/iv – $vii^4{}_3$/iv, $IV^6$, $iv^6$ – $vii^2$, $i^6{}_4$ – iv, $i^6{}_4$ – V, i. Κατ' αντιστοιχία με την έκθεση, τέλος, παρουσιάζεται και το καταληκτικό τμήμα[59] στα μ. 109-113, ενώ από το επόμενο μέτρο ξεκινά η επανέκθεση.[60]

---

[55] Βλ. Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας… Θεωρητικοί του 18ου αιώνος (Γ΄)", ό.π., σελ. 49. Σύμφωνα με τον Galeazzi, η μετάβαση μπορεί είτε να βασίζεται σε υλικό από την κύρια περιοχή, όπως εδώ, είτε να χρησιμοποιεί κάποιο καινούργιο μόρφωμα.

[56] Βλ. Caplin, ό.π., σελ. 101. Πρόκειται για μία μέθοδο επέκτασης της πλάγιας περιοχής μέσω απατηλής πτώσης και επαναδιατύπωσης του θέματος.

[57] Βλ. Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας… Θεωρητικοί του 18ου αιώνος (Β΄)", ό.π., σελ. 77. Όσον αφορά την αρμονική πορεία στην έναρξη της επεξεργασίας (με έναν κύκλο πεμπτών: V – I – IV), ο πρώτος τρόπος κατασκευής της κατά τον Koch βρίσκει απόλυτη εφαρμογή εδώ.

[58] Ό.π., σελ. 77 και 79-80. Όσον αφορά την θεματική παράμετρο, υπάρχει πλήρης αντιστοιχία της πρώτης μακροδομικής ενότητος με την δεύτερη: στην αρχή εμφανίζονται τα κύρια θεματικά στοιχεία και ακολουθούν τα δευτερεύοντα και τα καταληκτικά. Η ρε-ελάσσων είναι μία από τις τονικότητες στις οποίες στοχεύει η επεξεργασία κατά τον Koch. Πρβλ. ακόμη: Hepokoski & Darcy, ό.π., σελ. 205-212.

[59] Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας… Θεωρητικοί του 18ου αιώνος (Β΄)", ό.π., σελ. 81. Τα μ. 109-113 δεν είναι το "παράρτημα" της επεξεργασίας κατά τη θεωρία του Koch, διότι το στοιχείο αυτό δεν έχει λειτουργία συνδετικού περάσματος προς την επανέκθεση.

[60] Ό.π., σελ. 77-79. Ο πρώτος τύπος κατασκευής της επεξεργασίας του Koch βρίσκει απόλυτη εφαρμογή εδώ, καθώς υπάρχει πλήρης θεματική ανακύκληση και η πρότυπη αρμονική και τονική διάρθρωση.

Η κύρια περιοχή της επανέκθεσης είναι ταυτόσημη με εκείνη της έκθεσης μέχρι και την μισή πτώση του μ. 125. Κάλλιστα θα μπορούσαμε όμως να πούμε πως η τελευταία πτώση προεκτείνεται έπειτα για άλλα έξι μέτρα, καθώς το υλικό των μ. 126-131 ανάγεται στα αμέσως προηγούμενα μέτρα. Αυτό σημαίνει πως δεν υπάρχει μετάβαση, διότι από το μ. 132 παρατίθεται πλέον η πλάγια περιοχή, η οποία είναι ακριβώς ίδια με την έκθεση, σε μεταφορά στην κύρια τονικότητα. Η τέλεια πτώση πραγματοποιείται στο μ. 152 και σε επικάλυψη ακολουθεί η καταληκτική περιοχή μέχρι το τέλος του έργου.

*Σονάτα σε σι-ελάσσονα*, Η. 245

I. Allegretto

Η τρίτη σονάτα της συλλογής βρίσκεται στην τονικότητα της σι-ελάσσονος. Πρόκειται για μια ιδιαίτερη και σχετικά σπάνια περίπτωση για την εποχή, ιδιαίτερα ως προς την αρχιτεκτονική των μερών του έργου.

Το πρώτο μέρος, στη σι-ελάσσονα, ξεκινά με μία τονικοποίηση της μείζονος σχετικής. Η συγχορδία της σι-ελάσσονος εμφανίζεται στο μ. 3 και στο μ. 4 γίνεται ατελής πτώση στην τονικότητα αναφοράς, με την οποία κλείνει και η κύρια περιοχή. Στο επόμενο μέτρο εισερχόμαστε άμεσα στην πλάγια περιοχή, όπως φαίνεται και από την επανέκθεση, χωρίς να υπάρχει μετάβαση.[61] Η πλάγια περιοχή διαρκεί 12 μέτρα και επικυρώνονται σε αυτήν δύο τονικότητες. Από το μ. 5 φεύγουμε από το περιβάλλον της σι-ελάσσονος και μέσω της Ρε-μείζονος (μ. 6) περνάμε στην Σολ-μείζονα, η οποία επικυρώνεται με τέλεια πτώση. Την παρουσία της τελευταίας ενισχύει η συγχορδία της Ντο-μείζονος στο μ. 7 (με την ένδειξη f), η οποία είναι η IV στην Σολ-μείζονα. Στη συνέχεια, υπάρχει ασθενής παρουσία της μι-ελάσσονος στο μ. 10 και μέσω μίας συγχορδίας αυξημένης 6ης καταλήγουμε σε μισή πτώση στην τονικότητα της ελάσσονος δεσπόζουσας στο μ. 11. Αυτή η μισή πτώση προεκτείνεται και στο μ. 16 πραγματοποιείται τέλεια πτώση στην φα-δίεση-ελάσσονα. Στο τέλος ακολουθεί σε επικάλυψη μία ακόμα πεντάμετρη φράση στην φα-δίεση-ελάσσονα, η οποία έχει καταληκτικό ρόλο και στόχο να εμπεδώσει ο ακροατής το νέο τονικό περιβάλλον ύστερα από αρκετή περιπλάνηση. Στο μ. 18, μάλιστα, υπάρχει μία απατηλή πτώση και στη συνέχεια η φράση οδηγείται στην τέλεια πτώση του μ. 20. Πρόκειται λοιπόν για μία έκθεση τριών τονικοτήτων,[62] καθώς επικυρώνονται τρεις διαφορετικές τονικότητες, η σι-ελάσσων, η Σολ-μείζων και η φα-δίεση-ελάσσων. Η πρωτοτυπία αυτού του μέρους έγκειται στο ότι από την σι-ελάσσονα φτάνουμε στην ελάσσονα δεσπόζουσά της μέσω της VI και όχι μέσω της III, όπως ήταν πιο συνηθισμένο να γίνεται την εποχή εκείνη. Αυτό συμβαίνει πιθανόν επειδή ο συνθέτης έχει αναθέσει στην Ρε-μείζονα μονάχα έναν πιο παροδικό ρόλο, καθώς την συναντάμε στην έναρξη του μέρους αλλά και στην πορεία προς την επικύρωση της Σολ-μείζονος.

Όσον αφορά την οργάνωση της πλάγιας περιοχής, μπορούμε να πούμε πως τα μ. 8-12a έχουν μεταβατικό χαρακτήρα (ίσως γι' αυτό δεν υπάρχει και πραγματική μετάβαση) και από το μ. 12b ξεκινά το τρίτο μέρος της πλάγιας περιοχής με στόχο την παγίωση της ελάσσονος δεσπόζουσας. Αντίστοιχα, στο πρώτο μέρος της πλάγιας περιοχής επικυρώνεται η Σολ-μείζων.[63]

---

[61] Βλ. Hepokoski & Darcy, ό.π., σελ. 116. Η απουσία ξεχωριστού μεταβατικού τμήματος σε αυτό το σημείο σημαίνει ή ότι η δευτερεύουσα θεματική περιοχή θα ξεκινήσει απευθείας στην δευτερεύουσα τονικότητα, ή ότι η μετατροπία από την κύρια προς την δευτερεύουσα τονικότητα θα γίνει στο εσωτερικό της πλάγιας περιοχής.

[62] Βλ. Caplin, ό.π., σελ. 119. Η έκθεση τριών τονικοτήτων σημαίνει πως ανάμεσα στην κύρια και την δευτερεύουσα τονικότητα παρεμβάλλεται ένα τρίτο τονικό κέντρο, το οποίο παγιώνεται με πτώση σχετικά σπάνια (στην κλασική περίοδο, τουλάχιστον).

[63] Βλ. Hepokoski & Darcy, ό.π., σελ. 170-172. Θα μπορούσαμε να επικαλεστούμε τον όρο "trimodular block" των δύο θεωρητικών από τη στιγμή που μιλάμε για μία τριμερή οργάνωση της πλάγιας περιοχής. Στην προκειμένη περίπτωση, το πρώτο τμήμα αποτελούν τα μ. 5-8a, το δεύτερο τα μ. 8-12a και το τρίτο τα μ. 12b-16a. Το πρώτο τμήμα δεν φαίνεται διατεθειμένο να οδηγήσει άμεσα στο κλείσιμο της πλάγιας περιοχής, το δεύτερο είναι ένα μεταβατικής

Η δεύτερη ενότητα χαρακτηρίζεται από την πλήρη θεματική ανακύκληση των περιεχομένων της πρώτης, καθώς σε αυτήν παρατίθεται αρχικά το κύριο θέμα με ελάχιστες διαφορές και καταλήγει σε μία ατελή πτώση στην Ρε-μείζονα μέσω της τονικοποίησης της Λα-μείζονος στο μ. 21. Η Ρε-μείζων είναι η VI της φα-δίεση-ελάσσονος, όπου κατέληξε η πρώτη ενότητα, αλλά και η III της σι-ελάσσονος. Εν συνεχεία παρουσιάζονται δύο εμβόλιμα μέτρα (μ. 25-26), τα οποία έχουν μεταβατικό χαρακτήρα και εκπορεύονται από τα μ. 12-13 (με αρκετές διαφορές, ωστόσο). Στο μ. 26 πραγματοποιείται μία ατελής πτώση στη Σολ-μείζονα και από το μ. 27 αρχίζει η πλάγια περιοχή, η οποία είναι ίδια κατ' αναλογία με την πρώτη ενότητα, όπως και η καταληκτική περιοχή που την διαδέχεται στα μ. 38-42.

Ας εξετάσουμε τώρα παράλληλα την τονική και αρμονική πορεία των δύο ενοτήτων, για να κατανοήσουμε τον τρόπο σύλληψης της συνολικής κατασκευής αυτού του μέρους. Στην πρώτη ενότητα έχουμε μία πορεία που ξεκινά από την σι-ελάσσονα, περνάει στην Σολ-μείζονα και καταλήγει στην φα-δίεση-ελάσσονα. Στην δεύτερη ενότητα ξεκινάμε από την Ρε-μείζονα και μέσω της Σολ-μείζονος (μ. 26)[64] περνάμε στην Ντο-μείζονα για να καταλήξουμε στην σι-ελάσσονα. Όπως διαπιστώνουμε, πρόκειται για μία απόλυτα συμμετρική κατασκευή. Η μόνη διαφορά μεταξύ της πρώτης και της δεύτερης ενότητος είναι τα μ. 25-26, τα οποία εξυπηρετούν τον τονικό σχεδιασμό. Συγκεκριμένα, στην πρώτη ενότητα έχουμε την πορεία i – VI – v και στην δεύτερη, ομοίως, την πορεία III – VI – $II_N$ – i.

II. Andante

Το δεύτερο μέρος αυτής της σονάτας είναι γραμμένο στην τονικότητα της σολ-ελάσσονος. Πρόκειται για μία τονικότητα εντελώς απροσδόκητη σε σχέση με την σι-ελάσσονα του πρώτου μέρους. Φαίνεται πολύ δύσκολο να υπάρχει άλλη τέτοια απομακρυσμένη σχέση τονικοτήτων μεταξύ των μερών μίας σονάτας την εποχή εκείνη! Η σολ-ελάσσων είναι η ομώνυμη της αντιθετικής της σι-ελάσσονος ή, με άλλα λόγια, η ομώνυμη της VI (vi).

Το πρώτο τετράμετρο του αργού αυτού μέρους τελειώνει με απατηλή πτώση στη σολ-ελάσσονα, ενώ στο μ. 8 πραγματοποιείται μία μισή πτώση στην ίδια τονικότητα. Ενδιαφέρον έχει η πορεία προς την μισή πτώση με την τονικοποίηση της iv στα μ. 5-6 και την συγχορδία $6^{ης}$ αυξημένης στο μ. 7. Όσον αφορά τη δομή των μ. 1-8, αυτή δεν είναι ούτε πρόταση, ούτε περίοδος, αλλά ούτε και μία απλή φράση. Πρόκειται για ένα υβρίδιο, με το πρώτο τετράμετρο (μ. 1-4) να αποτελεί σχεδόν ένα πρώτο σκέλος περιόδου (μία σύνθετη βασική ιδέα) και το δεύτερο (μ. 5-8) μία συνέχιση (με βασικό χαρακτηριστικό της την αποσπασματοποίηση στα μ. 5 και 6) και μία πτωτική διαδικασία που παραπέμπουν σε πρόταση.[65]

---

λειτουργίας και χαρακτήρα μόρφωμα και το τρίτο είναι αυτό που τελικά αποπερατώνει την πλάγια περιοχή.

[64] Η ατελής πτώση και τα εμβόλιμα μεταβατικά μέτρα αποσκοπούν στο να προσεγγίσει ο συνθέτης την Ντο-μείζονα από την Ρε-μείζονα όπου ξεκίνησε η ενότητα. Αυτό το σκοπό εξυπηρετεί ο κύκλος πεμπτών που δημιουργείται στην έναρξη της δεύτερης ενότητος.

[65] Βλ. Caplin, ό.π., σελ. 59. Κατά τον Caplin, πρόκειται για την τρίτη περίπτωση υβριδικής θεματικής δομής. Η μόνη διαφορά με την πρώτη ανάλογη περίπτωση είναι η απουσία πειστικής πτωτικής ολοκλήρωσης στο τέλος του πρώτου σκέλους της φράσης (δηλαδή της σύνθετης βασικής ιδέας). Στην παρούσα περίπτωση, η απατηλή πτώση θα μπορούσε, υπό άλλες συνθήκες,

Στα μ. 9-12 βρισκόμαστε στο περιβάλλον της Μι-ύφεση-μείζονος, στην VI της αρχικής τονικότητας και, αντίστοιχα, στα μ. 13-16 στην Φα-μείζονα. Τα δύο αυτά τετράμετρα είναι ίδια, στο πλαίσιο μίας αρμονικής αλυσίδας, αλλά το δεύτερο εξ αυτών καταλήγει στο μ. 16 με μισή πτώση στην Σι-ύφεση-μείζονα. Τα δύο επόμενα μέτρα (μ. 17-18) είναι απλά μία προέκταση της πτώσης, με το φα στο αριστερό χέρι να λειτουργεί ως ισοκράτης. Το υλικό αυτών των δέκα τελευταίων μέτρων φαίνεται να είναι καινούργιο. Στο πλαίσιο μίας μορφής σονάτας, μετά την ενδιάμεση τομή (την μισή πτώση στην Σι-ύφεση-μείζονα, εν προκειμένω) αναμένουμε λοιπόν την έναρξη της πλάγιας περιοχής στη δευτερεύουσα αυτή τονικότητα. Αντί αυτού, ο Bach στο μ. 19 παρουσιάζει την συγχορδία της λα-ελάσσονος σε δεύτερη αναστροφή ως έναρξη μίας πτωτικής διαδικασίας στην τονικότητα αυτή. Πράγματι, στο επόμενο μέτρο έχουμε μισή πτώση στην λα-ελάσσονα! Για να κατανοήσουμε την αρμονική πορεία από την Σι-ύφεση-μείζονα προς την λα-ελάσσονα (ένα ημιτόνιο πιο κάτω), θα πρέπει να εκλάβουμε το μι-ύφεση στο μ. 18 ως ρε-δίεση. Έτσι, σχηματίζεται μία συγχορδίας 6ης αυξημένης με ρόλο προδεσπόζουσας στην τονικότητα της λα-ελάσσονος. Η νέα αυτή μισή πτώση προεκτείνεται για δύο μέτρα και στο μ. 22 καταλήγουμε στην συγχορδία της Φα-δίεση-μείζονος, η οποία επεκτείνεται για τέσσερα μέτρα. Στο μ. 25, εξάλλου, έρχεται και μία τελική μισή πτώση στην σι-ελάσσονα, προκειμένου να μεταβούμε απευθείας στο επόμενο μέρος.

Μέσα σε είκοσι πέντε μέτρα ο C. Ph. E. Bach έχει κατακερματίσει τη μορφή σονάτας, προτού καν ολοκληρωθεί η ενότητα της έκθεσης. Τα μ. 1-8 αντιστοιχούν σε ένα τυπικό κύριο θέμα και τα μ. 9-18 στην μετάβαση και σε ένα γέμισμα της ενδιάμεσης τομής. Όπως όμως προκύπτει, από εκεί και έπειτα δεν υπάρχει πλάγια περιοχή στην Σι-ύφεση-μείζονα αλλά ένα ευρύ και αρμονικά πλούσιο συνδετικό πέρασμα που οδηγεί απευθείας στο τελευταίο μέρος.[66] Τονικά ξεκινάμε από την σολ-ελάσσονα, οδεύουμε προς την Σι-ύφεση-μείζονα και μέσω μίας συγχορδίας 6ης αυξημένης βρισκόμαστε στην λα-ελάσσονα, από την οποία τελικά καταλήγουμε χρωματικά στη σι-ελάσσονα. Πρόκειται για μια εντελώς παράδοξη τονική διαδοχή, που συνδυάζεται με μια αποδομητική και εξαιρετικά περικεκομμένη μορφή σονάτας! Ιδιαίτερη εντύπωση προκαλεί η μικρή έκταση του αργού αυτού μέρους αλλά και η μηδαμινή συχνότητα εμφάνισης ανάλογων τέτοιων μερών την εποχή εκείνη.[67]

---

να ήταν μία τέλεια ή μία μισή πτώση. Από την στιγμή όμως που οι δύο τελευταίες απουσιάζουν, είμαστε αναγκασμένοι να εκλάβουμε το σημείο αυτό ως πτωτική δομή χωρίς όμως αντίστοιχη πτωτική λειτουργία. Αντίθετα, στην πρώτη υβριδική περίπτωση εντοπίζονται δύο σαφείς πτώσεις, στο μέσον και στην κατάληξή της.

[66] Φούλιας, *Αργά μέρη σε μορφές σονάτας…*, ό.π., σελ. 85-87. Κατά τον Lewis Lockwood, η συγκεκριμένη μορφή σονάτας που δεν ολοκληρώνεται, αντιμετωπίζεται ως αργή "εισαγωγή" στο επόμενο μέρος. Πρόκειται για τον τρίτο τρόπο πραγμάτωσης της διασύνδεσης δύο μερών, ο οποίος είναι και ο πιο ακραίος (από μορφολογικής πλευράς) συγκριτικά με τους άλλους δύο.

[67] Ό.π., σελ. 92. Αυτός ο τύπος διασύνδεσης του αργού μέρους με το αμέσως επόμενο συναντάται με μεγαλύτερη συχνότητα στον Beethoven, δηλαδή πολύ αργότερα από την εποχή που εξετάζουμε.

III. Cantabile

Η μορφή του τρίτου και τελευταίου μέρους της σονάτας αυτής ανήκει σε αυτή του ροντώ. Το ροντώ θεωρείται πρόγονος της μορφής του ρόντο και το συναντάμε ήδη σε γαλλικές συνθέσεις από τον 17ο και τον πρώιμο 18ο αιώνα.[68]

Η εναρκτήρια ενότητα (Α) της σύνθεσης είναι μία τυπική οκτάμετρη περίοδος,[69] η οποία χωρίζεται σε δύο τετράμετρες φράσεις που καταλήγουν σε μισή και τέλεια πτώση στην κύρια τονικότητα.[70] Η περίοδος στη σι-ελάσσονα επαναλαμβάνεται παραλλαγμένη στα μ. 9-16 με τον ίδιο πτωτικό σχεδιασμό.[71] Από το μ. 17, με την άρση του, εισάγεται το πρώτο επεισόδιο (Β), που έχει δομή συμπλέγματος δευτερεύοντος θέματος και χωρίζεται σε τρία τμήματα.[72] Σε αυτό το επεισόδιο, δηλαδή, ανήκει το μεταβατικό τμήμα (μ. 17-20), το πλάγιο θέμα και κεντρικό τμήμα (μ. 21-24), καθώς και το συνδετικό πέρασμα (μ. 25-28) για την επαναφορά του αρχικού θέματος.[73] Το πρώτο αυτό επεισόδιο βρίσκεται στην σχετική μείζονα, κάτι αρκετά σύνηθες. Θεματικά, βλέπουμε πως δεν υπάρχει κάτι διαφορετικό, καθώς το υλικό που χρησιμοποιείται εδώ είναι παρεμφερές με αυτό της εναρκτήριας ενότητος. Χαρακτηριστικό είναι το χρωματικό κατέβασμα (*passus duriusculus*) στο αριστερό χέρι, τόσο στο μέσον του επεισοδίου, όσο και στην κύρια περιοχή. Αντίθετα, νέο ενδιαφέρον παρουσιάζει η αρμονική πορεία του επεισοδίου, οπότε θα ήταν χρήσιμο να εξετάσουμε από αυτή την πλευρά τα επιμέρους τμήματά του. Στο πρώτο μεταβατικό τμήμα (μ. 17-20) έχουμε ως προς την Ρε-μείζονα: $vii^6$/V, $ii^6$/IV – $vii^6{}_5$/IV, $IV^6$ – $I^6{}_4$ – $ii^6$ – vii/V, V. Στο κύριο τμήμα του επεισοδίου (μ. 21-24) έχουμε: I, $V^6$ – $vii^6{}_4$/IV, $IV^6$, $I^6{}_4$ – $ii^6$ – V, I. Τέλος, στο συνδετικό πέρασμα, ως προς την σι-ελάσσονα έχουμε: III, ii – $V^6{}_5$, i – $i^6$, $II_N{}^6$, V.

Η επαναφορά του κυρίου θέματος γίνεται στα μ. 29-32. Η διαφορά με την πρώτη παράθεση του κυρίου θέματος είναι πως εδώ παρουσιάζεται μόνο το δεύτερο τετράμετρό του, που αντιστοιχεί στα μ. 5-8.[74] Ακολουθεί το δεύτερο επεισόδιο (Γ), με παράγωγο υλικό από το κύριο θέμα και με τονικότητα-στόχο την μι-ελάσσονα (iv). Αναπτύσσεται και αυτό με την μορφή ενός συμπλέγματος δευτερεύοντος θέματος και το μεταβατικό τμήμα του (μ. 33-40) έχει δομή

[68] Βλ. Φούλιας, "Η μουσική του Ludwig…", ό.π., σελ. 86, και Hepokoski & Darcy, ό.π., σελ. 392.

[69] Caplin, ό.π., σελ. 12 και 49-53. Κατά τον Caplin, όταν μία φράση που καταλήγει σε αδύναμη πτώση επαναλαμβάνεται για να οδηγηθεί σε μία πιο ισχυρή, τότε σχηματίζεται μία περίοδος. Συνήθως, μία περίοδος απαρτίζεται από δύο τετράμετρες φράσεις.

[70] Ιωάννης Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Ο τέταρτος τύπος σονάτας ("σονάτα ρόντο") και άλλες συναφείς με αυτόν μορφές", *Πολυφωνία* 17, Κουλτούρα, Αθήνα 2010, σελ. 96 και 97. Βλ. επίσης Hepokoski & Darcy, ό.π., σελ. 391. Το κύριο θέμα ενός ροντώ έχει συνήθως την δομή μίας περιόδου και όχι ενός πιο ολοκληρωμένου θέματος, όπως συμβαίνει στη μορφή του μεταγενέστερου ρόντο.

[71] Ό.π. Κατά τον Johann Nikolaus Forkel, το κύριο θέμα ενός ροντώ πρέπει να είναι αρκετά ευέλικτο και να μπορεί να παραλλάσσεται, για να κρατά αμείωτο το ενδιαφέρον των ακροατών. Παράλληλα, τα διάφορα επεισόδια πρέπει να παραθέτουν παραπλήσιο υλικό με αυτό του κυρίου θέματος και να πηγάζουν από αυτό.

[72] Caplin, ό.π., σελ. 233.

[73] Hepokoski & Darcy, ό.π., σελ. 398. Το συνδετικό πέρασμα είναι για τους δύο αυτούς θεωρητικούς πολύ σημαντικό για τις μορφές του ρόντο και του ροντώ, καθώς προετοιμάζει τον ακροατή για την επαναφορά του κυρίου θέματος.

[74] Ό.π., σελ. 391. Στη μορφή του ροντώ η μη ολοκληρωμένη εμφάνιση του κυρίου θέματος είναι ένα σχετικά σπάνιο φαινόμενο, λόγω του ότι αυτό καταλαμβάνει μικρό αριθμό μέτρων (κάτι που, αντίθετα, δεν συμβαίνει σε ένα ρόντο: βλ. Caplin, ό.π., σελ. 233).

προτάσεως. Τα πρώτα τέσσερα μέτρα αντιστοιχούν στην βασική ιδέα και το παράλλαγμα, ενώ χαρακτηριστικό της συνέχισης είναι ο κύκλος των πεμπτών που οδηγεί στην πτωτική διαδικασία (μ. 36 κ.εξ.: i – iv, $V^7$/III – III, $VI^7$ – ii, $V^7$ – $vii^7$/V, V). Ομοίως με το πρώτο επεισόδιο, τα μ. 41-44 αντιστοιχούν στα μ. 21-24, σε μεταφορά στην μι-ελάσσονα, και τα μ. 45-52 στο συνδετικό πέρασμα για την επαναφορά του κυρίου θέματος. Χαρακτηριστική εδώ είναι η παρατεταμένη παραμονή στη δεσπόζουσα στα μ. 49-52.

Τα μ. 53-68, τέλος, είναι πανομοιότυπα με τα μ. 1-16, καθώς το κύριο θέμα εμφανίζεται εδώ ολοκληρωμένο αλλά και με παραλλαγμένη επανάληψη. Το παρόν ροντώ είναι επομένως πενταμερές (ΑΒΑΓΑ), με τονικότητες-σταθμούς την σι-ελάσσονα (κύρια), την Ρε-μείζονα (σχετική) και την μι-ελάσσονα (υποδεσπόζουσα).

*Σονάτα σε Λα-μείζονα*, Η. 186

I. Allegro assai

Η τέταρτη σονάτα δεν έχει καμία απολύτως σχέση με την προηγούμενη όσον αφορά την υφή της. Η κύρια περιοχή της έκθεσης είναι ένα τυπικό οκτάμετρο (όπως έχουμε ξαναδεί αρκετές φορές) με προτασιακή δομή (2x2+4 μέτρα). Η περιοχή της συνέχισης εμφορείται από όλα εκείνα τα στοιχεία που ορίζει ο Caplin για την δομή της (αποσπασματοποίηση, αλυσιδοποίηση, πύκνωση αρμονικού και επιφανειακού ρυθμού).[75] Ενδιαφέρον έχει η αρμονική πορεία των μ. 5-8: I – $V^6$, vi – $iii^6$, IV – $I^6$, $vii^6$ – I – V. Στα επόμενα τέσσερα μέτρα παρατηρείται μια αναδιατύπωση του σκέλους της συνέχισης (σε παραλλαγή) που καταλήγει και αυτό σε μισή πτώση στην αρχική τονικότητα στο μ. 12. Η μετάβαση στο μ. 13 προτάσσει υλικό του κυρίου θέματος,[76] εξελίσσεται με την τεχνική της αλυσιδοποίησης και στο μ. 17 οδηγείται στην αναμενόμενη μισή πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας, η οποία προεκτείνεται μέχρι και το μ. 26. Πρόκειται για ένα σύντομο τμήμα με ευρεία προέκταση της πτώσης, πράγμα που σημαίνει ότι η μετάβαση θα μπορούσε να έχει κλείσει πολύ νωρίτερα. Η μισή πτώση στο μ. 17 προεκτείνεται με πολύ ενεργητικά περάσματα δεκάτων-έκτων που είναι χαρακτηριστικά για μία μετάβαση. Μετά από ένα γέμισμα τομής, η πλάγια περιοχή ξεκινά στο μ. 27 με το υλικό του κυρίου θέματος. Η διαφορά είναι πως εδώ δεν έχουμε ένα επαναλαμβανόμενο δίμετρο όπως στην αρχή, αλλά μάλλον δύο μονόμετρα με την επανάληψή τους. Στο μ. 31 αλλάζει η ύφανση της πλάγιας περιοχής με σπασμένες συγχορδίες σε δυναμική forte. Αρμονικά, αυτό το τμήμα κινείται στην διπλή δεσπόζουσα και ύστερα στην δεσπόζουσα. Πιο συγκεκριμένα, στο μ. 31 έχουμε την $V^6{}_5$/V και την $V^2$. Τα επόμενα μέτρα προεκτείνουν την δεσπόζουσα για να καταλήξουμε στην συγχορδία της Μι-μείζονος στο μ. 35. Η τέλεια πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας πραγματοποιείται στο μ. 38. Από το μ. 39 εμφανίζεται επίσης ένα τετράμετρο καταληκτικό τμήμα.

Η ενότητα της επεξεργασίας ξεκινά με το κύριο θέμα στην Μι-μείζονα, ενώ τα μ. 47 και 48 εξελίσσονται με ανοδική πορεία κατά το αρμονικό πρότυπο της μετάβασης: I – $V^6$, ii – $vi^6$, iii. Από το μ. 49 κ.εξ. έχουμε μία επέκταση της σολ-δίεση-ελάσσονος, δηλαδή της iii της Μι-μείζονος. Στο δεύτερο ήμισυ του μ. 53 πραγματοποιείται μισή πτώση στην ντο-δίεση-ελάσσονα, την iii της αρχικής τονικότητας. Μέχρι εδώ κινούμασταν βέβαια στο περιβάλλον της Μι-μείζονος. Η μεταστροφή γίνεται στο μ. 52, όπου η Μι-μείζων επιστρέφει και οδηγεί σε μία αρμονική διαδοχή III – i, $ii^6{}_4$ – $vii^7$/V – V στην ντο-δίεση-ελάσσονα. Ακολουθεί μία τεράστια προέκταση της πτώσης (όπως έγινε και στην μισή πτώση της μετάβασης της έκθεσης) μέχρι και το μ. 63 με υλικό από το δεύτερο τμήμα του κυρίου θέματος (μ. 9-12). Πρακτικά, μέχρι εδώ η επεξεργασία έχει σχηματισθεί με υλικό της κύριας περιοχής. Στο μ. 64 παρατίθεται το πρώτο σκέλος του πλαγίου θέματος στην ντο-δίεση-ελάσσονα και στο μ. 68 υπάρχει μία τομή, η οποία σηματοδοτεί την αλλαγή του ιδιώματος. Μέσω της παύσης δίνεται ακόμα μεγαλύτερη ένταση σε σχέση με το αντίστοιχο σημείο της έκθεσης: από την

[75] Βλ. Caplin, ό.π., σελ. 9, 10 και 40-42.

[76] Βλ. Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας… Θεωρητικοί του 18ου αιώνος (Γ΄)", ό.π., σελ. 49 και 50. Το τμήμα της μετάβασης για τον Galeazzi ακολουθεί τις ίδιες προδιαγραφές με την κύρια περιοχή ως προς το θεματικό του περιεχόμενο, κάτι που παρατηρείται και εδώ.

ελάσσονα συγχορδία του μ. 67 και την χαμηλή δυναμική, στην έκρηξη του μ. 69 με μία διάφωνη συγχορδία και το fortissimo που υποδεικνύει ο συνθέτης. Το υλικό που υπάρχει από το μ. 69 και έπειτα είναι από το δεύτερο σκέλος του πλαγίου θέματος. Από την σχετική ελάσσονα μεταφερόμαστε απευθείας στην Μι-μείζονα μέσω της δεσπόζουσάς της και στο μ. 77 υπάρχει άλλη μία τομή! Από το μ. 78 και έπειτα επανέρχεται ακριβώς το ίδιο υλικό μεταφερμένο μία τέταρτη πάνω για να καταλήξουμε στην επανέκθεση στην Λα-μείζονα από το μ. 82. Παρατηρούμε ότι ως προς τη θεματική παράμετρο τα μ. 64-72 είναι ίδια με τα μ. 73-81: από την ντο-δίεση-ελάσσονα οδηγούμαστε στην Μι-μείζονα και από την Μι-μείζονα στην Λα-μείζονα και την επανέκθεση. Τώρα, λοιπόν, καταλαβαίνουμε ότι η επεξεργασία δεν αποτελεί κλειστή ενότητα, αλλά ότι το δεύτερο τμήμα της (μ. 64-81) αποκτά ρόλο συνδετικού περάσματος για την επανέκθεση.[77]

Η επανέκθεση ξεκινά στο μ. 82 και η κύρια περιοχή της είναι πανομοιότυπη με αυτή της έκθεσης. Στην αρχή της μετάβασης όμως (στο μ. 94) εξελίσσεται μία αρμονική αλυσίδα λίγο διαφορετική από την αντίστοιχη της έκθεσης: vii$^{7}$/ii, ii$^{6}_{4}$ – vii/ii – ii, V$^{6}_{5}$, I$^{6}_{4}$ – vii – I. Στο μ. 98 παρατηρείται επιπλέον μία προσέγγιση του περιβάλλοντος της υποδεσπόζουσας, κάτι που τονίζεται άλλωστε από την ένδειξη forte στην συγχορδία της Ρε-μείζονος.[78] Η διαφορά με την μετάβαση της έκθεσης είναι πως η μισή πτώση (στην αρχική τονικότητα) πραγματοποιείται τελικά μόλις στο μ. 105, το οποίο αντιστοιχεί ήδη στο μ. 26. Μάλιστα, στην επανέκθεση έχουμε δύο μέτρα λιγότερα, ενώ τα μ. 23-26 αντιστοιχούν στα μ. 102-105 σε μεταφορά. Η πλάγια περιοχή σε μεταφορά στην αρχική τονικότητα καταλαμβάνει δώδεκα μέτρα (όπως και στην έκθεση) και στο τέλος παρατίθενται τα τέσσερα καταληκτικά μέτρα, όπως έγινε και στην έκθεση. Τώρα όμως προστίθενται άλλα οκτώ μέτρα που παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Όπως είναι φανερό, στο μ. 121bis πραγματοποιείται η αναμενόμενη τέλεια πτώση στην Λα-μείζονα. Το μ. 121, ωστόσο, δεν είναι ίδιο με το μ. 42: στην δεύτερη περίπτωση δεν υπάρχει πια τέλεια πτώση. Αντίθετα, εδώ η κατακλείδα μετατρέπεται σε συνδετικό πέρασμα για το επόμενο μέρος διαμέσου των μ. 121-128. Αυτό το οκτάμετρο έχει διαφορετική υφή λόγω των παρεστιγμένων και δομείται ως αρμονική αλυσίδα: στο πρώτο τετράμετρο τονικοποιείται η δεσπόζουσα και στο δεύτερο, με τον ίδιο τρόπο, τονικοποιείται η σχετική ελάσσων που είναι και η τονικότητα του επόμενου μέρους.

---

[77] Βλ. Φούλιας, *Οι συμφωνίες κατά τις οβιδιανές* Μεταμορφώσεις…, ό.π., σελ. 119-120. Κατά τον Koch, η ενότητα της επεξεργασίας δύναται μερικές φορές να προσλαμβάνει μία τέτοια "ημιτελή" διάσταση. Αυτό σημαίνει ότι δεν είναι πτωτικά ολοκληρωμένη και το δεύτερο τμήμα της αποκτά ρόλο συνδετικού περάσματος για την επανέκθεση. Σύμφωνα με τον μουσικοθεωρητικό, αυτός ο τρόπος είναι πιο σύγχρονος απ' όσους εναλλακτικούς εξετάζει. Πρβλ. επίσης: Φούλιας, "Η μουσική του Ludwig…", ό.π., σελ. 64 και 65. Αυτόν τον πιο σύγχρονο τρόπο διαμόρφωσης της επεξεργασίας αντιλαμβάνεται και ο Birnbach αρκετά αργότερα, όταν στην επεξεργασία δεν υπάρχει πια σαφής επικύρωση κάποιου τονικού κέντρου.

[78] Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας… Θεωρητικοί του 18ου αιώνος (Β΄)", ό.π., σελ. 81-82. Πρβλ. επίσης: Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας… Θεωρητικοί του 18ου αιώνος (Γ΄)", ό.π., σελ. 47 και 56. Ο Koch και ο Galeazzi στις θεωρήσεις τους για την κλασική σονάτα αναφέρουν την προσέγγιση της υποδεσπόζουσας σε αυτό το σημείο ως μία αρκετά συνήθη πρακτική. Η μόνη διαφορά είναι πως ο Galeazzi θεωρεί απαραίτητη την πορεία προς την IV, κάτι που δεν ισχύει για τον Koch. Και στις δύο περιπτώσεις δεν υπάρχει πτωτική επικύρωσή της, ενώ ο σκοπός της είναι η "τονική εξισορρόπηση" των δύο εξωτερικών ενοτήτων: η πορεία από την τονική προς την δεσπόζουσα στο πλαίσιο της έκθεσης αντιστοιχεί στην πορεία από την υποδεσπόζουσα προς την τονική στην επανέκθεση.

II. Poco Adagio

Ακολουθεί άλλο ένα μέρος χαρακτηριστικό της γραφής του C. Ph. E. Bach, στο οποίο μάλιστα παρατηρούνται (όπως και σε άλλα μέρη σονατών αυτής της συλλογής) στοιχεία από τα έργα του πατέρα του. Το μέρος αυτό είναι σχετικά σύντομο αλλά αρκετά πυκνογραμμένο και με πλούσιο αρμονικό και θεματικό υλικό.

Η κύρια περιοχή της έκθεσης καταλαμβάνει τρία μέτρα και στο τέλος της πραγματοποιείται ατελής πτώση στην φα-δίεση-ελάσσονα. Στο μ. 4 εισάγεται η μετάβαση με μία τονικοποίηση της V της Λα-μείζονος και τελειώνει στο τέλος του μ. 5 χωρίς ενδιάμεση τομή, πράγμα που σημαίνει ότι έχουμε μία συνεχή έκθεση.[79] Παρά το γεγονός ότι δεν υπάρχει η πτώση που περιμένουμε, η έναρξη της πλάγιας περιοχής είναι αρκετά εμφανής στο μ. 6. Τα μ. 6 και 7 εξελίσσονται αλυσιδωτά ($V^6_5$/IV – IV, $V^6_5$/V – V) και στη συνέχεια έχουμε συνεχή χρήση αυτού του υλικού στο πλαίσιο μίας μελωδικής εξύφανσης για να καταλήξουμε σε τέλεια πτώση στο μ. 10 στην τονικότητα της σχετικής μείζονος. Η πλάγια περιοχή χρησιμοποιεί διαφορετικό υλικό από αυτό της κύριας περιοχής, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι υπάρχει διαφορά στο ύφος. Στα επόμενα δύο μέτρα μεταφερόμαστε στο περιβάλλον της λα-ελάσσονος, χωρίς όμως να υπάρχει κάποια επικύρωσή της. Ο συνθέτης περιορίζεται μόνο στις εναλλαγές i και V μέχρι την μισή πτώση στην λα-ελάσσονα στο τέλος του μ. 12. Τα επόμενα δύο μέτρα βρίσκονται πάλι στην Λα-μείζονα, στην οποία γίνεται άλλη μία τέλεια πτώση στο δεύτερο ήμισυ του μ. 14. Πρόκειται επομένως για μία αρκετά εκτενή πλάγια περιοχή, με τρεις φράσεις και έντονη δεξιοτεχνική γραφή για πληκτροφόρο.[80] Όσον αφορά τις δύο φράσεις στα μ. 11-12 και μ. 13-14, πρέπει να τονίσουμε πως υπάγονται στην πλάγια περιοχή, ανεξάρτητα από την τέλεια πτώση που έχει προηγηθεί στο μ. 10. Καταρχάς, το τμήμα που εμφανίζεται στο περιβάλλον της λα-ελάσσονος δεν αποτελεί παρά έναν τρόπο διεύρυνσης[81] της πλάγιας περιοχής και, κατά δεύτερον, η μισή πτώση στην Λα-μείζονα στο μ. 12 δεν μπορεί να υπαχθεί σε καταληκτικό τμήμα.[82] Τέλος, ακολουθεί ένα πολύ μικρό συνδετικό πέρασμα και από το μ. 15 αρχίζει η επανέκθεση.

Η κύρια περιοχή της επανέκθεσης είναι σχεδόν ίδια με αυτή της έκθεσης. Αντίθετα, η μετάβαση είναι πιο εκτεταμένη (στα μ. 18-21) και έχει ιδιαίτερο αρμονικό ενδιαφέρον: $VI^6$ – $V^4_3$/VI – VI, iv – $V^4_3$/iv – iv, $V^7$/III – III – $VI^7$ – ii, $V^7$ – i – $ii^6$ – V. Στο μ. 21, όπως είναι φανερό από την παραπάνω ανάλυση, μετά από έναν κύκλο πεμπτών φτάνουμε σε μισή πτώση στη φα-δίεση-ελάσσονα. Στην έκθεση, αντίθετα, δεν υπήρχε μισή πτώση ούτε στην κύρια ούτε στην δευτερεύουσα τονικότητα στο ανάλογο σημείο. Είναι, ωστόσο, αρκετά περίεργο, διότι εδώ ειδικά, στην επανέκθεση, δεν υπάρχει λόγος για κάποια ενδιάμεση τομή από τη στιγμή που το πλάγιο θέμα επανεκτίθεται έπειτα στην αρχική

[79] Βλ. Hepokoski & Darcy, ό.π., σελ 51-54.

[80] Βλ. Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας… Θεωρητικοί του 18ου αιώνος (Γ΄)", ό.π., σελ. 51-52. Θα μπορούσαμε κάλλιστα να υποθέσουμε πως τα μ. 11-14, λόγω του δεξιοτεχνικού χαρακτήρα τους αντιστοιχούν στην πτωτική περίοδο που ορίζει ο Galeazzi. Φυσικά, όλη η πλάγια περιοχή εμφορείται από την ενεργητικότητα και την ζωντάνια που περιγράφει ο θεωρητικός, αλλά ειδικά αυτά τα τέσσερα μέτρα οδηγούν στην τελευταία τέλεια πτώση της πλάγιας περιοχής.

[81] Hepokoski & Darcy, ό.π., σελ. 143.

[82] Ό.π., σελ. 187.

τονικότητα.[83] Με άλλα λόγια, η ενδιάμεση τομή θα ήταν πιο "χρήσιμη" στην έκθεση παρά στην επανέκθεση. Ο λόγος της διεύρυνσης της μετάβασης είναι πιθανόν η περαιτέρω ανάπτυξη του υλικού της. Η πλάγια περιοχή μέχρι και το μ. 29 είναι πανομοιότυπη με αυτή της έκθεσης, μεταφερμένη πλέον στην κύρια τονικότητα. Στο μ. 30 πραγματοποιείται όμως μία απατηλή πτώση, η οποία αναβάλλει το κλείσιμο του έργου για το μ. 32. Συγκριτικά, δηλαδή, με την έκθεση, εδώ υπάρχουν δύο μέτρα παραπάνω, λόγω της πτωτικής διαδικασίας που δεν πραγματοποιήθηκε νωρίτερα στο αναμενόμενο σημείο.

Όπως προέκυψε από την παραπάνω ανάλυση, λείπει η μία από τις τρεις ενότητες της τριμερούς κανονιστικής μορφής σονάτας: η επεξεργασία. Μετά το πέρας της έκθεσης ξεκινά απευθείας η επανέκθεση με τη μεσολάβηση ενός σχετικά μικρού συνδετικού περάσματος. Πρόκειται λοιπόν για μία σονάτα χωρίς επεξεργασία, μία μορφή αρκετά συνηθισμένη για ενδιάμεσα αργά μέρη του ύστερου 18ου αιώνος.[84] Η μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία εμφανίζεται σε θεωρητικές πραγματείες που είναι λίγο μεταγενέστερες εκείνης της εποχής, όπως αυτή του Anton Reicha στις αρχές του 19ου αιώνα. Προγενέστεροι θεωρητικοί (π.χ. ο Koch) δεν αναφέρονται καθόλου στην εν λόγω μορφή. Χαρακτηριστικό αυτής της μορφής σονάτας είναι η αποφυγή των επαναλήψεων της έκθεσης και φυσικά της επανέκθεσης, κάτι που συνήθως δεν συμβαίνει στον διμερή τύπο σονάτας. Πρόκειται λοιπόν για έναν σχετικά νεώτερο διμερή μακροδομικό τύπο που χρησιμοποιήθηκε ως εναλλακτική επιλογή έναντι της βασικής τριμερούς μορφής σονάτας. Παρατηρείται μάλιστα σε έργα του Joseph Haydn ήδη από την δεκαετία του 1760, και ιδιαίτερα σε αργά μέρη.[85]

III. Allegro

Το τελικό μέρος αυτής της σονάτας είναι αρκετά δεξιοτεχνικό, όπως και τα δύο προηγούμενα μέρη. Είναι γραμμένο σε τριμερή μορφή σονάτας, στην τονικότητα της Λα-μείζονος. Η κύρια περιοχή της έκθεσης εκτείνεται σε επτά μέτρα και τελειώνει χωρίς να πραγματοποιείται κάποια πτώση. Υπάρχει μονάχα μία απλή τομή που ορίζει το τέλος της κύριας περιοχής. Η μετάβαση, από το μ. 8, συνεχίζει με την ίδια ενεργητικότητα, με την διαφορά ότι δεν υπάρχουν σε αυτήν ιδιαίτερα δεξιοτεχνικά μοτίβα στο αριστερό χέρι όπως στην κύρια περιοχή. Στο μ. 14 πραγματοποιείται μία πρώτη μισή πτώση στην αρχική τονικότητα και μετά από δύο μέτρα μία δεύτερη μισή πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα. Η μετάβαση, δηλαδή, αποτελείται από δύο φράσεις, μία εκτενή (με αρμονική πορεία: I, VII/i, VI/i, $iv^6$ – $vii^{o6}{}_5{}^{\#}$/V, V στην Λα-μείζονα) και μία πιο σύντομη (μ. 15-16: IV – $ii^6$, V στην Μι-μείζονα). Η πλάγια περιοχή, εκ πρώτης όψεως είναι αρκετά εκτενής, γι' αυτό και είναι καλύτερο να την χωρίσουμε σε μικρότερα τμήματα. Το πρώτο τμήμα είναι στα μ. 17-28 και καταλήγει σε μία ατελή πτώση στην Μι-μείζονα. Επίσης, χαρακτηρίζεται από τρία διαφορετικά μορφώματα (στα μ. 17-20, 21-24 και 25-28), εκ των οποίων το τρίτο δίνει την αίσθηση των δύο τετάρτων και όχι των δώδεκα δέκατων έκτων. Το δεύτερο τμήμα (μ. 29-36) αναλαμβάνει να οδηγήσει την πλάγια

[83] Ό.π., σελ. 289. Οι Hepokoski & Darcy αναφέρονται σε διάφορες περιπτώσεις μετατροπής μίας συνεχούς έκθεσης σε διμερή επανέκθεση, με ενδιάμεση τομή, όπως εδώ.
[84] Βλ. Φούλιας, "Η μουσική του Ludwig…", ό.π., σελ. 83, και Hepokoski & Darcy, ό.π., σελ. 344 και 345-346.
[85] Φούλιας, *Αργά μέρη σε μορφές σονάτας…*, ό.π., σελ. 154-155 και 759.

περιοχή σε τέλεια πτώση στην Μι-μείζονα με μία ακόμη ιδέα που εξυφαίνεται αλυσιδωτά μέχρι την πτωτική διαδικασία. Στη συνέχεια, υπάρχουν δύο εμβόλιμα μέτρα, τα οποία δίνουν την αίσθηση ότι ο συνθέτης θέλει να μεταβεί σε μία καταληκτική περιοχή για το κλείσιμο της πρώτης ενότητας. Εντούτοις, το οκτάμετρο των μ. 29-36 επανέρχεται αμέσως μετά για να παρατεθεί εκ νέου δύο οκτάβες χαμηλότερα και ελαφρώς παραλλαγμένο, επαναλαμβάνοντας την προηγούμενη τέλεια πτώση στο μ. 46.[86]

Η επεξεργασία ξεκινά με την πλήρη παράθεση του κυρίου θέματος στην τονικότητα της δεσπόζουσας (μ. 47-53). Στη συνέχεια συναντάμε υλικό της μετάβασης της έκθεσης, με τονικοποιήσεις της vi και της IV της Μι-μείζονος στα μ. 54 και 55 αντίστοιχα, για να περάσουμε στο περιβάλλον της φα-δίεση-ελάσσονος από το μ. 56 και έπειτα. Αυτό το τμήμα τελειώνει στο μ. 59 με μισή πτώση στην φα-δίεση-ελάσσονα, την vi της αρχικής τονικότητας, παραπέμποντας στο κλείσιμο της μετάβασης στο μ. 16. Από το μ. 60 παρατίθεται υλικό από την έναρξη της πλάγιας περιοχής στην φα-δίεση-ελάσσονα και στο μ. 69, αντί να πραγματοποιηθεί η αναμενόμενη τέλεια πτώση στην σχετική ελάσσονα, η πτωτική διαδικασία αποκόπτεται και παρατίθεται ελαφρώς συρρικνωμένο (κατά ένα μέτρο) το υλικό των μ. 25-28 στην Λα-μείζονα, στην οποία γίνεται ατελής πτώση στο μ. 71! Σαν να μην έφτανε αυτό, στο μ. 72 συναντάμε καινούργιο υλικό[87] και σταδιακά φεύγουμε από το περιβάλλον της φα-δίεση-ελάσσονος. Από το μ. 74 και έπειτα τονικοποιούνται η Ρε-μείζων, η Μι-μείζων και η Φα-δίεση-μείζων για να καταλήξουμε σε μισή πτώση στην ντο-δίεση-ελάσσονα (την iii της αρχικής τονικότητος) στο μ. 79. Στο μ. 80, μετά από αρκετά μέτρα, έρχεται πάλι το κύριο θέμα στην ντο-δίεση-ελάσσονα και μένει εδώ να δούμε αν αυτή τη φορά θα επικυρωθεί αυτή η τονικότητα μετά την προηγούμενη αποτυχία της σχετικής ελάσσονος. Το κύριο θέμα εξυφαίνεται αδιάλειπτα στα επόμενα μέτρα, αλλά πάλι στο μ. 88 η αναμενόμενη τέλεια πτώση αποκόπτεται. Όπως στο μ. 69, έτσι και εδώ επανέρχεται το ίδιο τρίμετρο που αναφέρεται στην πλάγια περιοχή (πρβλ. τα μ. 88-90 με τα μ. 69-71), ενώ το επόμενο τετράμετρο παραθέτει έπειτα το καινούργιο υλικό που συναντήσαμε στα μ. 72-75. Παρατηρούμε επομένως πως τα μ. 88-94 είναι όμοια με τα μ. 69-75 σε μεταφορά. Κατά τον ίδιο τρόπο σκέψης, τα μ. 80-87 είναι ανάλογα προς τα μ. 60-68, παρ' ότι διαθέτουν διαφορετικό θεματικό υλικό. Στην πρώτη περίπτωση, η αποκοπή της πτώσης στην φα-δίεση-ελάσσονα έρχεται μετά από παράθεση του επικεφαλής πλαγίου θέματος, ενώ στην δεύτερη, η αποκοπή της πτώσης στην ντο-δίεση-ελάσσονα έρχεται μετά από παράθεση και εξύφανση του κυρίου θέματος. Επίσης, πρέπει να επισημάνουμε πως, παρά την αποκοπή της πτώσης στο μ. 69, το υπόλοιπο τμήμα της επεξεργασίας δεν αποκτά ρόλο συνδετικού περάσματος προς την επανέκθεση λόγω του μεγέθους του. Πρόκειται, δηλαδή, για μία ανοικτού τύπου επεξεργασία, στην οποία γίνονται δύο διαφορετικές προσπάθειες για την

[86] Hepokoski & Darcy, ό.π., σελ. 151-152. Τα μ. 37-46, παρά το γεγονός ότι έπονται της τέλειας πτώσης στη δευτερεύουσα τονικότητα, ανήκουν στην πλάγια περιοχή και όχι στην κατακλείδα της έκθεσης, διότι σε αυτά παρατίθεται υλικό που έχουμε ξανασυναντήσει σε προηγούμενα μέτρα της ίδιας περιοχής και επιπλέον επαναλαμβάνεται η ίδια πτώση.

[87] Ό.π., σελ. 212-215. Η επεξεργασία δύναται κάποιες φορές να παρουσιάσει υλικό το οποίο δεν έχει ξαναεμφανιστεί στην έκθεση. Αυτό μπορεί να συμβεί είτε στην αρχή της επεξεργασίας, είτε και στο μέσον της, όπως στην προκείμενη περίπτωση.

πτωτική επικύρωση μίας νέας τονικότητας (πρώτα της vi και μετά της iii), χωρίς όμως κάποιο οριστικό αποτέλεσμα.[88]

Η επανέκθεση ξεκινά στο μ. 95 και η κύρια περιοχή της είναι ίδια με αυτή της έκθεσης. Η μετάβαση, αντίθετα, είναι αρκετά περικεκομμένη[89] και περιορίζεται σε ένα τετράμετρο (στα μ. 102-105) χωρίς ενδιάμεση τομή και με χαρακτηριστικό της την αλυσιδοποίηση: $vii^{4}_{3}$/IV, $IV^{6}$, $V^{2}$/V, $V^{6}$. Απευθείας ακολουθεί μετά η πλάγια περιοχή, η οποία είναι σχεδόν ολόιδια, σε τονική μεταφορά, με αυτή της έκθεσης.

[88] Caplin, ό.π., σελ. 155 και 157.

[89] Ό.π., σελ. 165, και Hepokoski & Darcy, ό.π., σελ. 235. Η μετάβαση στην επανέκθεση δύναται να παρατεθεί περικεκομμένη, αν στην έκθεση είναι αρκετά εκτενής, όπως εδώ. Εν προκειμένω, συναντάμε το φαινόμενο της "συνεχούς" επανέκθεσης.

*Σονάτα σε Φα-μείζονα*, Η. 243

I. Allegro

Η πέμπτη σονάτα της συλλογής γράφτηκε το 1772 και είναι ιδιαίτερα γνωστή για την έναρξη του πρώτου της μέρους. Παρά το γεγονός ότι είναι γραμμένη στην τονικότητα της Φα-μείζονος, η συγχορδία της τονικής εμφανίζεται για πρώτη φορά μόλις στον τρίτο χρόνο του μ. 3. Σαν να μην έφτανε αυτό, η εναρκτήρια συγχορδία δεν είναι κάποια από το στενό αρμονικό περιβάλλον της Φα-μείζονος αλλά η ελάσσων δεσπόζουσα! Στο πλαίσιο μίας αρμονικής αλυσίδας, στο μ. 2 με αντίστοιχο τρόπο τονικοποιείται η vi. Πιο συγκεκριμένα, έχουμε στα δύο πρώτα μέτρα την εξής αρμονική διαδοχή: $v^6$ – $vii^6$/v – v – $V^6_5$/v – v, $vi^6$ – $vii^6$/vi – vi – $V^6_5$/vi – vi. Στο επόμενο μέτρο ακολουθεί η δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης, για να έρθει με τη σειρά της η τονική. Έτσι, στο τέλος του μ. 4 πραγματοποιείται μία μισή πτώση στην Φα-μείζονα, η οποία σηματοδοτεί το τέλος της κύριας περιοχής. Αυτό το τετράμετρο έχει προτασιακή δομή, με τα δύο πρώτα μέτρα να αποτελούν τη βασική ιδέα και το παράλλαγμα, και τα επόμενα δύο τη συνέχιση και την πτωτική διαδικασία. Ίσως φαίνεται σχετικά ασθενής, εν προκειμένω, η θεώρηση μίας προτασιακής δομής, ενισχύεται όμως από την πύκνωση του επιφανειακού ρυθμού στα δύο τελευταία μέτρα. Η μετάβαση εισέρχεται στο μ. 5 με νέο θεματικό υλικό και στο μ. 8 πραγματοποιείται μία μισή πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα. Παρατηρώντας την έκθεση μέχρι αυτό το σημείο, κάλλιστα θα μπορούσαμε να πούμε πως υπάρχει μία "επικάλυψη λειτουργιών": τα μ. 1-4 θα μπορούσαν να θεωρηθούν εισαγωγικά και τα μ. 5-8 ως κύριο θέμα, από την στιγμή που φαίνεται να έχουν πιο έντονη θεματική υπόσταση από τα πρώτα μέτρα. Ωστόσο, η πτωτική τους κατάληξη αναιρεί αυτή την πιθανότητα. Η μετάβαση είναι και αυτή μία τετράμετρη πρόταση, με πιο σαφή χαρακτηριστικά απ' ό,τι στην προηγούμενη περίπτωση: τα μ. 5 και 6 είναι η βασική ιδέα και το παράλλαγμα, το μ. 7 είναι η συνέχιση (με έντονη αποσπασματοποίηση, πύκνωση του αρμονικού ρυθμού και αλυσιδοποίηση) και το μ. 8 η πτωτική διαδικασία. Η πλάγια περιοχή εισάγεται στο μ. 9, με λίγο διαφορετική ύφανση λόγω των τρίηχων, και εκτείνεται σε έξι μέτρα. Έχει και αυτή προτασιακή δομή, αλλά η πτωτική της διαδικασία την πρώτη φορά δεν καταφέρνει να επικυρώσει την τονικότητα της δεσπόζουσας, γι' αυτό και αναδιατυπώνεται στα μ. 13 και 14.[90] Την πρώτη φορά καταλήγει σε απατηλή πτώση και την δεύτερη σε τέλεια πτώση στην Ντο-μείζονα. Πρόκειται για μία πρώτη ενότητα, τα τμήματα της οποίας έχουν όλα προτασιακή δομή.

Η δεύτερη ενότητα είναι σχεδόν απόλυτα συμμετρική προς την πρώτη όσον αφορά την θεματική της διάρθρωση. Το κύριο θέμα παρατίθεται αυτούσιο στα μ. 15-18 έχοντας ως τονικότητα-στόχο την iii της αρχικής, τη λα-ελάσσονα. Αντίστοιχα με τα δύο πρώτα μέτρα του μέρους, εδώ σε μεταφορά τονικοποιούνται η σολ-ελάσσων και η λα-ελάσσων, στην οποία γίνεται και η μισή πτώση στο μ. 18. Ακολουθούν τα τέσσερα μέτρα της μετάβασης και η μισή πτώση στην αρχική τονικότητα στο μ. 22. Έχει ενδιαφέρον να συνειδητοποιήσουμε στο μ. 20 την διττή λειτουργία της συγχορδίας της Φα-

[90] Caplin, ό.π., σελ. 45. Όταν υπάρχει ασθενής πτωτική δομή, ή ακόμα και αποφυγή πτώσης, τότε η συνέχιση αναδιατυπώνεται για να καταλήξει στην αναμενόμενη ισχυρή πτώση.

μείζονος που είναι ταυτόχρονα VI στην λα-ελάσσονα και I στην Φα-μείζονα. Η πλάγια περιοχή, μεταφερμένη από εκεί και πέρα στην Φα-μείζονα, έχει όμοια δομή με αυτή της πρώτης ενότητας. Η μόνη διαφορά έγκειται στην προσθήκη ενός εμβόλιμου μέτρου, που δεν υπήρχε στην πρώτη ενότητα. Συγκεκριμένα, στον τρίτο χρόνο του μ. 28 πραγματοποιείται μία ακόμη απατηλή πτώση, με την $V^2$/IV αντί της τονικής, ενώ στο ίδιο σημείο στο επόμενο μέτρο έρχεται η αναμενόμενη τέλεια πτώση.

Αν εξετάσουμε συνολικά αυτό το μέρος, θα διαπιστώσουμε πως δεν είναι τυχαίες οι επιλογές των τονικοτήτων και των αρμονιών, ιδίως μεταξύ της εναρκτήριας και της τελικής συγχορδίας των δύο ενοτήτων. Αρχικά, η συγχορδία της ντο-ελάσσονος είναι (όπως ειπώθηκε παραπάνω) η ελάσσων δεσπόζουσα της Φα-μείζονος. Η πρώτη ενότητα τελειώνει με τέλεια πτώση στην κανονική, μείζονα δεσπόζουσα. Αυτό σημαίνει ότι με την επανάληψη της πρώτης ενότητας αντιλαμβανόμαστε την στενή συγγενική σχέση μεταξύ της Ντο-μείζονος και της ντο-ελάσσονος. Κατά τον ίδιο τρόπο, η έναρξη της δεύτερης ενότητας γίνεται με την συγχορδία της σολ-ελάσσονος που είναι η ελάσσων δεσπόζουσα της Ντο-μείζονος. Βλέπουμε, λοιπόν, ότι η επιλογή της σολ-ελάσσονος ως εναρκτήριας συγχορδίας της δεύτερης ενότητας δεν είναι καθόλου τυχαία: η ντο-ελάσσων είναι η ελάσσων δεσπόζουσα της Φα-μείζονος και η σολ-ελάσσων η αντίστοιχη της Ντο-μείζονος (καθώς και η ii της Φα-μείζονος κατά την επανάληψη της δεύτερης ενότητας). Υπάρχει συνεπώς μία ιδιαίτερη αναλογία μεταξύ των συγχορδιών και των τονικοτήτων, που αποκτά μεγάλο βάρος μέσω των επαναλήψεων των δύο ενοτήτων.

II. Adagio maestoso

Το δεύτερο μέρος είναι γραμμένο στην τονικότητα της ρε-ελάσσονος. Η κύρια περιοχή βασίζεται σε εναλλαγές τονικής, δεσπόζουσας και διπλής δεσπόζουσας, για να καταλήξει σε μισή πτώση στην αρχική τονικότητα στο μ. 4. Η μετάβαση έρχεται στο μ. 5 και μέσω της iv της αρχικής, που είναι και ii της Φα-μείζονος, καταλήγει (αφού περάσει από την διπλή δεσπόζουσα και την δεσπόζουσα στα μ. 6-7) σε μισή πτώση σε αυτή. Η πλάγια περιοχή, εκ πρώτης όψεως, είναι και αυτή αρκετά σύντομη, με προτασιακή δομή. Η βασική ιδέα και το παράλλαγμά της εκτείνονται σε μόλις δύο μέτρα από κοινού, ενώ η συνέχιση συνδέεται άρρηκτα με την πτωτική διαδικασία. Τυπικά, η Φα-μείζων επικυρώνεται με τέλεια πτώση στο μ. 14. Στη συνέχεια, ακολουθεί ένα μικρό συνδετικό πέρασμα για την επανέκθεση.

Παρατηρούμε ότι η επανέκθεση αρχίζει με την συγχορδία της τονικής και όχι με της δεσπόζουσας, όπως στην αρχή του μέρους. Προφανώς αυτό συμβαίνει, διότι ήδη έχει προηγηθεί η δεσπόζουσα στο συνδετικό πέρασμα του προηγούμενου μέτρου. Κατά τα άλλα, η κύρια περιοχή είναι πανομοιότυπη με την αντίστοιχη της έκθεσης. Η μετάβαση, με τη σειρά της, έχει και αυτή αρκετά κοινά στοιχεία με τη μετάβαση της έκθεσης, ιδιαίτερα στα πρώτα δύο μέτρα (πρβλ. τα μ. 5-6 με τα μ. 19-20). Στα μ. 19-20 τονικοποιείται η σολ-ελάσσων και στα μ. 21-22 η λα-ελάσσων με τον ίδιο τρόπο. Η μοναδική διαφορά είναι ότι η λα-ελάσσων επικυρώνεται ασθενώς με μία ατελή πτώση στον τρίτο χρόνο του μέτρου. Στη συνέχεια παρουσιάζεται καινούργιο, άγνωστο θεματικό υλικό σε σχέση με ό,τι έχει προηγηθεί. Δεν υπάρχει λοιπόν επαναφορά της πλάγιας περιοχής της εκθέσεως, πράγμα που σημαίνει ότι θα πρέπει να αναγάγουμε την

συγκεκριμένη μορφή σε αυτές του φωνητικού ρεπερτορίου και όχι στις συνήθεις μορφές σονάτας της ενόργανης μουσικής.[91] Το υλικό που ακολουθεί είναι απλώς παρεμφερές με ό,τι έχει προηγηθεί και αναλαμβάνει να αποπερατώσει το αργό αυτό μέρος μέσω μίας τέλειας πτώσης στην ρε-ελάσσονα. Η εν λόγω πτώση αποφεύγεται αρχικά στο μ. 28 και τελικά πραγματοποιείται δύο μέτρα αργότερα. Αν δούμε συνολικά αυτό το τμήμα, θα παρατηρήσουμε πως υπάρχουν αρκετές ομοιότητες με την πλάγια περιοχή της πρώτης ενότητας. Τα μ. 23 και 24 είναι όμοια με τα μ. 9 και 10, ενώ η ανιούσα κίνηση στο μ. 25 μοιάζει αρκετά με εκείνη στα μ. 11-12. Επίσης, αν δεν υπήρχε η αποφυγή της πτώσης στο μ. 28, τότε θα είχαμε ακριβώς ίδιο αριθμό μέτρων με την πλάγια περιοχή της έκθεσης. Είναι λοιπόν εμφανές πως το θεματικό υλικό στο τέλος της δεύτερης ενότητας μπορεί να μην ταυτίζεται με το αντίστοιχο υλικό της πρώτης, όπως θα περιμέναμε, αλλά πάντως περιέχει διάφορα χαρακτηριστικά που το καθιστούν τουλάχιστον αναλογικό προς εκείνο.

III. Allegretto

Το τελικό μέρος αυτής της σονάτας φαίνεται να αποτελεί φυσική συνέχεια του προηγούμενου από αρμονικής πλευράς. Αυτό το καταλαβαίνουμε από τις δύο πρώτες νότες (λα και ρε) αυτού του μέρους, που είναι και δύο βασικές νότες της τελευταίας συγχορδίας του προηγούμενου μέρους. Στη συνέχεια ακολουθεί η ii και μετά η V και η I της Φα-μείζονος στο μ. 2. Η κύρια περιοχή κλείνει με ατελή πτώση στην Φα-μείζονα και η δομή της είναι στοιχειωδώς προτασιακή. Οριακά μπορούμε να μιλήσουμε για βασική ιδέα και παράλλαγμα στα δύο πρώτα μέτρα, λόγω του μικρού μεγέθους της φράσης. Η μετάβαση, όπως φανερώνεται αναδρομικά, από την επανέκθεση, είναι μόνο δύο μέτρα και στο μ. 7 με την άρση εισάγεται η πλάγια περιοχή, χωρίς να έχει προηγηθεί κάποια πτώση ή τομή. Άξια αναφοράς είναι πάντως η φαινομενική μισή πτώση στην Φα-μείζονα στο μ. 8, η οποία εδώ καθιστά τελείως συγκεχυμένα τα όρια ανάμεσα στην μετάβαση και την πλάγια περιοχή. Πρόκειται όμως για μία συνεχή έκθεση, από τη στιγμή που δεν υπάρχει πραγματική ενδιάμεση τομή, ενώ στο μ. 12 αποφεύγεται η αναμενόμενη τέλεια πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα. Τέλος, η πτωτική διαδικασία ενισχύεται από την συγχορδία της 6ης αυξημένης στο μ. 14, αλλά και από την vii$^{7}$/V στο μ. 15.

Στην δεύτερη ενότητα, η κύρια περιοχή παρουσιάζεται αυτούσια, μεταφερμένη στην Ντο-μείζονα. Τα μ. 21 και 22 είναι στην πραγματικότητα τα μ. 5 και 6, ενώ στη συνέχεια το υλικό διαφοροποιείται. Στο μ. 24 γίνεται μία μισή πτώση στην Φα-μείζονα, η οποία προεκτείνεται σε τέσσερα μέτρα ώστε να ακολουθήσει ολόκληρη η πλάγια περιοχή από το μ. 28 σε μεταφορά στην αρχική τονικότητα (πρβλ. τα μ. 28-37 με μ. 7-16). Στην ουσία, δηλαδή, η μόνη διαφοροποίηση σε αυτή την ενότητα από την πρώτη είναι η προσθήκη πέντε μέτρων προκειμένου να ενισχυθεί η προετοιμασία για την Φα-μείζονα στην πλάγια περιοχή, σε αντίθεση με ό,τι συνέβη στο ανάλογο σημείο της εκθέσεως νωρίτερα. Η δεύτερη ενότητα έχει λοιπόν ξεκάθαρη ενδιάμεση τομή, σε αντίθεση με την έκθεση.

[91] Reicha, ό.π., σελ. 441 και 442.

*Σονάτα σε Σολ-μείζονα*, Η. 187

I. Allegretto moderato

Η έκτη και τελευταία σονάτα αυτής της συλλογής είναι και αυτή αρκετά δεξιοτεχνική. Εκ πρώτης όψεως, το πρώτο μέρος παραπέμπει ιδιωματικά σε γαλλική Εισαγωγή, λόγω των παρεστιγμένων και των γρήγορων περασμάτων. Τα δύο πρώτα μέτρα φαίνεται να έχουν εισαγωγικό χαρακτήρα λόγω των επιβλητικών συγχορδιών, σε καμία περίπτωση όμως δεν μοιάζουν με εκείνα του πρώτου μέρους της προηγούμενης σονάτας, αφού εδώ το τονικό και αρμονικό πλαίσιο είναι σαφές. Επιπλέον, τα επόμενα μέτρα φαίνεται να αποτελούν εξύφανση της βασικής ιδέας των δύο πρώτων μέτρων και καταλήγουν σε μισή πτώση στην Σολ-μείζονα στο μ. 7. Η μισή αυτή πτώση κάλλιστα θα μπορούσε να έχει ήδη γίνει στο μ. 4, αν φυσικά δεν υπήρχαν οι αλλεπάλληλες αποφυγές και επαναλήψεις του υλικού του μ. 4. Στη συνέχεια παρατίθεται ένα αρκετά ενεργητικό πέρασμα, με συνεχείς εναλλαγές στη δυναμική και με το θεματικό υλικό να αναπτύσσεται εδώ σε έναν κύκλο πεμπτών μέχρι και το μ. 10. Από το μ. 8 κ.εξ. έχουμε: V – $V^6_5$/ii, ii – $V^6_5$, I. Στο μέσον του μ. 11 πραγματοποιείται τέλεια πτώση στην Σολ-μείζονα και με αυτή σηματοδοτείται το κλείσιμο της κύριας περιοχής. Κάλλιστα, βέβαια, θα μπορούσε να έχει υποτεθεί νωρίτερα πως η κύρια περιοχή κλείνει στο μ. 7 με την μισή πτώση στην αρχική τονικότητα. Από τη στιγμή όμως που έπεται και μία πιο ισχυρή, τέλεια πτώση στην ίδια τονικότητα, η κύρια περιοχή επεκτείνεται μέχρι αυτό το σημείο. Εν προκειμένω λοιπόν, η κύρια περιοχή αποτελείται από δύο φράσεις, εκ των οποίων η δεύτερη έχει πιο ενεργητικό χαρακτήρα και υπό άλλες συνθήκες θα μπορούσε να λειτουργεί ως μετάβαση. Στο μ. 11b εισάγεται η πραγματική μετάβαση με υλικό που παραπέμπει στα μ. 1-2. Μπορούμε να διακρίνουμε μία τομή στο μ. 16, χωρίς όμως να υπάρχει εδώ κάποια πτώση. Υπάρχει όμως μία ασθενής τονικοποίηση της Ρε-μείζονος μέσω της δεσπόζουσάς της, που σηματοδοτεί την λήξη της μετάβασης. Από το μ. 16b και έπειτα εξελίσσεται μία αρμονική αλυσίδα, η οποία καταλήγει σε μισή πτώση στην Ρε-μείζονα στο μ. 20. Όπως θα δούμε και από την επανέκθεση, η πλάγια περιοχή ξεκινά στο μ. 16b, πράγμα το οποίο σημαίνει ότι η μισή πτώση στο μ. 20 βρίσκεται εντός της πλάγιας περιοχής.[92] Συμπεραίνουμε, λοιπόν, ότι η έκθεση είναι συνεχής, χωρίς ενδιάμεση τομή. Η πλάγια περιοχή βρίσκεται στην τονικότητα της Ρε-μείζονος και αξιοποιεί υλικό από την κύρια περιοχή, ιδιαίτερα τα μοτίβα 32ων. Στο μ. 24 η πλάγια περιοχή αποτυγχάνει να κλείσει λόγω μίας απατηλής πτώσης, ενώ η τέλεια πτώση στην Ρε-μείζονα πραγματοποιείται στο τέλος του μ. 25, εκεί δηλαδή που τελειώνει και η έκθεση.

Η ενότητα της επεξεργασίας ξεκινά με μία πλήρη παράθεση της πρώτης φράσης της κύριας περιοχής στην τονικότητα της δεσπόζουσας (μ. 26-32). Ακολουθεί η δεύτερη φράση, η οποία όμως εδώ έχει μεταβατικό ρόλο στο πλαίσιο της τονικής πορείας της επεξεργασίας, καθώς οδηγείται σε μισή πτώση στην λα-ελάσσονα στο μ. 36. Ο συνδετικός κρίκος είναι η συγχορδία της ρε-ελάσσονος στο μ. 35 που λειτουργεί ως iv στην λα-ελάσσονα. Εκεί είναι δηλαδή το σημείο όπου περνάμε από την Ρε-μείζονα στη λα-ελάσσονα (την ii σε σχέση με την κύρια τονικότητα του μέρους). Θεματικά, δεν υπάρχει πάντως κάποια διαφορά σε σχέση με το αντίστοιχο τμήμα της έκθεσης. Από το μ. 37 και έπειτα

[92] Caplin, ό.π., σελ. 115 και 117.

έχουμε το επόμενο θεματικό στοιχείο της έκθεσης, αυτό της μετάβασης, στην λα-ελάσσονα. Στο μ. 40b γίνεται μία απατηλή πτώση, ανάλογη με εκείνη που είχε γίνει στο μ. 24 στην έκθεση. Αυτό σημαίνει ότι εφ' εξής παρατίθεται υλικό από το τέλος της πλάγιας περιοχής της έκθεσης. Πρόκειται λοιπόν για μία επεξεργασία με πλήρη θεματική ανακύκληση αλλά και τονικά κλειστή, αφού στο μ. 42b πραγματοποιείται η τέλεια πτώση στην λα-ελάσσονα που δεν έγινε νωρίτερα στο μ. 40. Ακολουθεί το συνδετικό πέρασμα για την επανέκθεση με έναν πιο ελεύθερο χαρακτήρα: από τη μία οι ομάδες από δεκατρείς νότες στο δεξί χέρι εν είδει καταγεγραμμένου αυτοσχεδιασμού και από την άλλη ο κύκλος πεμπτών στο μπάσσο που οδηγεί σε μισή πτώση στην αρχική τονικότητα στο μ. 44.

Η επανέκθεση εισάγεται στο μ. 45 και η πρώτη φράση της κύριας περιοχής είναι κατά βάση ίδια με αυτή της έκθεσης. Η μόνη διαφορά έγκειται στο μ. 50, το οποίο αποτελεί παραλλαγή του μ. 6. Δεν πρόκειται για ανάπτυξη, αλλά για απλή μεταστροφή προς την ομώνυμη ελάσσονα, πράγμα που εκπλήσσει τον ακροατή. Κατά τα άλλα, υπάρχει μεγάλη ομοιότητα με τα αντίστοιχα μέτρα της έκθεσης μέχρι την μισή πτώση του μ. 51. Όσον αφορά την δεύτερη φράση, από το μ. 54 και έπειτα λαμβάνει χώραν ανάπτυξη του υλικού της, με έναν πλήρη κύκλο πεμπτών που δεν υπήρχε στην έκθεση: I – vi – IV – vii – V – iii, vi – IV – ii – V. Έτσι στο μ. 55b πραγματοποιείται μισή πτώση (με προέκταση) στην αρχική τονικότητα, αντίστοιχη της οποίας δεν υπήρχε στην έκθεση. Η δεύτερη φράση, δηλαδή, της επανέκθεσης είναι διευρυμένη, σε αντίθεση με αυτή της έκθεσης, και η κύρια περιοχή δεν περιέχει πλέον καμία τέλεια πτώση όπως συνέβαινε στο μ. 11. Αυτό ίσως μας κάνει να θεωρήσουμε τα μ. 52-56 μεταβατικά (με μία μετάπτωση λειτουργιών), λόγω του πτωτικού τους προσανατολισμού. Φυσικά, μία άλλη θεώρηση θα μπορούσε να έγκειται στην απουσία μετάβασης, οπότε από το τέλος της κύριας περιοχής περνάμε πλέον απευθείας στην πλάγια περιοχή. Μία τρίτη, αλλά πιο ακραία ερμηνεία είναι επίσης να θεωρήσουμε ότι η πλάγια περιοχή ξεκινά από το μ. 61, οπότε τα μ. 57-60 θα μπορούσαν να είναι ό,τι έχει απομείνει από την μετάβαση. Άλλωστε, τα τέσσερα αυτά μέτρα εξελίσσονται στο πλαίσιο μίας αλυσιδοποίησης, πράγμα που σημαίνει ότι εδώ δεν υπάρχει ένα σαφώς εδραιωμένο τονικό περιβάλλον ακόμα. Σαν να μην έφτανε αυτό, η μισή πτώση στο εσωτερικό της πλάγιας περιοχής είναι ένα σχετικά σπάνιο φαινόμενο, γεγονός που ενισχύει την παραπάνω τοποθέτηση. Καταλήγουμε λοιπόν στο ότι υπάρχει μία πολυσημία αναφορικά με τα τμήματα που βρίσκονται στο εσωτερικό της έκθεσης και της επανέκθεσης, αφού αλλάζει η λειτουργία τους από την μία ενότητα στην άλλη. Πάντως, τα τελευταία μέτρα της επανέκθεσης είναι ίδια με εκείνα της έκθεσης, παρά την μετρική μετατόπιση του περιεχομένου τους από τον τρίτο χρόνο στον πρώτο (πρβλ. τα μ. 61-66 με τα μ. 20b-25).

II. Andante

Το δεύτερο μέρος της σονάτας είναι στην τονικότητα της σολ-ελάσσονος και η μορφή του είναι ελεύθερη. Πρόκειται για μία μικρή φαντασία, στην έναρξη της οποίας υπάρχει ένας καταγεγραμμένος αυτοσχεδιασμός. Για την ακρίβεια, ολόκληρο το μέρος μιμείται έναν αυτοσχεδιασμό. Αυτό σημαίνει ότι δεν υπάρχει κάποιο θεματικό υλικό το οποίο ανακαλείται κυκλικά, όπως γίνεται π.χ. στις μορφές σονάτας. Φυσικά, υπάρχει μία ολοκληρωμένη τονική-αρμονική πορεία,

αλλά αυτό που δεν υφίσταται στο εν λόγω μέρος και σε άλλα παρεμφερή είναι το στοιχείο της θεματικής επανάληψης και επαναφοράς. Η αρχή της επανάληψης αποτελεί το βασικό συστατικό μίας μουσικής μορφής και νοηματοδοτεί μία μουσική σύνθεση. Από τη στιγμή λοιπόν που δεν μπορούμε να βασιστούμε στην θεματική παράμετρο, θα καταφύγουμε πρωτίστως στην ανάλυση της τονικής και αρμονικής πορείας του μέρους.

Μία πρώτη θεματική περιοχή εμφανίζεται μέχρι και το μ. 5. Ήδη από την άρση για το μ. 2 εκδηλώνεται ένας πλήρης κύκλος πεμπτών στην σολ-ελάσσονα και στο μ. 5 πραγματοποιείται μία μισή πτώση σε αυτή. Καθώς συνεχίζουμε, φαίνεται να πηγαίνουμε στο τονικό περιβάλλον της σχετικής μείζονος. Στο μ. 8 πραγματοποιείται μία ατελής πτώση στη Σι-ύφεση-μείζονα, κάτι που γίνεται και στο μ. 10. Μέχρι εδώ βλέπουμε πως υπάρχει η τονική πορεία μίας έκθεσης σονάτας: τα μ. 2-5 αντιστοιχούν σε μία κύρια περιοχή στην σολ-ελάσσονα, τα μ. 6-8a σε μία μετάβαση και τα μ. 8-10a σε μία πλάγια περιοχή στην σχετική μείζονα. Από εκεί και πέρα όμως, τα επόμενα μέτρα βασίζονται σε μία αρμονική περιπλάνηση στο περιβάλλον της σολ-ελάσσονος. Σταδιακά, περνάμε στην ντο-ελάσσονα (iv) στο μ. 11, στην Μι-ύφεση-μείζονα (VI) στα μ. 12-13 και στην φα-ελάσσονα (iv/iv) μέσω μίας μισής πτώσης σε αυτήν στα μ. 14-15a. Στα μ. 15-16, μέσω της συγχορδίας της ντο-ελάσσονος (iv), περνάμε στην δεσπόζουσα της σολ-ελάσσονος για να καταλήξουμε σε ατελή πτώση σε αυτήν στο μ. 17. Τα μ. 10-17a όπως είναι φανερό, παραπέμπουν περισσότερο σε ένα αναπτυξιακό τμήμα που περιπλανάται αρμονικά, χωρίς όμως κάποια τονική επικύρωση, μέχρις ότου αυτό επιστρέψει πάλι στην σολ-ελάσσονα.

Στα μ. 17 κ.εξ. εμφανίζεται πάλι ο πλήρης κύκλος πεμπτών (i, iv – $V^7$/III, III – VI, ii – V, i) που συναντήσαμε και στα πρώτα μέτρα, με το θεματικό υλικό να παραπέμπει επιπλέον στο εισαγωγικό πρώτο μέτρο της σύνθεσης. Υπό μία έννοια λοιπόν, ο συνθέτης δανείζεται εδώ υλικό από την αρχή του μέρους, αλλά το αναπτύσσει διαφορετικά. Η ίδια πορεία συνεχίζεται μέχρι και το μ. 22, ενώ από το μ. 23 προετοιμάζεται η μισή πτώση στην σολ-ελάσσονα που έρχεται στο μ. 24 μέσω της διπλής δεσπόζουσας. Στη συνέχεια, το υλικό που παρατίθεται παραμένει στην σολ-ελάσσονα και στο μ. 28 πραγματοποιείται μία απατηλή πτώση σε αυτή. Ενδιαφέρον έχει το θεματικό μόρφωμα του δεξιού χεριού στα μ. 28-29, το οποίο είχε ήδη εκτεθεί στα μ. 8-9 αλλά σε διαφορετικό τονικό περιβάλλον, ενώ τώρα οδηγεί στην οριστική τέλεια πτώση στην σολ-ελάσσονα στο μ. 30.

Συνοψίζοντας, βλέπουμε πως υπάρχουν διάφορες σπασμωδικές αναφορές στην μορφή της σονάτας, τόσο ως προς τη θεματική παράμετρο, όσο και ως προς την τονική. Φυσικά, σε καμία περίπτωση δεν μπορούμε να κάνουμε λόγο για μία μορφή σονάτας, παρά μόνο σε ορισμένα συστατικά της στοιχεία. Όσον αφορά την συνολική δομή αυτού του μέρους, μπορούμε να το χωρίσουμε σε τρία τμήματα με βάση την παραπάνω ανάλυση: ένα πρώτο τμήμα στα μ. 1-10a, με χαρακτηριστικά που παραπέμπουν σε έκθεση σονάτας, ένα πιο αναπτυξιακό δεύτερο τμήμα στα μ. 10-17a και ένα τελευταίο τμήμα, το οποίο μόνο από τονικής πλευράς επιστρέφει στην αφετηρία, στα μ. 17-30.

III. Allegro di molto

Το τρίτο και τελευταίο μέρος, σε τριμερή μορφή σονάτας, έχει αρκετά δεξιοτεχνικά περάσματα και κάποια στοιχεία φαντασίας. Η κύρια περιοχή στην

Σολ-μείζονα κλείνει στο μ. 6 με ατελή πτώση σε αυτή. Η ίδια ατελής πτώση υπάρχει και στο μ. 4, αλλά από την στιγμή που η πτωτική διαδικασία επαναλαμβάνεται δεν υπάρχει ιδιαίτερος λόγος αναφοράς σε αυτή. Χαρακτηριστικό μόρφωμα της κύριας περιοχής είναι η κλίμακα με αξίες 32ων. Η μετάβαση εισάγεται στο μ. 7 με την άρση του, με κατιόντες και ανιόντες αρπισμούς στο πλαίσιο ενός κύκλου πεμπτών, και καταλήγει σε μία μισή πτώση στην αρχική τονικότητα στο μ. 10. Από το τέλος του μ. 6 έχουμε: I, IV – vii$^{7}$, iii – V$^{7}$/ii, ii – V$^{6}$ – I, V. Έπειτα, τα μ. 7-10 επαναλαμβάνονται στα μ. 11-14 με αρκετά πιο δεξιοτεχνικούς και πληθωρικούς αρπισμούς. Όλη αυτή η κίνηση καταλήγει λοιπόν σε επανάληψη της μισής πτώσης στην αρχική τονικότητα στο μ. 14. Ακολουθεί ένα δεύτερο τμήμα της μετάβασης, το οποίο καταλήγει σε μισή πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα στο μ. 22. Αυτό το οκτάμετρο έχει προτασιακή δομή, με βασική ιδέα και παράλλαγμα στα τέσσερα πρώτα μέτρα, συνέχιση την αλυσίδα των μ. 19 και 20 και πτωτική διαδικασία τα επόμενα δύο μέτρα. Πρόκειται, δηλαδή, για μία υποδειγματική περίπτωση προτάσεως. Η πλάγια περιοχή έρχεται σαν φυσική συνέχεια του κύκλου των πεμπτών που έχει προηγηθεί, με την ii της Ρε-μείζονος και στη συνέχεια με την V και την I. Έχει όμως μεγάλο ενδιαφέρον η αλλαγή του τρόπου που γίνεται στο μ. 26, ενώ από εκεί και έπειτα εξελίσσεται ένας ακόμη πλήρης κύκλος πεμπτών: V$^{6}_{5}$ – i, iv$^{7}$, V$^{7}$/III, III$^{7}$, VI$^{7}$, ii$^{7}$, V, i$^{6}_{4}$, V. Έτσι, στο μ. 34 πραγματοποιείται μία μισή πτώση στην ρε-ελάσσονα, πράγμα που σημαίνει ότι τα μ. 27-34 προσλαμβάνουν μεταβατική λειτουργία στο εσωτερικό της πλάγιας περιοχής.[93] Το επόμενο τμήμα της πλάγιας περιοχής, μετά την αλυσίδα και τις τονικοποιήσεις της ii και της iii στα μ. 35-36 και 36-37, βασίζεται σε μία ανιούσα αρπισματική πορεία συγχορδιών σε πρώτη αναστροφή εκ περιτροπής με τετράφωνες συγχορδίες ελαττωμένης εβδόμης. Όλη αυτή η κίνηση επεκτείνει την προδεσπόζουσα που υπάρχει ήδη από το μ. 36 μέχρι να έρθει η δεσπόζουσα στο μ. 42 για την ολοκλήρωση της πτωτικής διαδικασίας στο μ. 46.

Η ενότητα της επεξεργασίας ξεκινά με το κύριο θέμα στην τονικότητα της δεσπόζουσας (μ. 47-52). Στο επόμενο εξάμετρο παρατίθεται πάλι το κύριο θέμα, αλλά στην μι-ελάσσονα εν είδει αλυσιδοποίησης, και στη συνέχεια το υλικό του αναπτύσσεται μέχρι την τέλεια πτώση στην ίδια τονικότητα (και vi της αρχικής) στο μ. 70. Όλο αυτό το τμήμα, και κατά συνέπεια, όλη η επεξεργασία βασίζεται θεματικά στην κύρια περιοχή, χωρίς κάποια αναφορά στα άλλα τμήματα της έκθεσης.[94] Χαρακτηριστικό είναι το πολύ ενεργητικό πέρασμα από την άρση για το μ. 67 κ.εξ. που οδηγεί στην πτώση. Είναι σημαντικό να παρατηρήσουμε πως δεν υπάρχει ενδιάμεση τομή στην επεξεργασία, διότι η μι-ελάσσων έχει ήδη

[93] Βλ. Hepokoski & Darcy, ό.π., σελ. 170-177. Σε αυτό το trimodular block υπάρχουν τρία τμήματα, το πρώτο εκ των οποίων (μ. 23-26) δεν μπορεί να αποπερατώσει την πλάγια περιοχή, το δεύτερο (μ. 27-34) έχει μεταβατική λειτουργία και χαρακτήρα, και το τρίτο (μ. 35-46) καταλήγει σε τέλεια πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα. Πιο συγκεκριμένα, το πρώτο τμήμα, από τη στιγμή που δεν μπορεί να οδηγηθεί σε τέλεια πτώση, καταφεύγει σε ένα δεύτερο, το οποίο έχει αναπτυξιακά χαρακτηριστικά, όπως στην προκείμενη περίπτωση (αλλαγή τρόπου και κύκλος πεμπτών). Το τρίτο και τελευταίο ενδέχεται να παρουσιάζει μία διαφορετική θεματική ιδέα, η οποία όμως θα οδηγήσει στην τέλεια πτώση που ολοκληρώνει την πλάγια περιοχή.

[94] Βλ. Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας… Θεωρητικοί του 18ου αιώνος (Β΄)", ό.π., σελ. 80. Κατά τον Koch, εδώ συναντάμε τον δεύτερο τύπο επεξεργασίας, όπου βασικό κατασκευαστικό στοιχείο της είναι ένα επιλεγμένο θεματικό στοιχείο της εκθέσεως. Σε αυτό το μοντέλο κατασκευής της επεξεργασίας, το κύριο θέμα δύναται να μην εμφανιστεί καθόλου ή, αντίθετα, να μονοπωλήσει το ενδιαφέρον, όπως εδώ.

εισαχθεί από την αλυσιδοποίηση του κυρίου θέματος στην αρχή της ενότητας. Πρόκειται για μία σχετικά απλή επεξεργασία, αλλά ο συνθέτης μας επιφυλάσσει μία μεγάλη έκπληξη στο ακόλουθο συνδετικό πέρασμα για την επανέκθεση. Το τμήμα αυτό ξεκινά με την συγχορδία της ντο-ελάσσονος, που αναφορικά με την μι-ελάσσονα είναι η ομώνυμη της αντιθετικής της. Όπως είναι φανερό, η σχέση τους είναι εξαιρετικά μακρινή. Λίγο αργότερα (στα μ. 74 κ.εξ.) τονικοποιείται η Μι-ύφεση-μείζων και στο μ. 78, μέσω μίας συγχορδίας 6ης αυξημένης, φτάνουμε σε μισή πτώση στην σολ-ελάσσονα / Σολ-μείζονα στα μ. 81-82. Από θεματικής άποψης, το υλικό που χρησιμοποιείται εδώ είναι καινούργιο, καθώς δεν το έχουμε συναντήσει αλλού προηγουμένως.

Η επανέκθεση ξεκινά με το κύριο θέμα που παρουσιάζεται αυτούσιο στα μ. 83-88. Η μετάβαση, που ξεκινά από το μ. 89 με την άρση, παρουσιάζει αρκετό ενδιαφέρον, χάρη αφ' ενός στην εξέλιξή της στο δεξί χέρι ανά δύο χρόνους με ημίολα (κατά την παράλληλη ανάπτυξη του υλικού του κυρίου θέματος από το αριστερό χέρι) και αφ' ετέρου στην αναδρομή που κάνει στο υλικό του προηγούμενου συνδετικού περάσματος προς την επανέκθεση στα μ. 93-98! Αυτό το υλικό δεν υπήρχε καθόλου στην μετάβαση της έκθεσης. Η πλάγια περιοχή, αντίθετα, είναι πανομοιότυπη με εκείνη της έκθεσης (πρβλ. τα μ. 99-122 με τα μ. 23-46). Έτσι, η μόνη διαφορά στην επανέκθεση είναι η πλήρως ανακατασκευασμένη μετάβαση, η οποία μάλιστα διαθέτει μόνο ένα τμήμα και όχι δύο, όπως στην έκθεση.

Συμπεράσματα

Συνοψίζοντας, πρέπει κατ' αρχάς να επισημανθεί πως και οι έξι σονάτες της συλλογής αποτελούνται από τρία μέρη. Σε ολόκληρη τη συλλογή υπάρχουν μέρη σε μορφή σονάτας (οιουδήποτε τύπου), ροντώ, φαντασίας, αλλά και σε κάποιες μορφές οι οποίες παραπέμπουν κατά το μάλλον ή ήττον σε αυτές της σονάτας. Παρατηρώντας συνολικά τα δεκαοκτώ μέρη, τα έξι εναρκτήρια παρουσιάζονται κατά κανόνα σε τριμερή μορφή σονάτας (σε τέσσερις περιπτώσεις), με εξαίρεση αυτά της τρίτης και της πέμπτης σονάτας που είναι σε μορφή σονάτας διμερούς τύπου. Οι μορφές των ενδιάμεσων αργών μερών παρουσιάζουν την μεγαλύτερη ποικιλία: τα αργά μέρη της πρώτης και της πέμπτης σονάτας παραπέμπουν σε μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία, με στοιχεία όμως που ανάγονται στο φωνητικό ρεπερτόριο, της τρίτης είναι σε μία ιδιάζουσα (αποδομητική και εξόχως ημιτελή) περίπτωση μορφής σονάτας, της δεύτερης σε τριμερή μορφή σονάτας, της τέταρτης σε μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία και της έκτης σε μορφή φαντασίας. Τρία από τα έξι τελικά μέρη παρουσιάζονται σε τριμερή μορφή σονάτας (αυτά της δεύτερης, της τέταρτης και της έκτης σονάτας) και δύο σε μορφή διμερούς σονάτας (αυτά της πρώτης και της πέμπτης σονάτας), ενώ το τελικό μέρος της τρίτης σονάτας είναι γραμμένο σε μορφή ροντώ. Υπάρχει λοιπόν μια κυριαρχία τους τριμερούς τύπου σονάτας και δευτερευόντως του διμερούς τύπου, ενώ ακολουθούν σε συχνότητα εφαρμογής οι υπόλοιπες μορφές που επισημάνθηκαν παραπάνω.

Ας προχωρήσουμε τώρα σε μία πιο ενδελεχή συγκριτική μελέτη των έξι σονατών, αρχίζοντας από κάποιες παρατηρήσεις για τη σχέση των τονικοτήτων των τριών μερών κάθε σονάτας. Η πρώτη σονάτα είναι γραμμένη στην τονικότητα της Ντο-μείζονος και το δεύτερο μέρος της είναι στην μι-ελάσσονα, τονικότητα στην οποία έχει καταλήξει νωρίτερα η επεξεργασία του πρώτου μέρους. Το δεύτερο μέρος της δεύτερης σονάτας στην Φα-μείζονα είναι γραμμένο στην ομώνυμη ελάσσονα, σχέση που ισχύει και για την έκτη σονάτα στην Σολ-μείζονα. Τα ενδιάμεσα αργά μέρη της τέταρτης (στην Λα-μείζονα) και πέμπτης (στην Φα-μείζονα) σονάτας είναι γραμμένα στην φα-δίεση-ελάσσονα και τη ρε-ελάσσονα αντίστοιχα, δηλαδή στην εκάστοτε σχετική ελάσσονα. Μέχρι τώρα είδαμε για τα αργά μέρη να επιλέγονται λοιπόν οι τονικότητες της iii, της i και της vi σε σχέση με την τονικότητα αναφοράς όλου του έργου, δηλαδή τονικότητες στενά συγγενικές προς την αρχική. Η μόνη ιδιαίτερη – και ίσως μοναδική περίπτωση για την εποχή – είναι αυτή του μεσαίου μέρους της τρίτης σονάτας, με έναρξη από την τονικότητα της σολ-ελάσσονος (την ομώνυμη της αντιθετικής της σι-ελάσσονος, που είναι η κύρια τονικότητα όλης της σονάτας) και πέρας στην σι-ελάσσονα, μέσω μίας μισής πτώσης σε αυτή.

Περνώντας στην σύγκριση των μερών σε μορφή σονάτας, αρχίζουμε με την ενότητα της έκθεσης. Θα ξεκινήσουμε με τις μορφές της τριμερούς και της διμερούς σονάτας, ενώ στην συνέχεια θα αναφερθούμε στην μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία και, τέλος, σε όλες τις υπόλοιπες μορφές. Όσον αφορά τη δόμηση του κυρίου θέματος, ο C. Ph. E. Bach φαίνεται να επιλέγει αρκετές φορές την δομή της πρότασης. Παρατηρώντας τις κύριες περιοχές των μερών, διαπιστώνουμε πως αυτές δεν ξεπερνούν τα οκτώ μέτρα. Μάλιστα, σε κάποια σύντομα αλλά πυκνογραμμένα μέρη η κύρια περιοχή δεν ξεπερνά ούτε τα τέσσερα μέτρα. Πρέπει να πούμε, όμως, ότι σε κάποιες περιπτώσεις (π.χ. στο πρώτο μέρος της τέταρτης σονάτας) η κύρια περιοχή διευρύνεται με την τεχνική

της παραλλαγής του κυρίου θεματικού υλικού. Σε όλες τις περιπτώσεις η κύρια περιοχή καταλήγει σε ατελή ή μισή πτώση στην αρχική τονικότητα. Πτώση στο εν λόγω σημείο δεν υπάρχει μόνο στο τελικό μέρος της τέταρτης σονάτας, χωρίς ωστόσο να αμφισβητείται και εδώ η τομή μεταξύ της κύριας περιοχής και της μετάβασης. Συνήθως, λόγω της αρχής της μονοθεματικότητας, το υλικό που χρησιμοποιείται στις μεταβάσεις των εκθέσεων προέρχεται από αυτό του κυρίου θέματος (χαρακτηριστική περίπτωση αποτελεί το πρώτο μέρος της πρώτης σονάτας). Αυτό, από την άλλη πλευρά, δεν σημαίνει πως δεν υπάρχει καμία διαφοροποίηση στην αρμονική ή την ρυθμική πορεία της μετάβασης. Δεν είναι λίγες οι φορές όπου εδώ εμφανίζεται πύκνωση στην ρυθμική επιφάνεια (όπως π.χ. στο τελικό μέρος της έκτης σονάτας και σε κάποια μεσαία αργά μέρη), αλυσιδοποιήσεις, αλλά και ο γνωστός αρμονικός κύκλος πεμπτών που χρησιμοποιείται κατά κόρον. Χαρακτηριστικό των μεταβάσεων είναι επίσης η έντονη διαφοροποίηση στην δυναμική, με πολλές εναλλαγές p και f. Οι περισσότερες μεταβάσεις, όπως είναι αναμενόμενο, καταλήγουν σε μισή πτώση στην τονικότητα της επερχόμενης πλάγιας περιοχής. Ιδιαίτερα όμως σε μέρη σε μορφή διμερούς σονάτας (π.χ. το τελικό μέρος της πέμπτης σονάτας) αλλά και σονάτας χωρίς επεξεργασία (το αργό μέρος της τέταρτης σονάτας), οι εκθέσεις είναι συνεχείς, πράγμα που σημαίνει πως σε αυτές δεν υπάρχει ενδιάμεση τομή. Αντίθετα, σε κάποιες λίγες περιπτώσεις, στην περιοχή της μετάβασης πραγματοποιούνται παραπάνω από μία πτώσεις (π.χ. στο τελικό μέρος της έκτης σονάτας υπάρχει πρώτα μία μισή πτώση στην αρχική τονικότητα και έπειτα μία ανάλογη στην δευτερεύουσα). Ιδιαίτερη περίπτωση αποτελεί το εναρκτήριο μέρος της τρίτης σονάτας, όπου με το τέλος της κύριας περιοχής εισάγεται απευθείας η πλάγια περιοχή της έκθεσης (δεν υπάρχει μετάβαση).

Για την τονικότητα των πλαγίων περιοχών δεν επιλέγεται κάποια εξεζητημένη λύση. Στα μέρη σε μείζονα τρόπο χρησιμοποιείται αποκλειστικά η τονικότητα της δεσπόζουσας. Αντίθετα, στα μέρη σε ελάσσονα τρόπο η επικρατέστερη επιλογή είναι αυτή της σχετικής μείζονος. Εξαίρεση όμως αποτελεί το εναρκτήριο μέρος της τρίτης σονάτας, το οποίο καταλήγει σε τέλεια πτώση στην ελάσσονα δεσπόζουσα. Σε όλες τις εκθέσεις, η πτώση που έχει τη διπλή λειτουργία της ολοκλήρωσης της πλάγιας περιοχής και της οριστικής επικύρωσης της δευτερεύουσας τονικότητας δεν παραλείπεται ποτέ. Θεματικά, η πλάγια περιοχή χρησιμοποιεί συνήθως υλικό από την κύρια περιοχή (όπως αναφέρθηκε και παραπάνω για τις μεταβάσεις) και αποτελεί το πιο εκτενές τμήμα της έκθεσης, όπως φαίνεται από όλες τις σονάτες. Συνήθως, η πλάγια περιοχή δεν υπερβαίνει στην διάρθρωσή της τις δύο φράσεις, εκ των οποίων η δεύτερη πολλές φορές είναι μία επαναδιατύπωση της πρώτης. Αξιοπρόσεκτη είναι η πλάγια περιοχή του εναρκτήριου μέρους της τρίτης σονάτας, στο εσωτερικό της οποίας πραγματοποιείται και μία τέλεια πτώση στην Σολ-μείζονα, την VI της αρχικής σι-ελάσσονος. Επιπλέον, στο αργό μέρος της τέταρτης σονάτας χρησιμοποιείται μία ακόμα ενδιαφέρουσα τεχνική διεύρυνσης της πλάγιας περιοχής, αυτή της χρήσης της ομώνυμης ελάσσονος (η λα-ελάσσων, χωρίς να επικυρωθεί, παρεμβάλλεται στο περιβάλλον της Λα-μείζονος). Τέλος, στο τελικό μέρος της έκτης σονάτας, η πλάγια περιοχή περιέχει ένα εμβόλιμο μεταβατικό τμήμα, γεγονός που σημαίνει πως η πλάγια περιοχή διαιρείται εν προκειμένω σε τρία τμήματα (trimodular block).

Η καταληκτική περιοχή που έπεται της επικυρωτικής πτώσης της δευτερεύουσας τονικότητας της έκθεσης αντλεί το θεματικό υλικό της από

προηγούμενα τμήματα της έκθεσης. Πράγματι, και στις έξι σονάτες της συλλογής, όσα μέρη διαθέτουν καταληκτικό τμήμα στην έκθεση, δεν παρουσιάζουν σε αυτό καινούργιο υλικό, αλλά παραθέτουν ήδη υπάρχοντα μοτιβικά και θεματικά στοιχεία. Η καταληκτική περιοχή του πρώτου μέρους της δεύτερης σονάτας παραθέτει υλικό συνολικά από την υπόλοιπη έκθεση. Κάτι ανάλογο γίνεται και με το τρίτο μέρος της ίδιας σονάτας, όπως και στο πρώτο μέρος της τρίτης σονάτας της συλλογής. Σε όλες τις περιπτώσεις, η κατακλείδα έχει ως στόχο την περαιτέρω εδραίωση της εκάστοτε δευτερεύουσας τονικότητας μέχρι το τέλος της έκθεσης. Σε ορισμένα μέρη, ωστόσο, προστίθεται και ένα συνδετικό πέρασμα, το οποίο αναλαμβάνει να προετοιμάσει την επανάληψη της έκθεσης αλλά και την έλευση της επεξεργασίας. Ενδιαφέρον έχει το τελικό μέρος της τέταρτης σονάτας, όπου μετά την τέλεια πτώση της πλάγιας περιοχής παρουσιάζεται για δύο μέτρα διαφορετικό υλικό εν είδει κατακλείδας, όμως αμέσως μετά το πλάγιο θέμα επαναλαμβάνεται ολόκληρο.

Η ενότητα της επεξεργασίας στα μέρη σε τριμερή μορφή σονάτας οργανώνεται με διάφορους τρόπους. Τονικότητες-στόχοι, όπως έχει διαπιστωθεί και στις επιμέρους αναλύσεις, είναι η iii, η ii και η vi στα μέρη σε μείζονα τρόπο, ενώ στο δεύτερο μέρος της δεύτερης σονάτας (που είναι σε ελάσσονα τρόπο) η τονικότητα που πάει να επικυρωθεί στην επεξεργασία είναι αυτή της υποδεσπόζουσας (iv). Θα μπορούσαμε να πούμε ότι από τις οκτώ επεξεργασίες που παρουσιάζονται σε ολόκληρη τη συλλογή, οι πέντε είναι κλειστές και πτωτικά ολοκληρωμένες ενότητες. Αντίθετα, το εναρκτήριο και το τελικό μέρος της τέταρτης σονάτας, όπως και το δεύτερο μέρος της δεύτερης σονάτας, δεν περιέχουν πτωτικά ολοκληρωμένες επεξεργασίες. Στις δύο πρώτες περιπτώσεις, ο συνθέτης αποφεύγει με πολύ επιδέξιο τρόπο την αναμενόμενη τέλεια πτώση, ενώ στην τελευταία, το δεύτερο τμήμα της επεξεργασίας αφιερώνεται σε μία ευρεία αρμονική περιπλάνηση, μέχρις ότου έρθει η μισή πτώση στην αρχική τονικότητα. Όσον αφορά την θεματική υπόσταση της επεξεργασίας, υπάρχουν αρκετές διαφορές μεταξύ αυτών που εξετάστηκαν. Καταρχάς, το πρώτο μοντέλο της επεξεργασίας του Koch, με την πιστή θεματική ανακύκληση του υλικού της έκθεσης, είδαμε πως βρίσκει τέλεια εφαρμογή στις περισσότερες. Ενδιαφέρον έχει η επεξεργασία του πρώτου μέρους της δεύτερης σονάτας με την εκτεταμένη χρήση του υλικού της καταληκτικής περιοχής της έκθεσης, αλλά και αυτή του τελικού μέρους της τέταρτης σονάτας με τις αλλεπάλληλες εμφανίσεις του κυρίου και του πλαγίου θέματος. Στην ίδια επεξεργασία, μάλιστα, υπάρχει εμφάνιση καινούργιου θεματικού υλικού, το οποίο την πρώτη φορά οδηγεί σε μία μισή πτώση στην τονικότητα της iii και την δεύτερη στην επανέκθεση. Τέλος, μία ελάχιστα διαφορετική επεξεργασία (όσον αφορά την θεματική ανακύκληση τουλάχιστον) είναι αυτή του τελικού μέρους της έκτης σονάτας, όπου το κύριο θέμα μονοπωλεί το ενδιαφέρον, ενώ το συνδετικό πέρασμα για την επανέκθεση εισάγεται σε ένα αρμονικό περιβάλλον πολύ μακρινό (στην ντο-ελάσσονα) από αυτό στο οποίο έχει γίνει νωρίτερα η τέλεια πτώση (στην μι-ελάσσονα).

Ας προχωρήσουμε τώρα στην εξέταση των μερών σε διμερή μορφή σονάτας. Σε γενικές γραμμές, το θεματικό υλικό που αξιοποιείται στην δεύτερη ενότητα είναι ακριβώς το ίδιο με εκείνο της πρώτης ενότητας. Σε δύο μόνο περιπτώσεις προστίθεται νέο υλικό στην δεύτερη ενότητα. Στην πρώτη περίπτωση, στο πρώτο μέρος της τρίτης σονάτας, εμφανίζονται δύο εμβόλιμα μεταβατικά μέτρα, τα οποία εξυπηρετούν τον συνολικό τονικό σχεδιασμό του

μέρους, καθώς στην πρώτη ενότητα του ίδιου μέρους δεν υπήρχε μετάβαση. Στην δεύτερη περίπτωση, στο τελικό μέρος της πέμπτης σονάτας, στην πρώτη ενότητα δεν υπάρχει ενδιάμεση τομή, ενώ στην δεύτερη διαμορφώνεται μία μισή πτώση στην δεσπόζουσα με διεύρυνση του μεταβατικού τμήματος. Το ίδιο ακριβώς χαρακτηριστικό παρουσιάζει και το δεύτερο μέρος της τέταρτης σονάτας, που είναι σε μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία: η μετάβαση στην επανέκθεση επεκτείνεται και αναλαμβάνει να οδηγήσει σε μία ενδιάμεση τομή που δεν υπήρχε στην έκθεση.

Στην τρίτη μακροδομική ενότητα του τριμερούς τύπου σονάτας διαπιστώνονται χαρακτηριστικά που κατά βάση ισχύουν για όλες τις περιπτώσεις των μερών που εξετάσαμε. Αρχικά, η κατασκευή του κυρίου θέματος δεν διαφοροποιείται σημαντικά σε σχέση με την έκθεση, εκτός από κάποιες περιπτώσεις όπου υπάρχει δευτερεύουσα ανάπτυξη εντός της κύριας περιοχής της επανέκθεσης, όπως στα εναρκτήρια μέρη των δύο πρώτων σονατών της συλλογής. Και στις δύο αυτές περιπτώσεις, μάλιστα, προκειμένου να υπάρχει κάποια ισορροπία ως προς την έκταση της έκθεσης και της επανέκθεσης, ο συνθέτης έχει παραλείψει ολοκληρωτικά την μετάβαση (λόγω της διευρυμένης κύριας περιοχής) στην επανέκθεση. Η ίδια παράλειψη διαπιστώνεται επίσης στο δεύτερο αλλά και στο τρίτο μέρος της δεύτερης σονάτας. Στο πρώτο μέρος της τέταρτης σονάτας, η μετάβαση της επανέκθεσης δεν έχει την μεγάλη προέκταση της μισής πτώσης που υπήρχε στην έκθεση, αλλά στρέφεται προς την υποδεσπόζουσα για να επιφέρει μια "τονική εξισορρόπηση" ανάμεσα στην έκθεση και την επανέκθεση. Βλέπουμε λοιπόν, τόσο από τις σονάτες του τριμερούς τύπου, όσο και από αυτές του διμερούς τύπου, ότι κάποια στοιχεία παραλείπονται και συμπληρώνονται από κάποια άλλα. Βασική συνθετική τεχνική που χρησιμοποιεί ο Bach είναι, από τη μία πλευρά, η μετατροπή της συνεχούς έκθεσης σε διμερή επανέκθεση με ξεκάθαρη ενδιάμεση τομή και, από την άλλη, η περικοπή της μετάβασης ή η πλήρης εξάλειψή της στην επανέκθεση.

Η πλάγια περιοχή επανεκτίθεται αυτούσια σχεδόν σε όλα τα μέρη, είτε στο πλαίσιο της επανέκθεσης μιας τριμερούς μορφής σονάτας είτε στην δεύτερη ενότητα μιας διμερούς μορφής σονάτας. Σε ελάχιστες περιπτώσεις υπάρχει κάποια ανακατασκευή, όπως π.χ. στο πρώτο μέρος της δεύτερης σονάτας, αλλά και αναδρομή στην επεξεργασία, όπως στο δεύτερο μέρος της ίδιας σονάτας. Το ίδιο συμβαίνει και με τις καταληκτικές περιοχές στο κλείσιμο των ανάλογων μερών. Υπάρχουν, ωστόσο, δύο αργά μέρη σε ολόκληρη τη συλλογή, τα οποία δεν ανήκουν στις μορφές σονάτας λόγω της απουσίας επανέκθεσης της πλάγιας περιοχής, που παραπέμπει σε μορφές του φωνητικού ρεπερτορίου. Αυτά τα μέρη παρουσιάζουν στο τέλος της δεύτερης ενότητάς τους παρεμφερές υλικό με αυτό της πλάγιας περιοχής της έκθεσης στην αρχική τονικότητα, όχι όμως το ίδιο το πλάγιο θεματικό υλικό, όπως κανονικά θα αναμενόταν.

Κλείνοντας, στην συλλογή αυτή υπάρχουν ακόμα ένα πενταμερές ροντώ στην σι-ελάσσονα, με δύο επεισόδια στην III και στην iv αλλά και την ενδιάμεση επαναφορά του κυρίου θέματος περικεκομμένη, καθώς και ένα μέρος σε μορφή ελεύθερης φαντασίας στην σολ-ελάσσονα, με πολύ αδρές τονικές-αρμονικές προδιαγραφές μορφής σονάτας. Πρόκειται για μία συλλογή με πολύ πλούσιο περιεχόμενο, που προσφέρει πολλά και ωφελεί στον μέγιστο βαθμό, τόσο τον εμβριθή επιστήμονα-μουσικολόγο, όσο και τον εκάστοτε εκτελεστή.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ


Yonatan Bar-Yoshafat, "Kenner und Liebhaber – Yet another Look", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 44/1, 2013, σελ. 19-47.

Darrell M. Berg, "C. P. E. Bach's Organ Sonatas: A Musical Offering for Princess Amalia?", *Journal of the American Musicological Society* 51/3, 1998, σελ. 477-519.

Daniel F. Boomhower, "C. P. E. Bach Sources at the Library of Congress", *Notes* 70/4, 2014, σελ. 597-660.

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.

Stephen Clark (επιμ. & μτφρ.), *The Letters of C. P. E. Bach*, Clarendon Press, Oxford 1997.

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

Hans Günther Ottenberg, *C. P. E. Bach*, μτφρ. Philip Whitmore, Oxford University Press, Oxford 1987.

Philip Radcliffe, "Keyboard music", στο: Egon Wellesz και Frederick Sternfeld (επιμ.), *The New Oxford History of Music: The Age of Enlightenment (1745-1790)*, Oxford University Press, Oxford 1973, σελ. 583-593.

Anton Reicha, *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition*, μτφρ. Carl Czerny, A. Diabelli & Co, Wien [1832-1835], Band II / Theil 4: *Die Abhandlung von der Melodie* (= *Traité de mélodie*, J. L. Scherff, Paris 1814).

Charles Rosen, *Sonata Forms*, W. W. Norton & Company, New York – London 1980 / 1988.

*Verzeichnis des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*, Gottlieb Friedrich Schniebes, Hamburg 1790.

Alfred Wotquenne, *Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1905.

Ιωάννης Φούλιας, *Αργά μέρη σε μορφές σονάτας στην κλασσική περίοδο. Συμβολή στην εξέλιξη των ειδών και των δομικών τύπων μέσα από τα έργα των Haydn, Mozart και Beethoven (με εκτενή επισκόπηση της θεωρητικής εξέλιξης των μορφών σονάτας από τον 18ο έως τον 20ό αιώνα)*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 2005.

Ιωάννης Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18ου αιώνος (Β΄)", *Πολυφωνία* 9, Κουλτούρα, Αθήνα 2006, σελ. 67-97.

Ιωάννης Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18ου αιώνος (Γ΄)”, *Πολυφωνία* 10, Κουλτούρα, Αθήνα 2007, σελ. 35-64.

Ιωάννης Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Ο τέταρτος τύπος σονάτας (“σονάτα-ρόντο”) και άλλες συναφείς με αυτόν μορφές”, *Πολυφωνία* 17, Κουλτούρα, Αθήνα 2010, σελ. 96-131.

Ιωάννης Φούλιας, “Η μουσική του Ludwig van Beethoven μέσα από τα πρώτα κείμενα περί μουσικής μορφολογίας του Heinrich Birnbach (1827-1829)”, *Πολυφωνία* 21, Κουλτούρα, Αθήνα 2012, σελ. 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.

# Sechs Clavier-Sonaten

für Kenner und Liebhaber

der Madam Zernitz, Gebohrene Deeling in Warschau,
aus besonderer Hochachtung u. Freundschaft gewidmet
und componirt
von

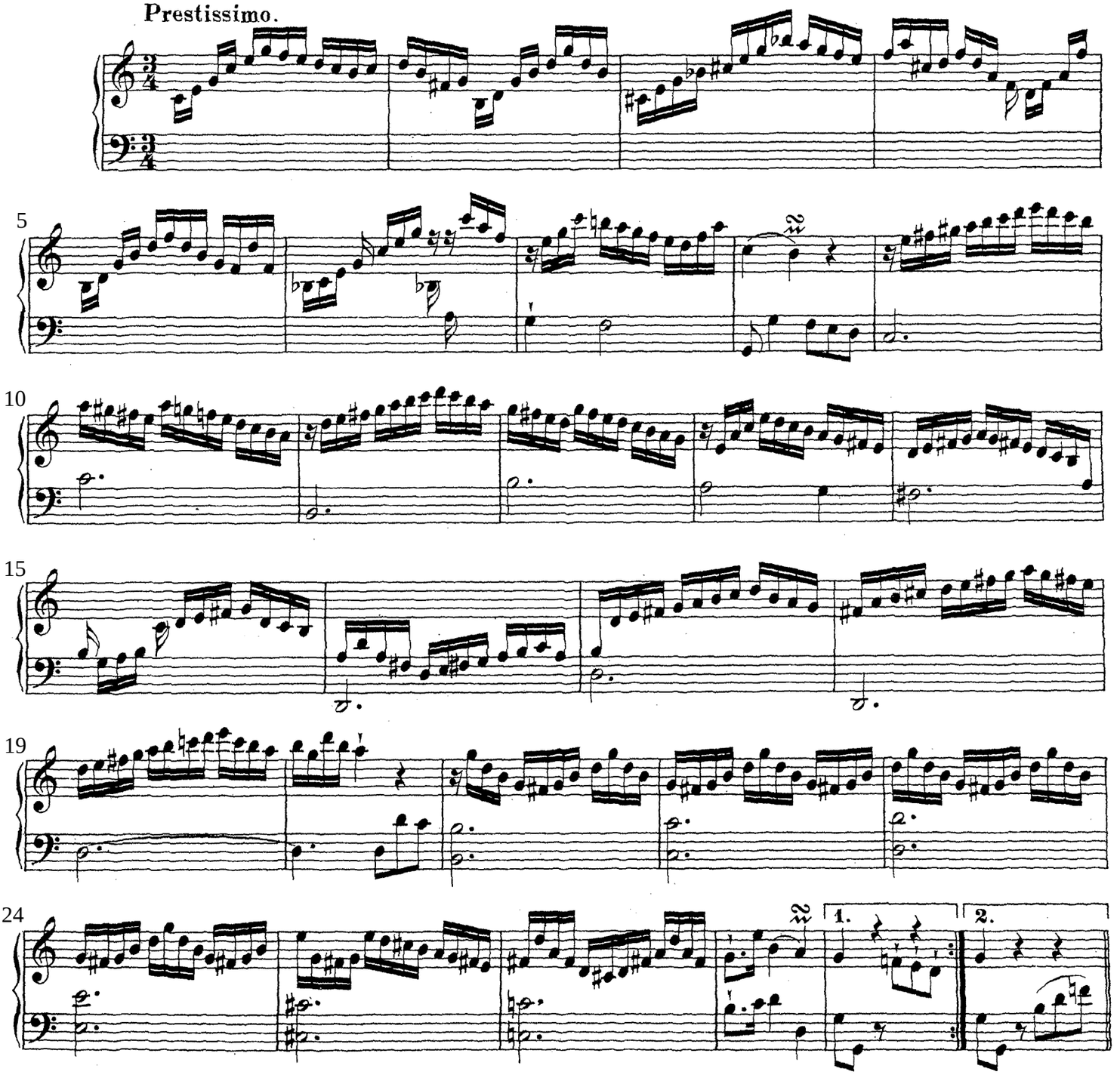
## CARL PHILIPP EMANUEL BACH.

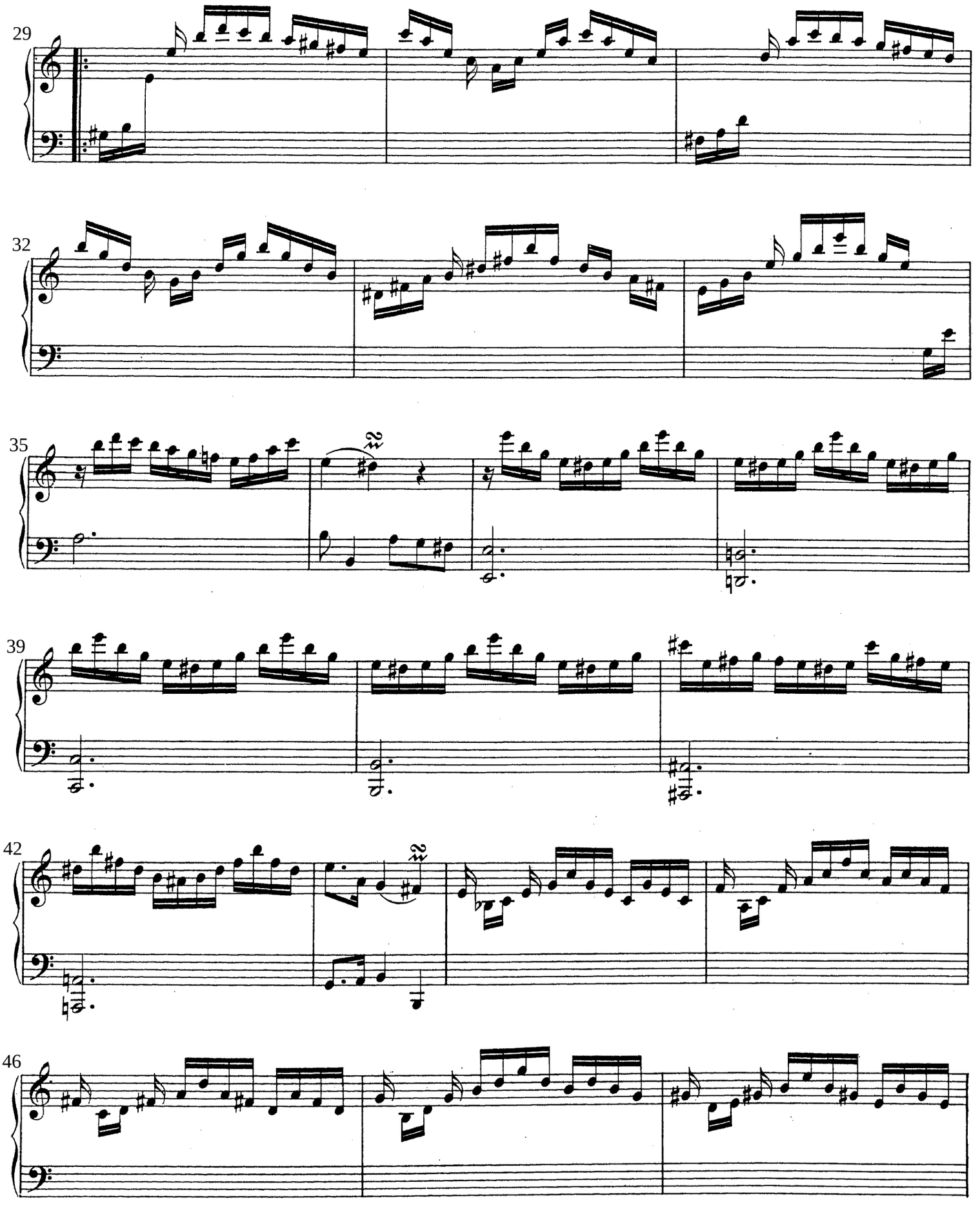
**Erste Sammlung.**

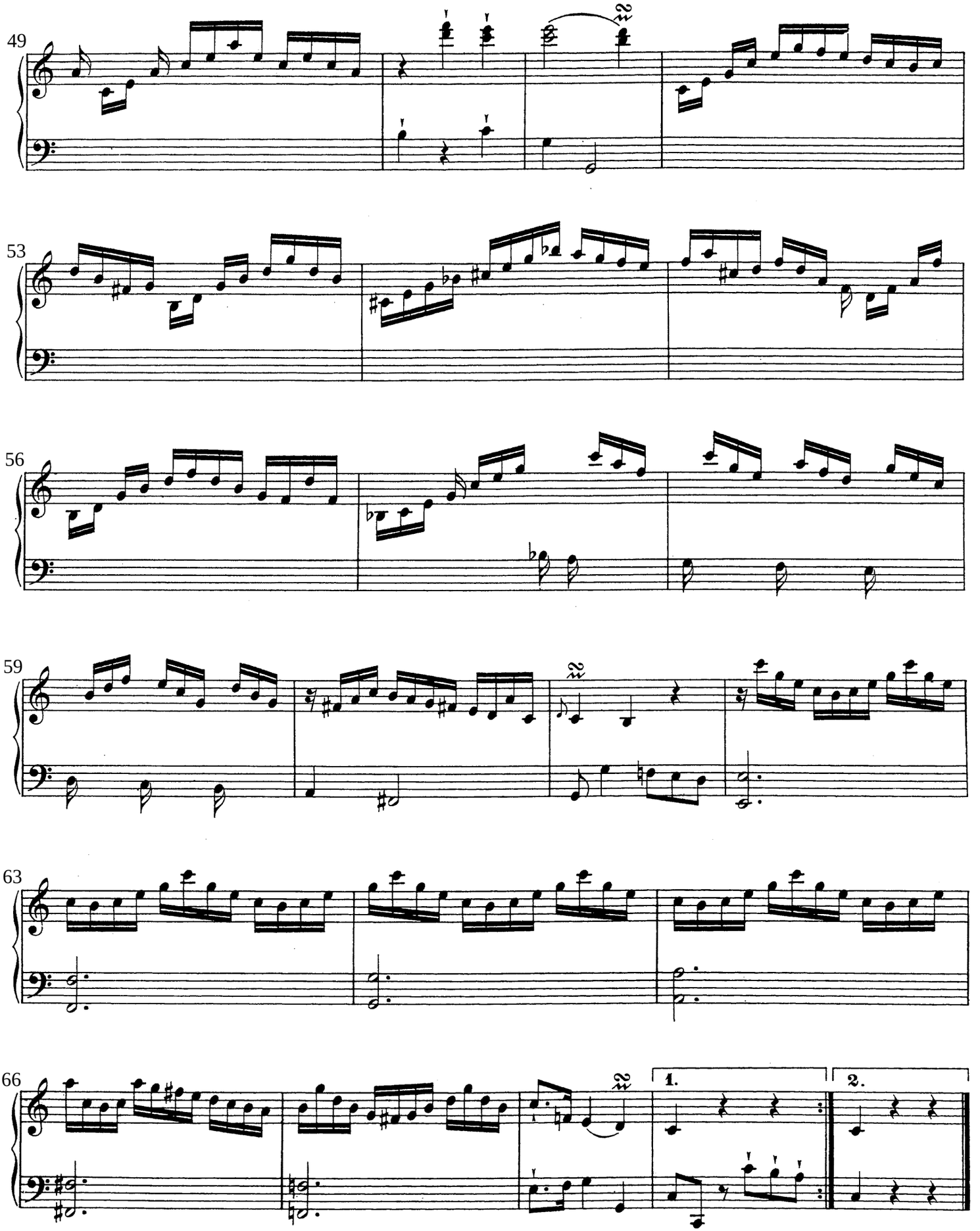
Leipzig, im Verlage des Autors. 1779.

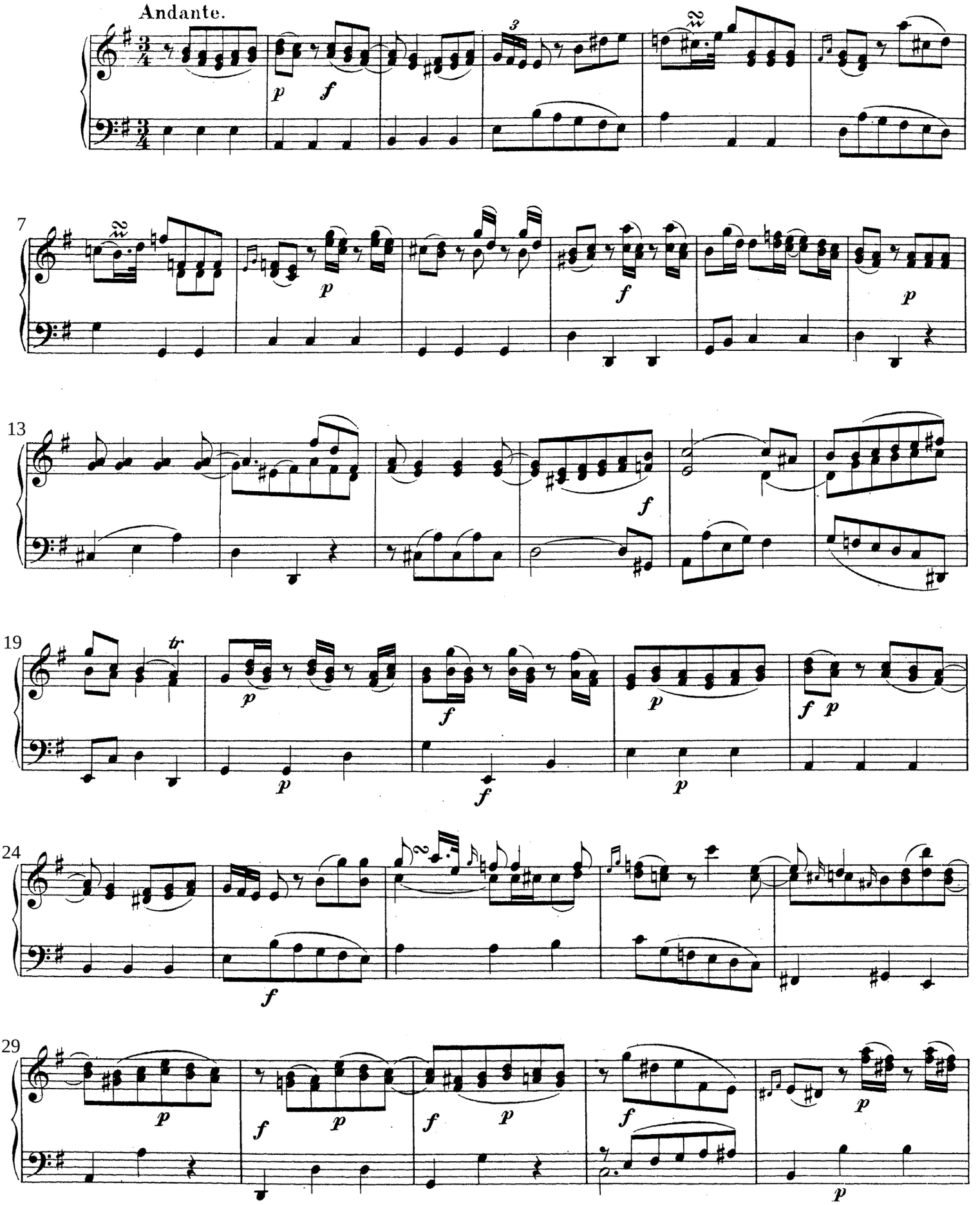
## Sonata I.

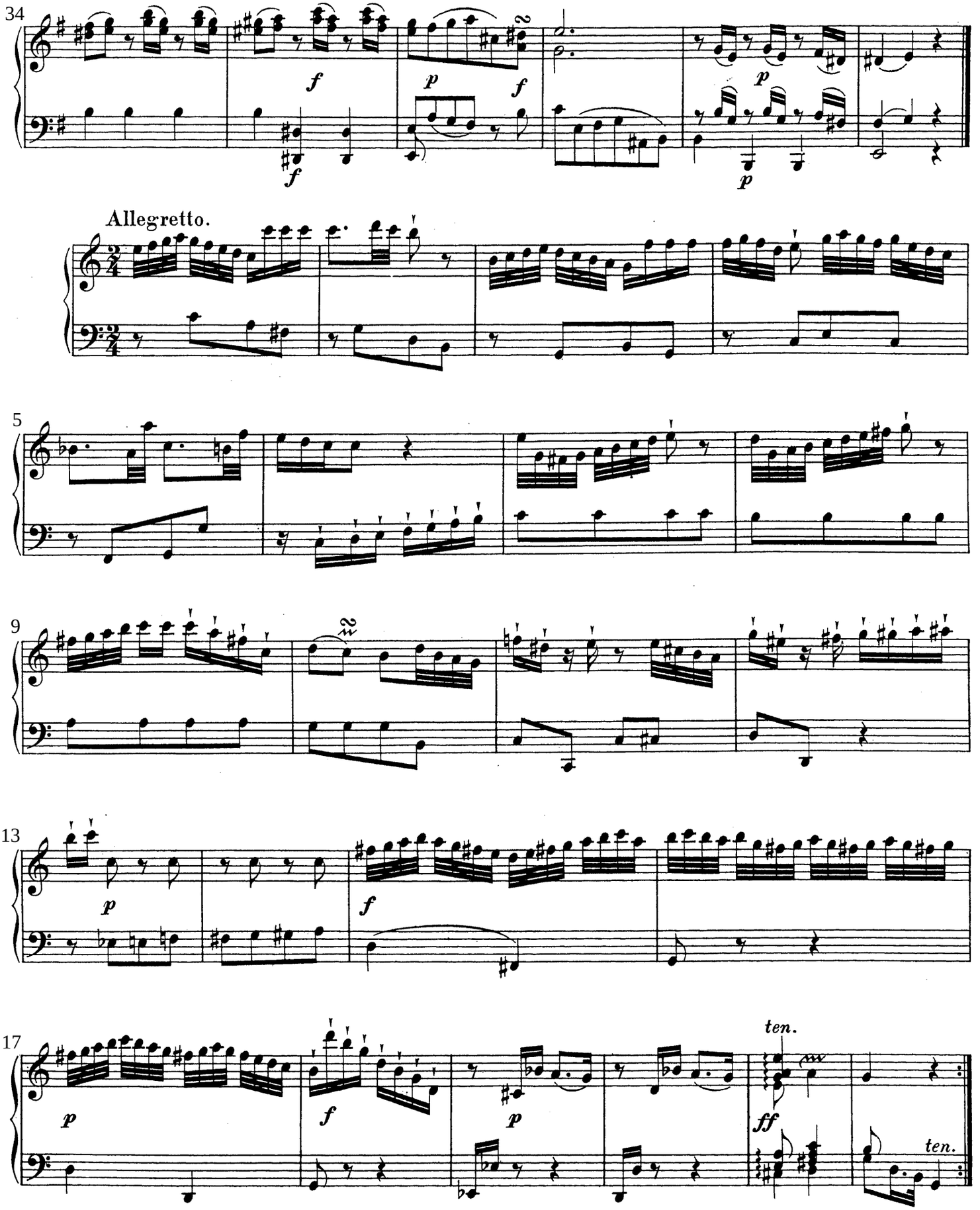
**Prestissimo.**

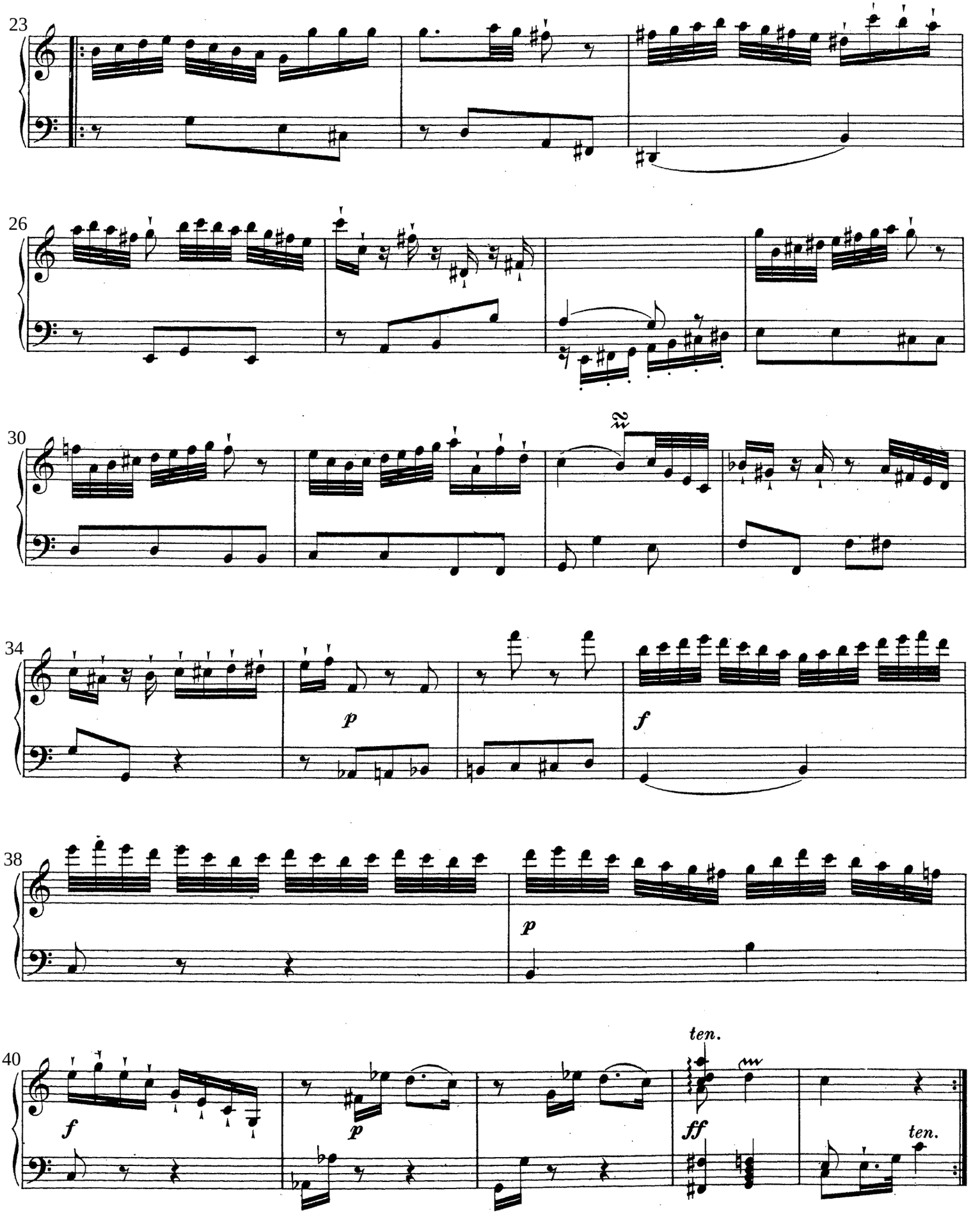



29
32
35
39
42
46

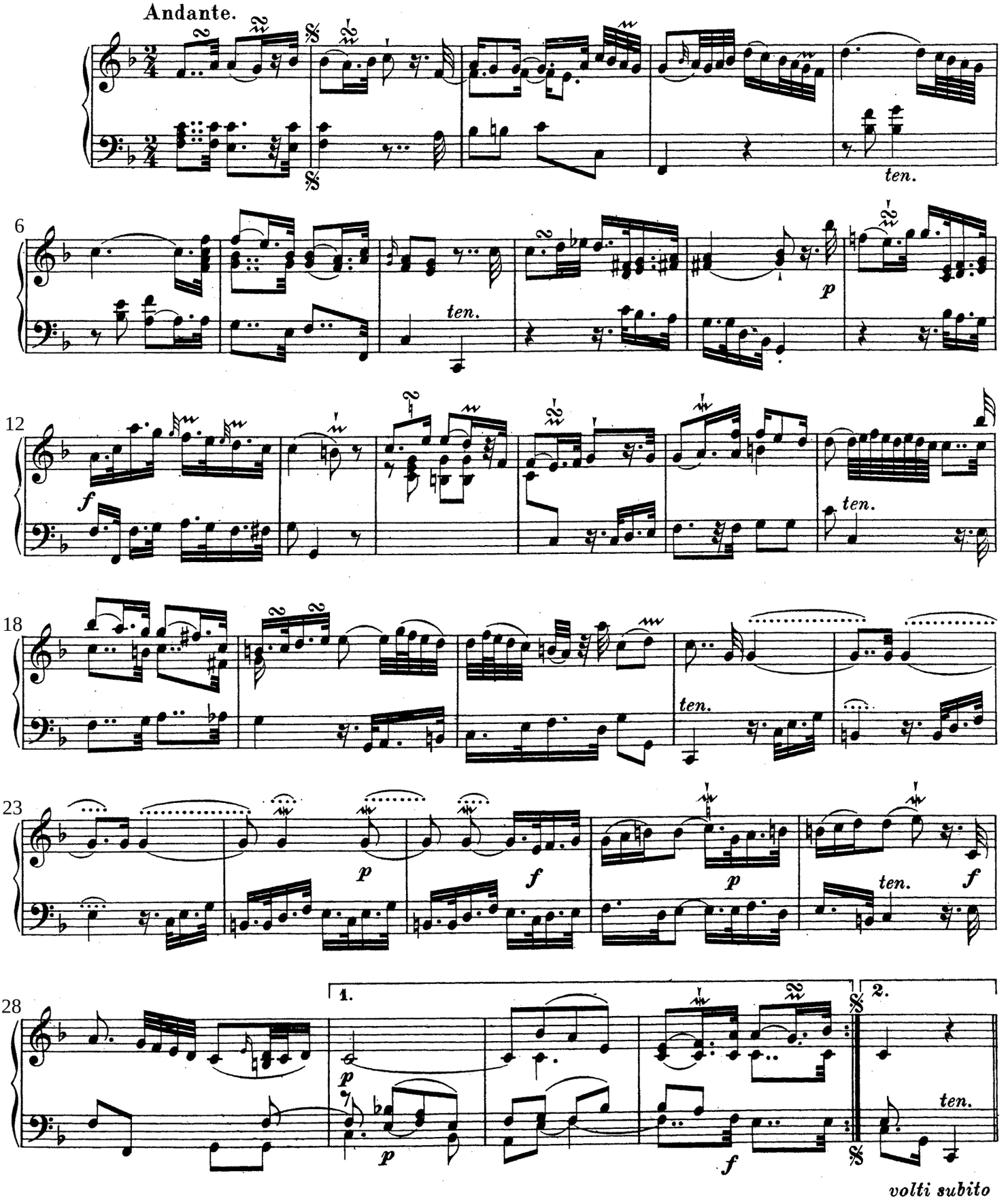

49
53
56
59
63
66
1.
2.

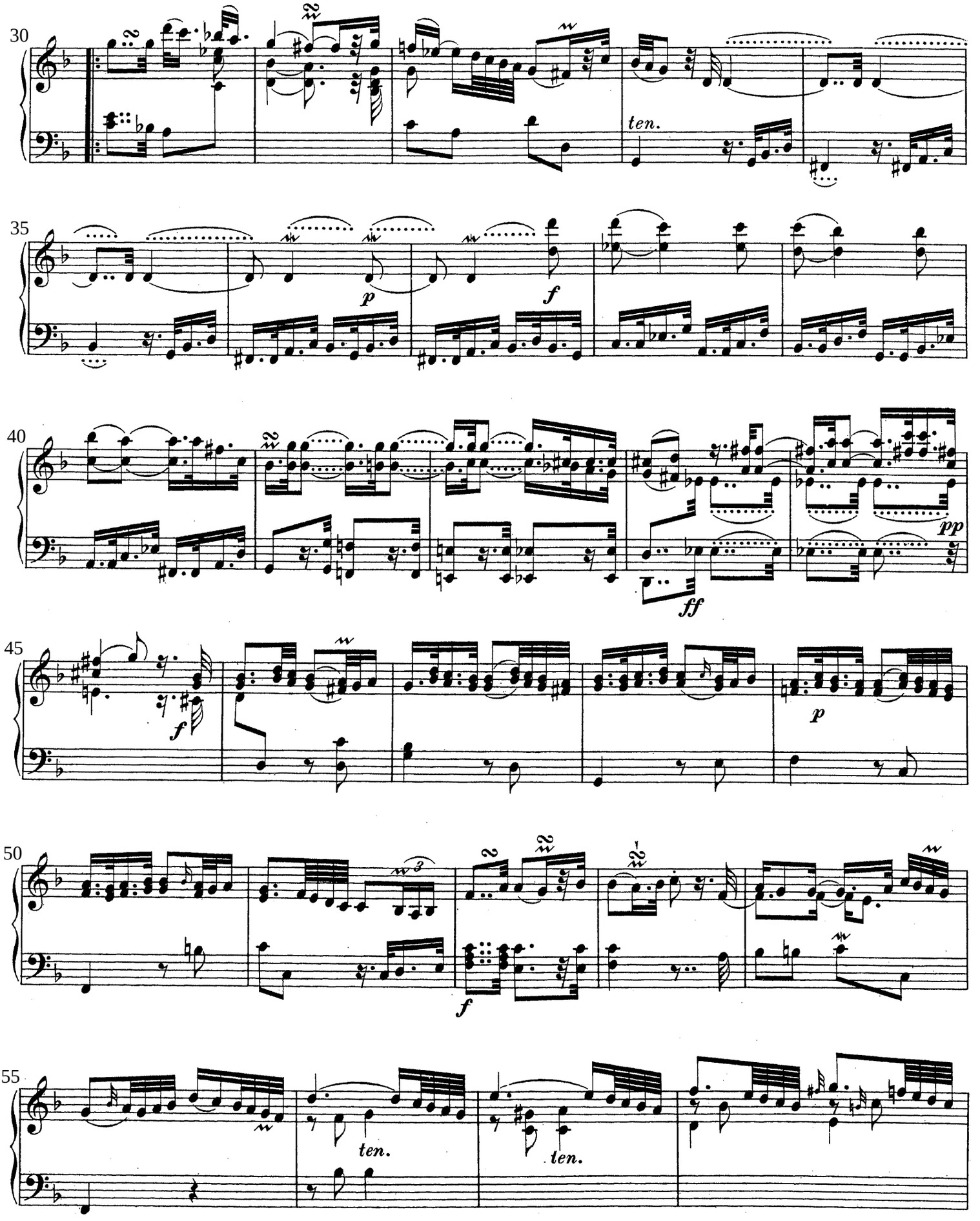

Andante.
7
13
19
24
29

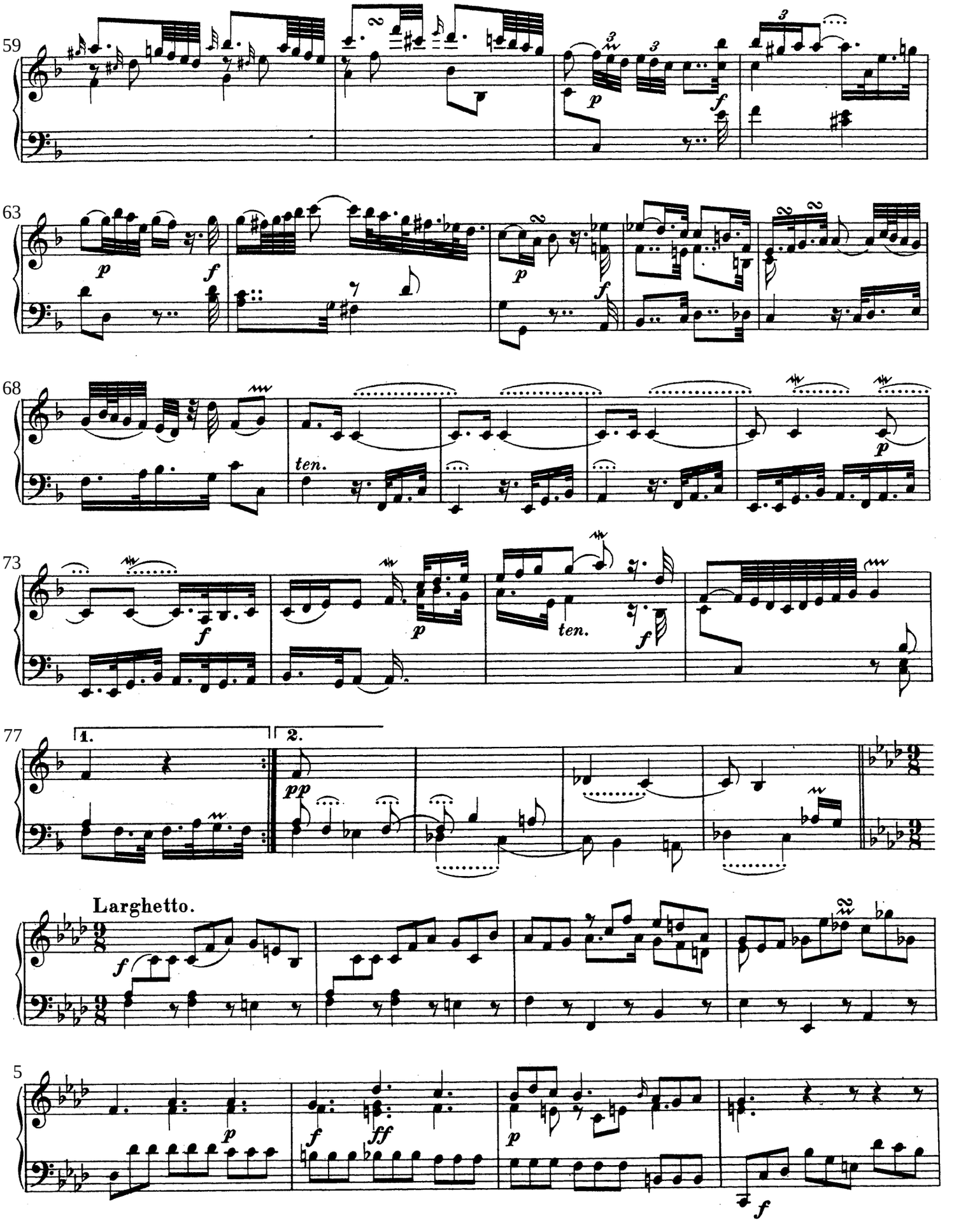

34
Allegretto.
5
9
13
17
ten.
ten.

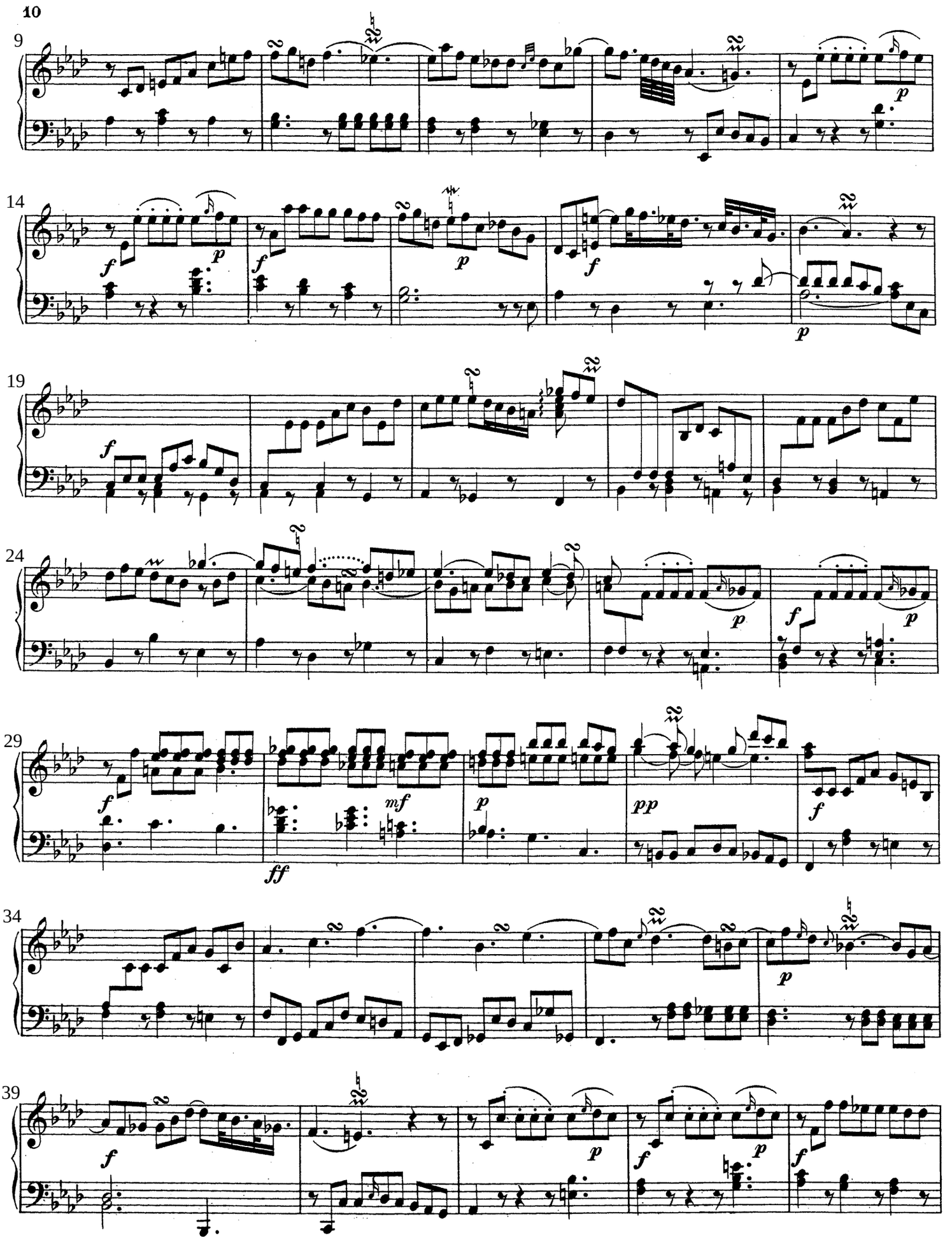

23
26
30
34
p
f
38
p
40
f
p
ff
ten.
ten.

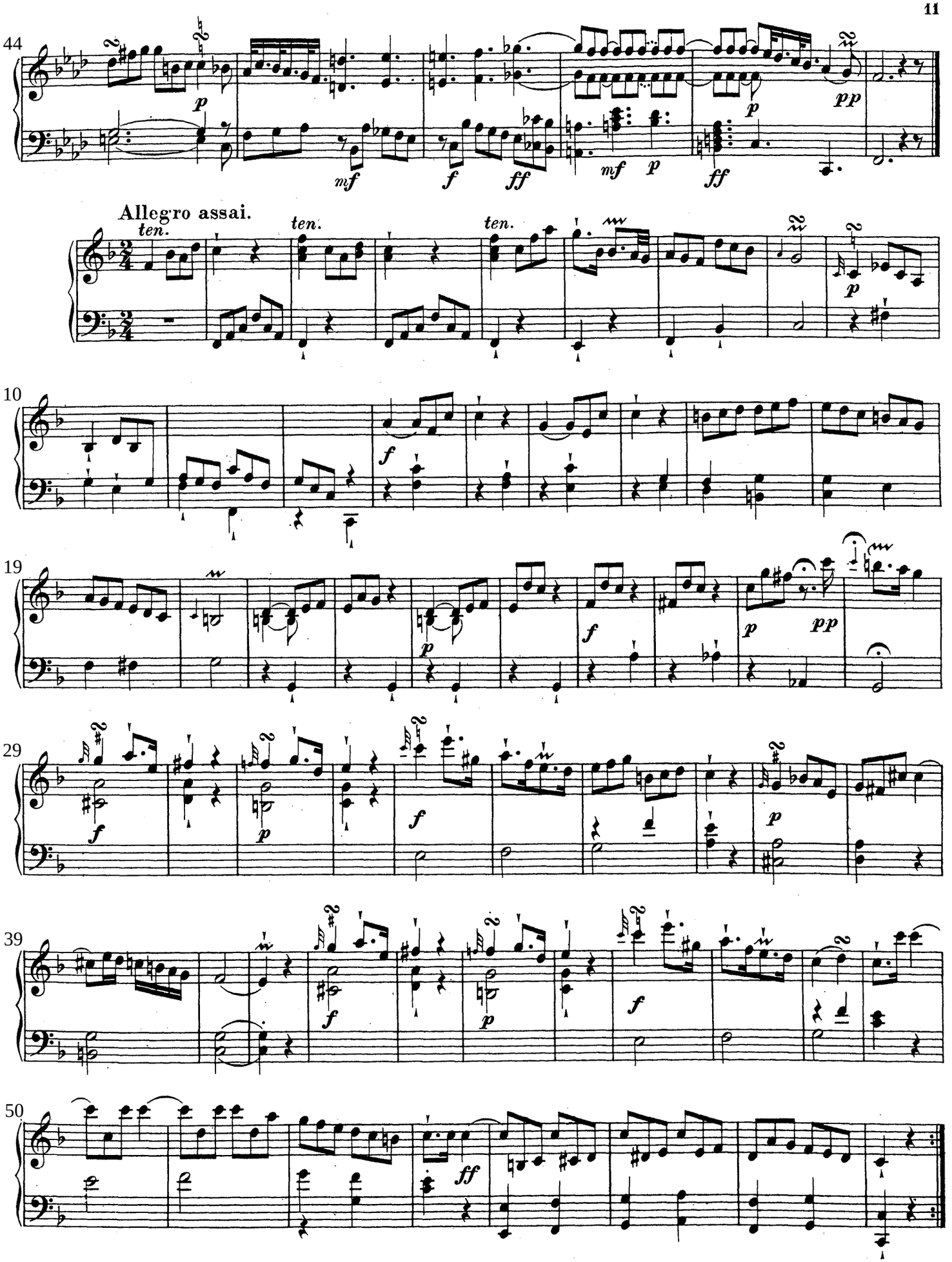
# Sonata II.

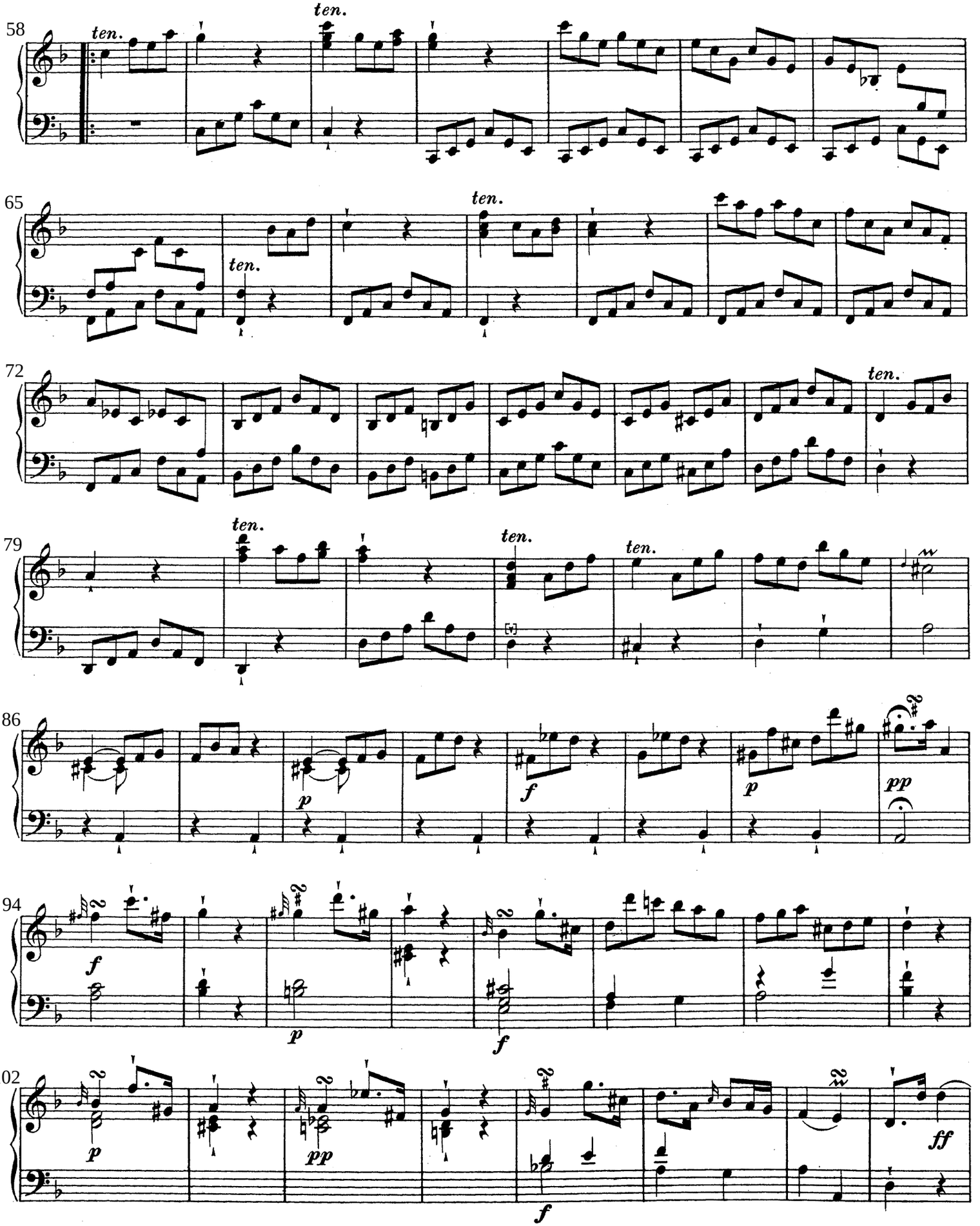


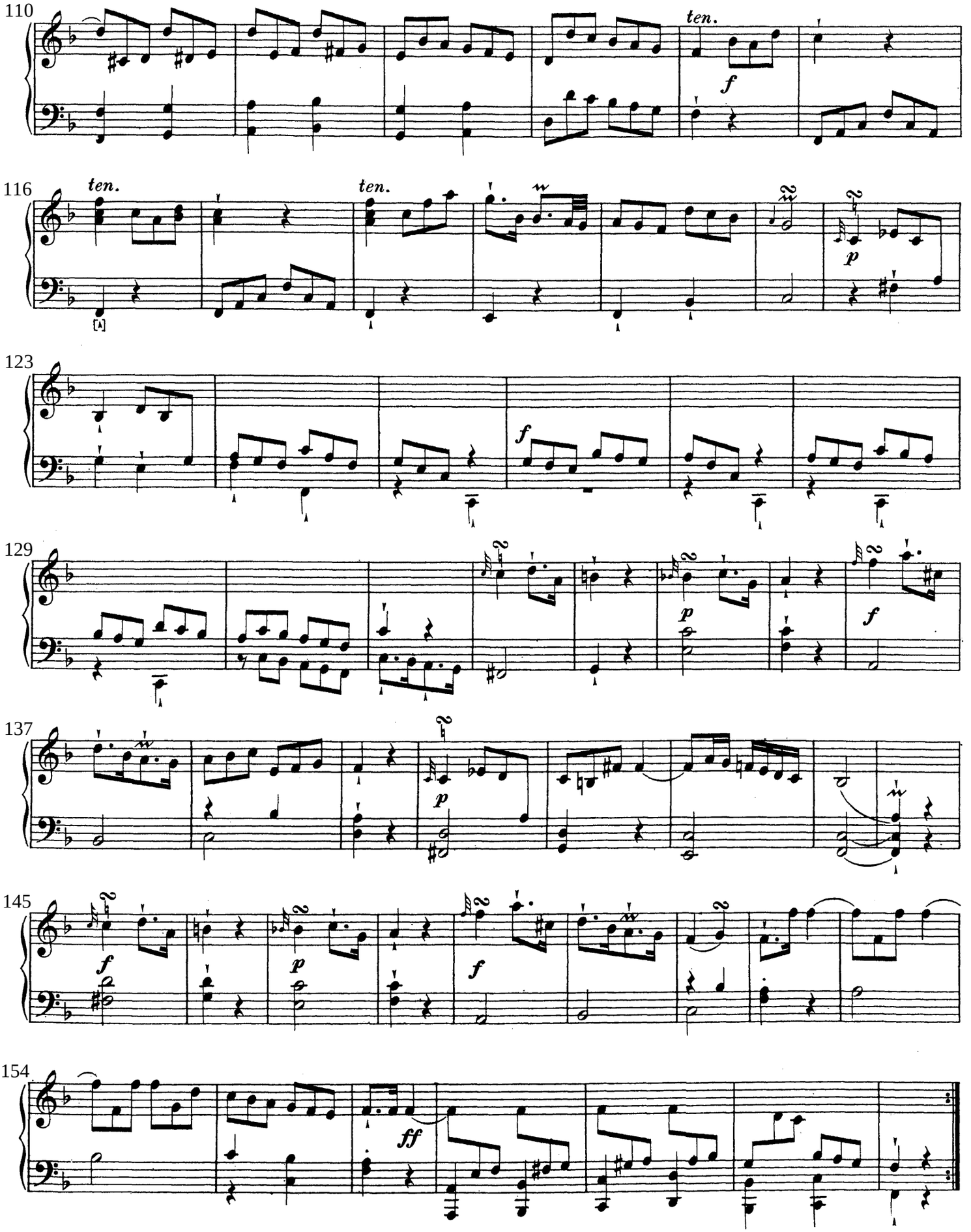

30
ten.
35
p
f
40
ff
pp
45
f
p
50
f
55
ten.
ten.


59
63
68
ten.
73
ten.
77
1.
2.
Larghetto.
5


9
14
19
24
29
34
39

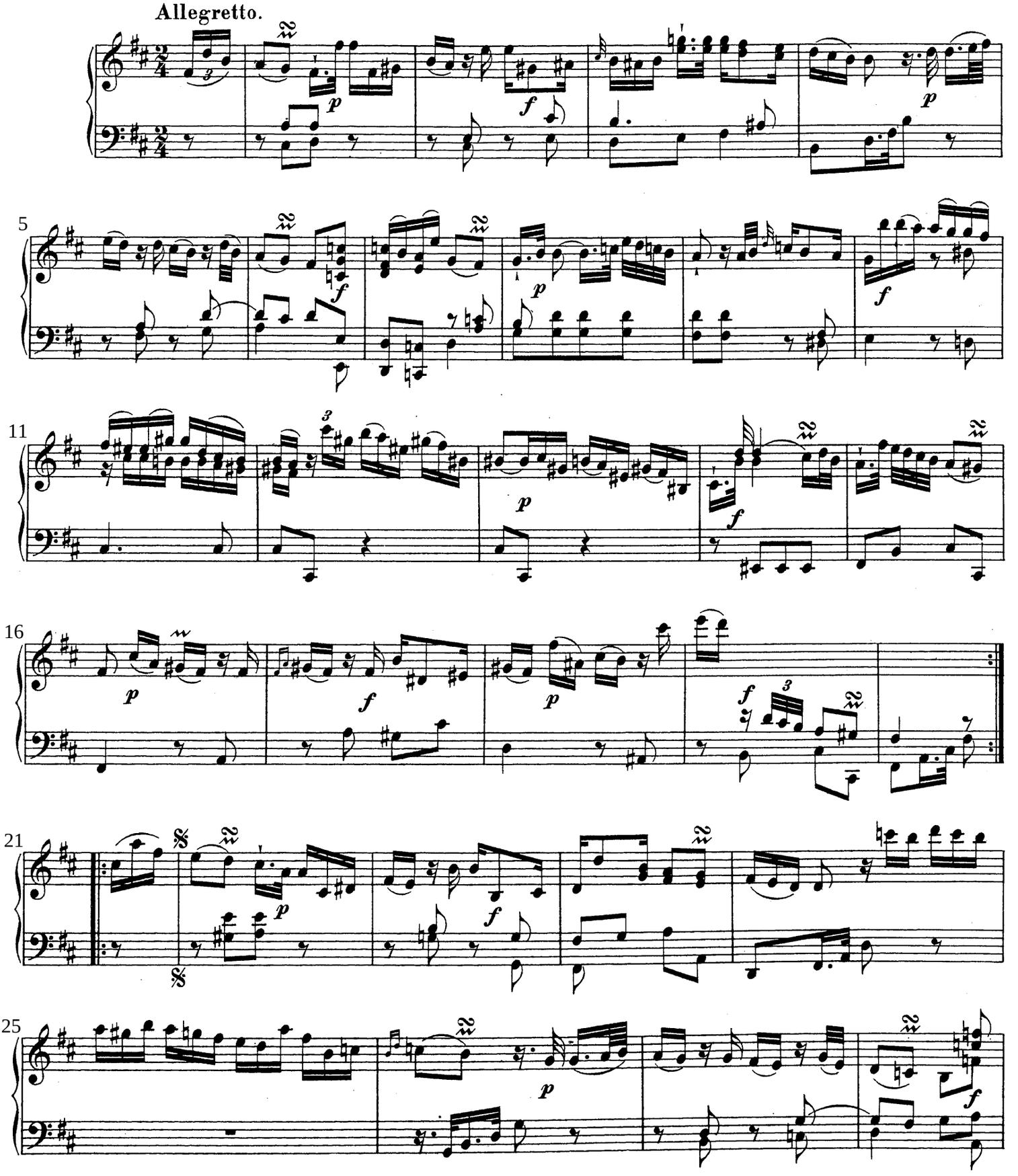

44
p
mf
f
ff
mf
p
ff
pp
Allegro assai.
ten.
ten.
ten.
p
10
f
19
p
f
p
pp
29
f
p
f
p
39
f
p
f
50
ff

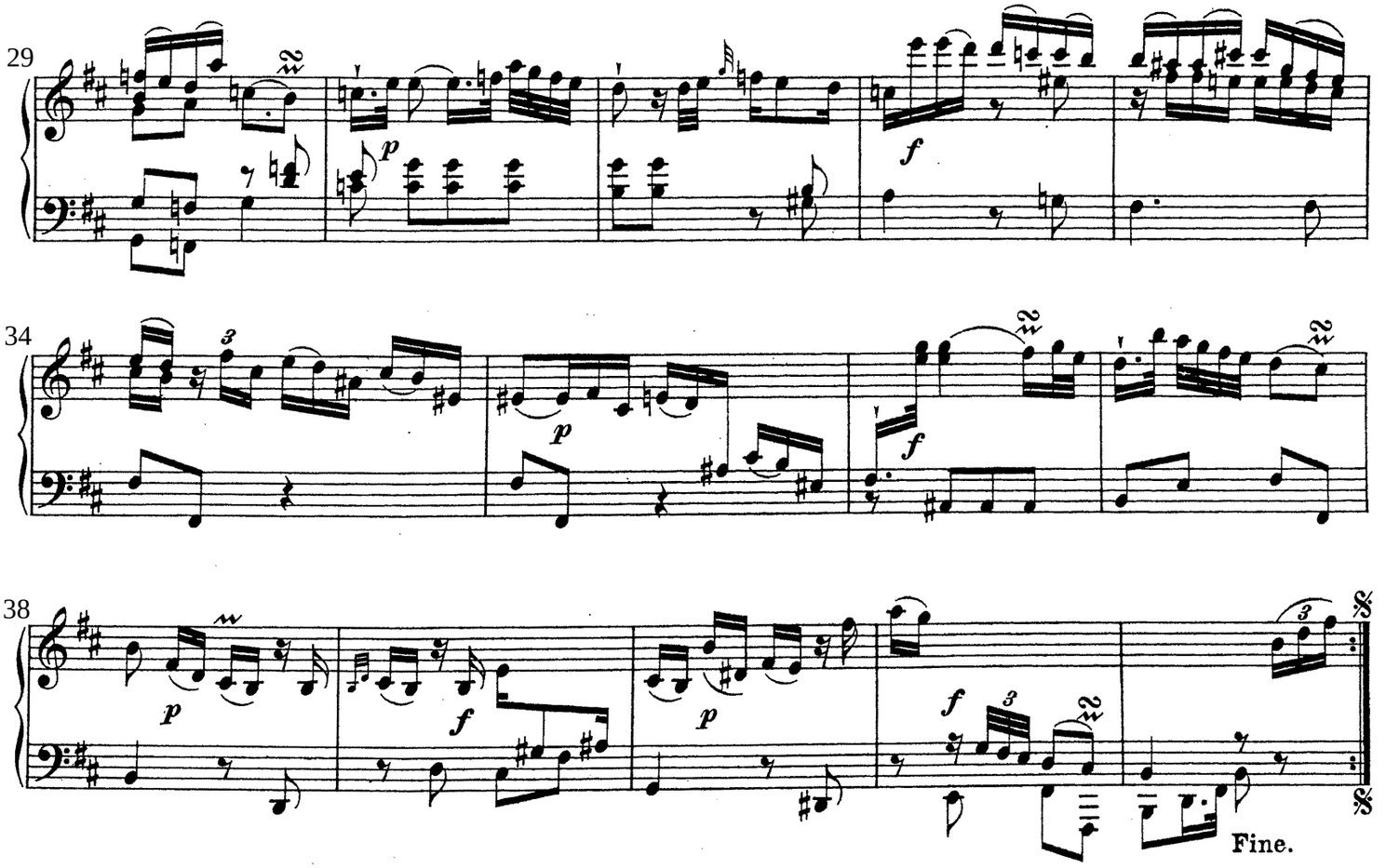

58
ten.
ten.
65
ten.
ten.
72
ten.
79
ten.
ten.
ten.
86
p
f
p
pp
94
f
p
f
102
p
pp
f
ff

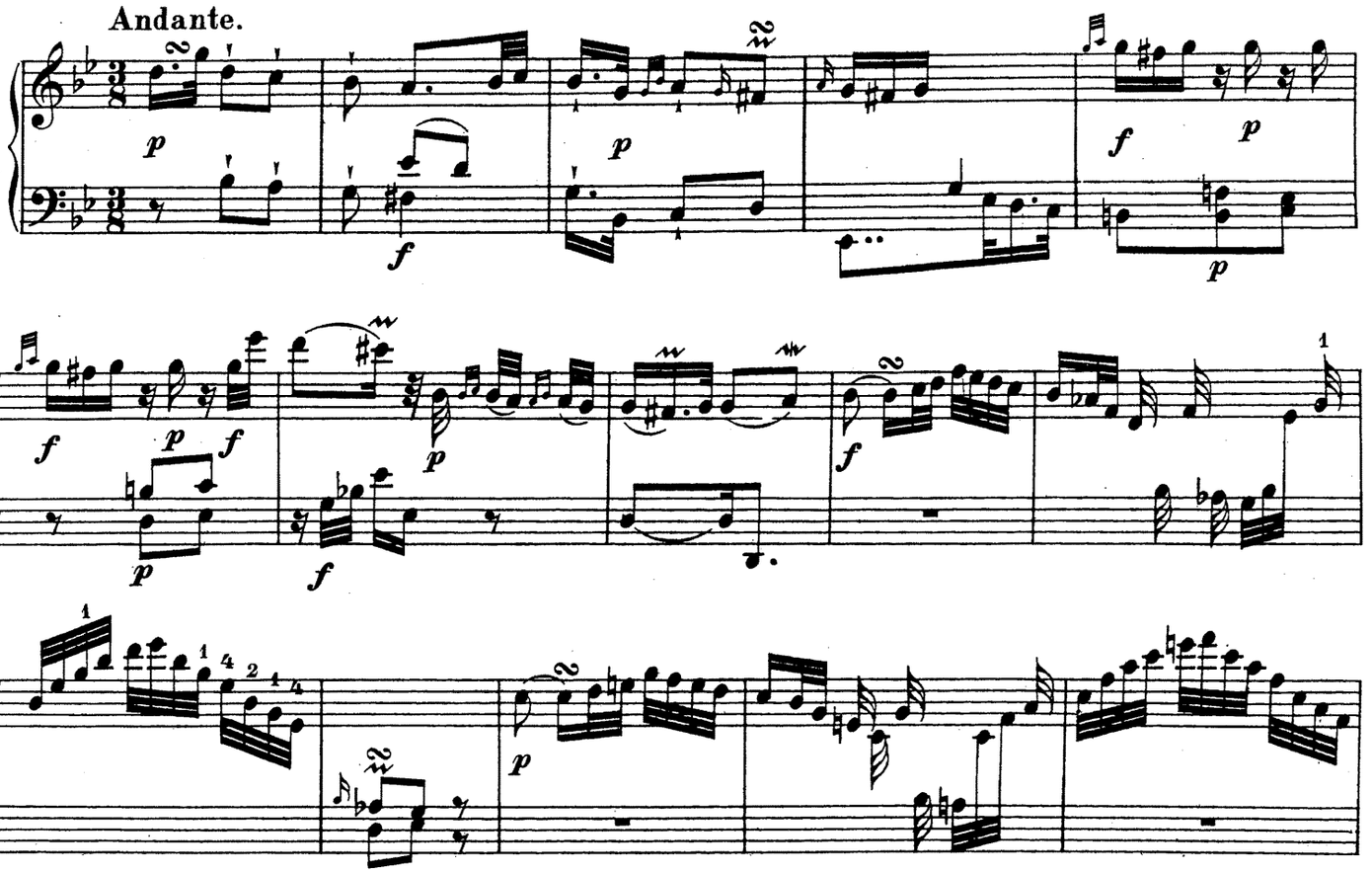

110
ten.
f
116
ten.
ten.
[A]
p
123
f
129
p
f
137
p
145
f
p
f
154
ff

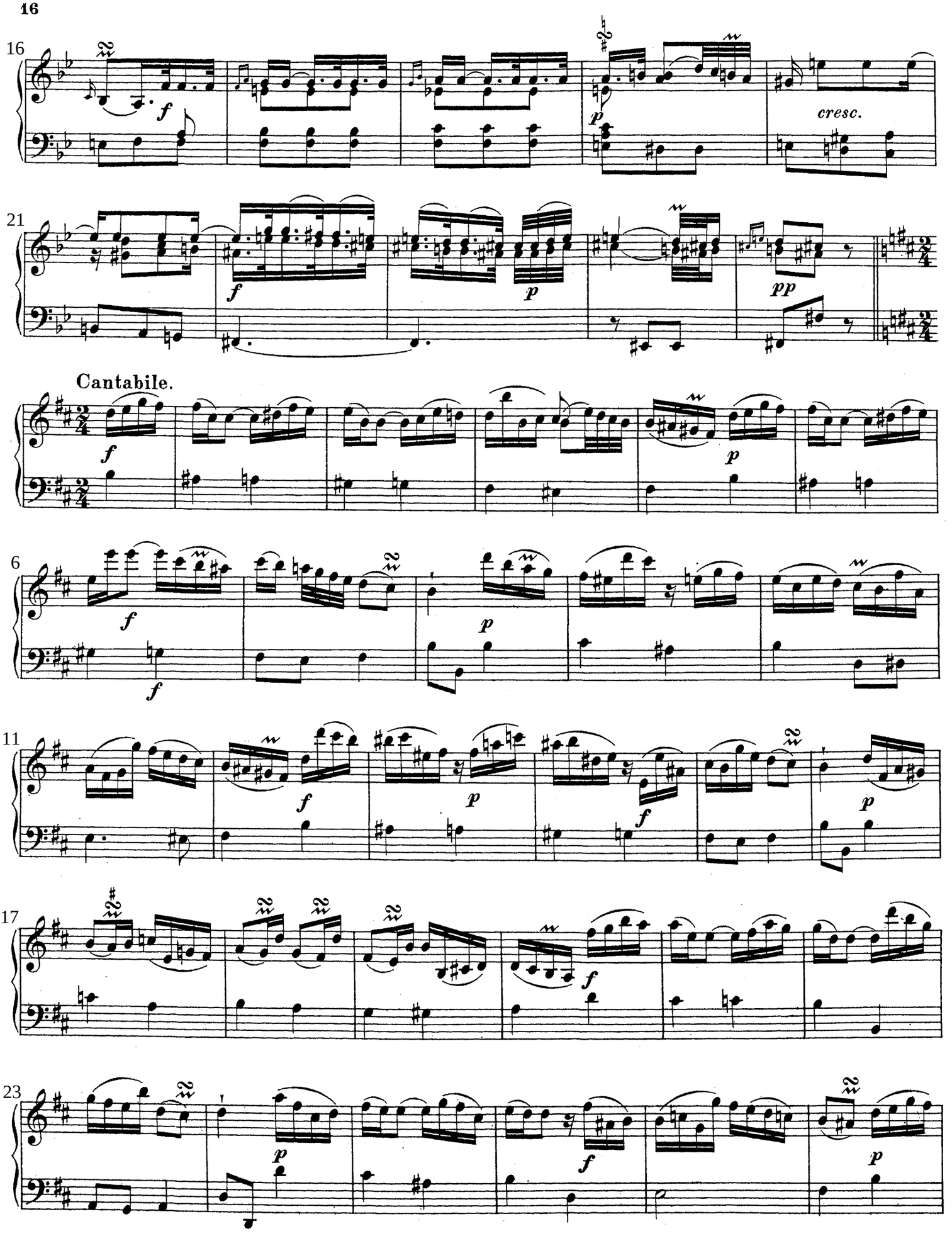
# Sonata III.

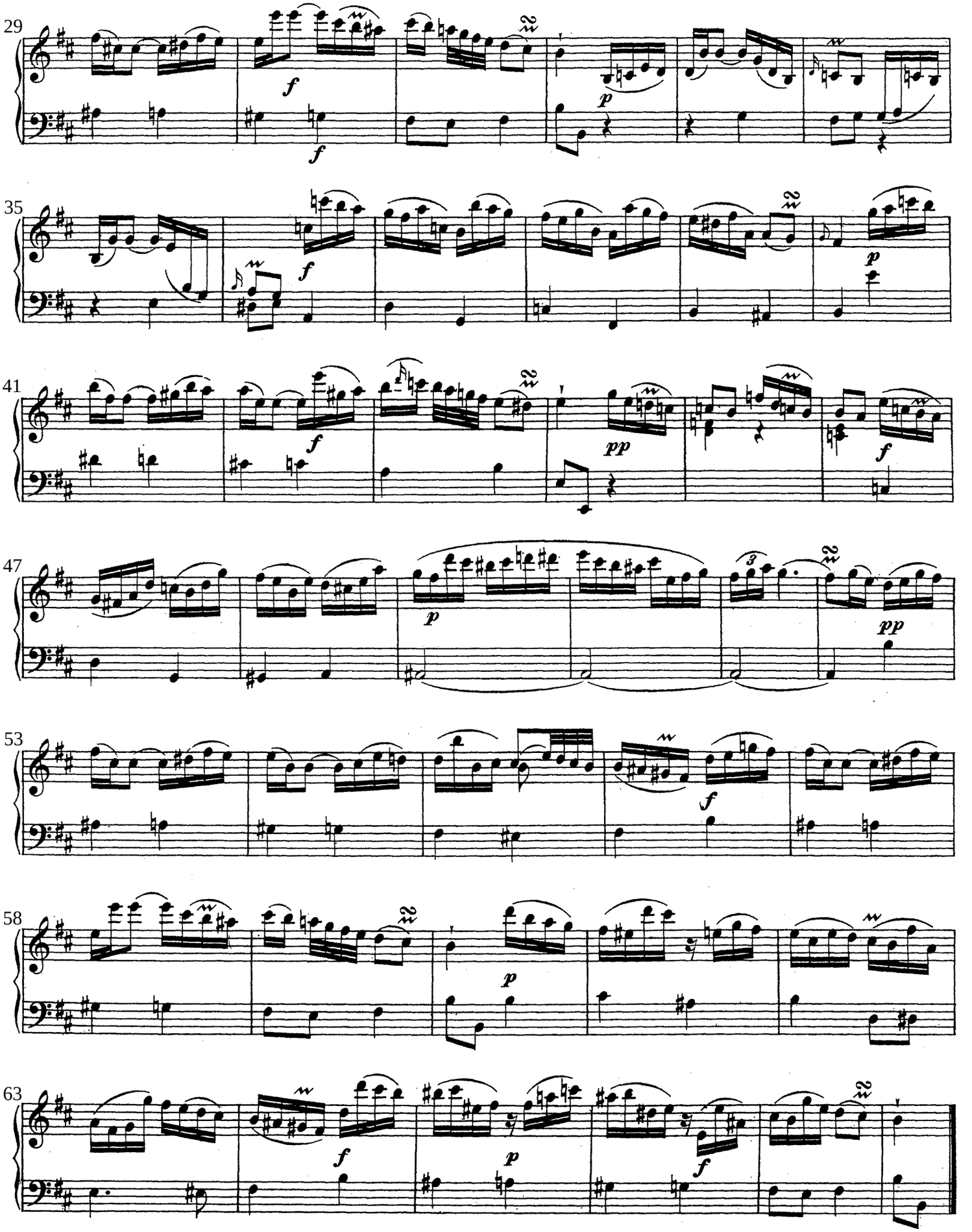
Allegretto.




29
34
38
Fine.

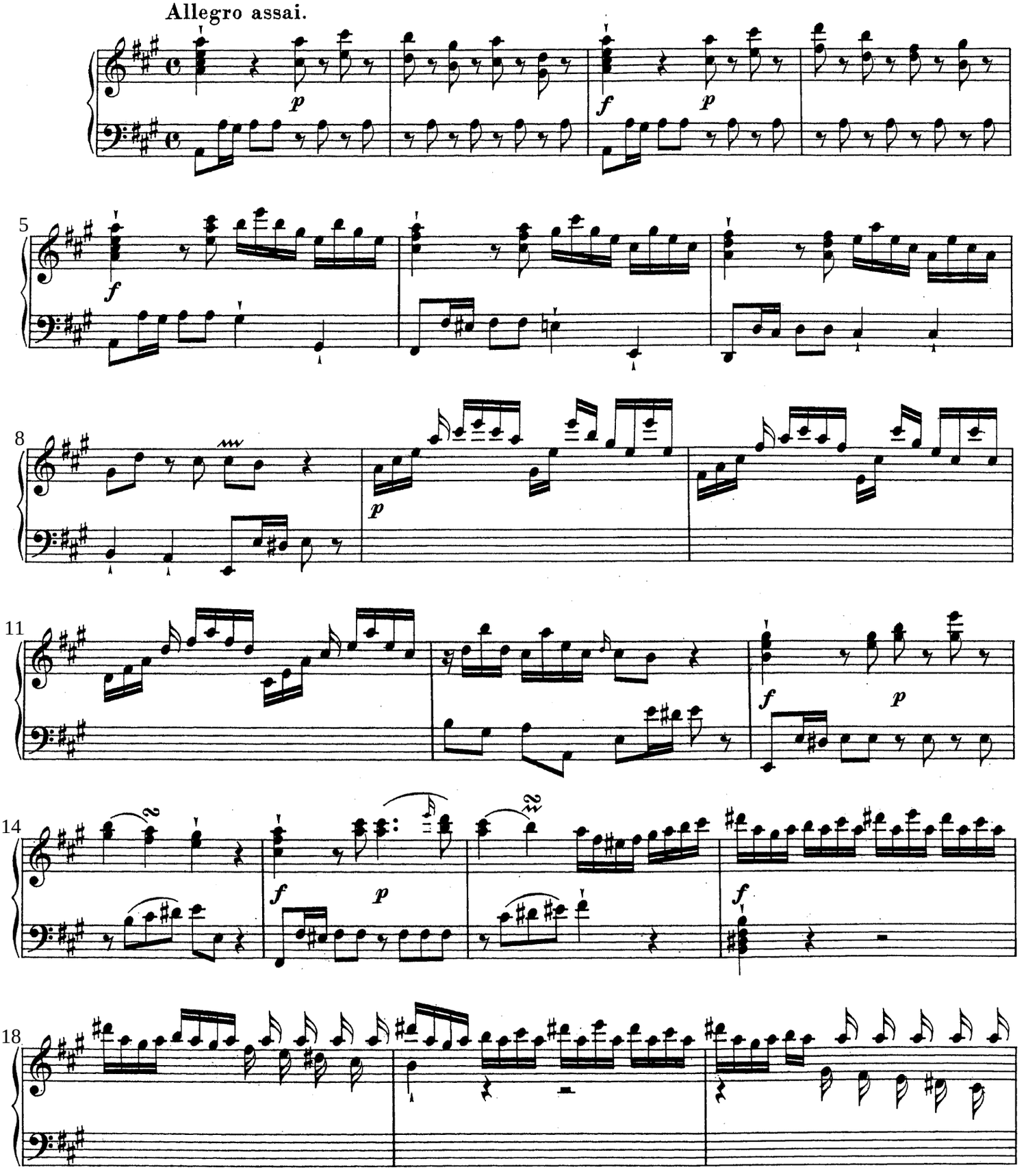

Andante.
6
11

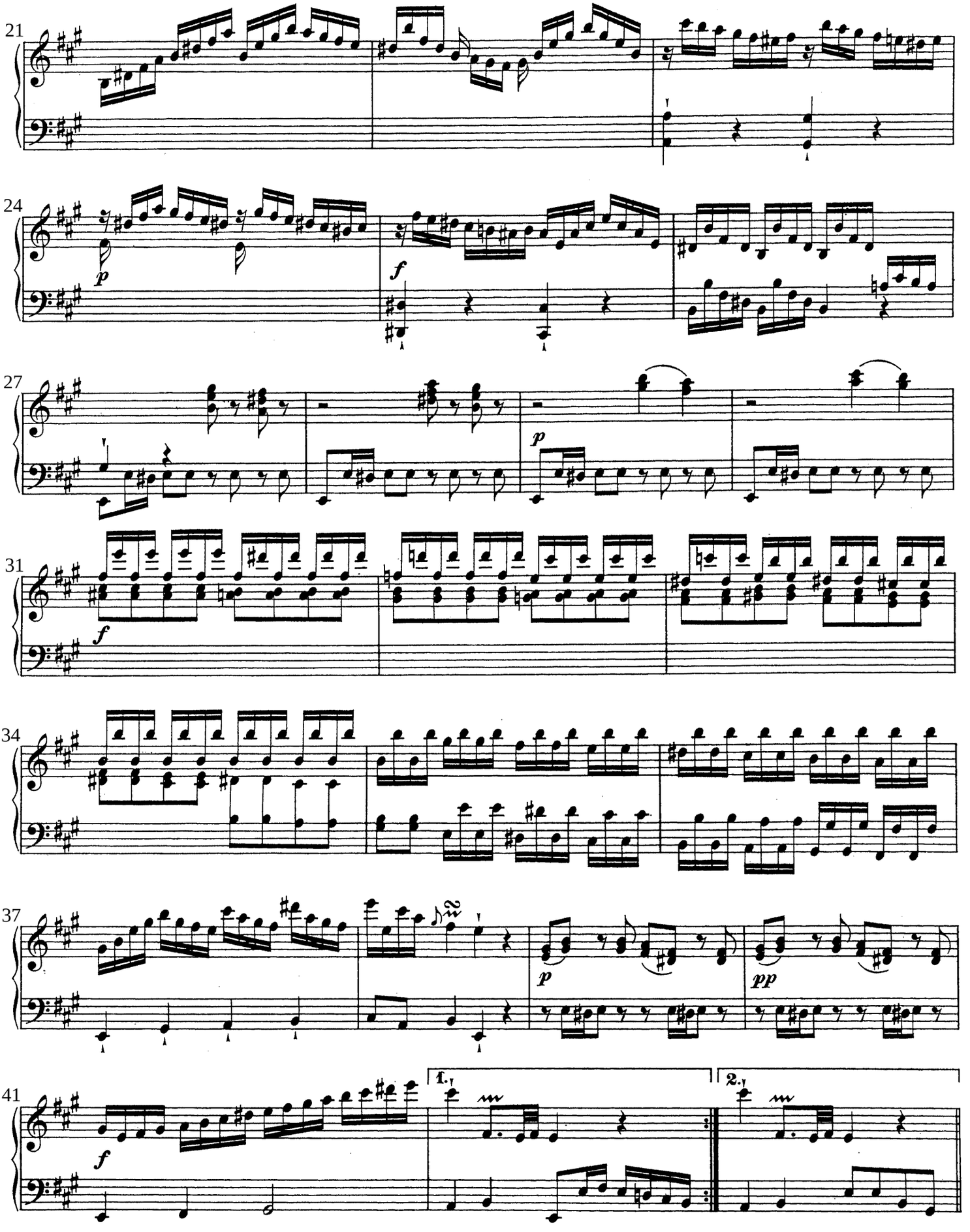

16
f
p
cresc.
21
f
p
pp
Cantabile.
f
p
6
f
f
p
11
f
p
f
p
17
f
23
p
f
p

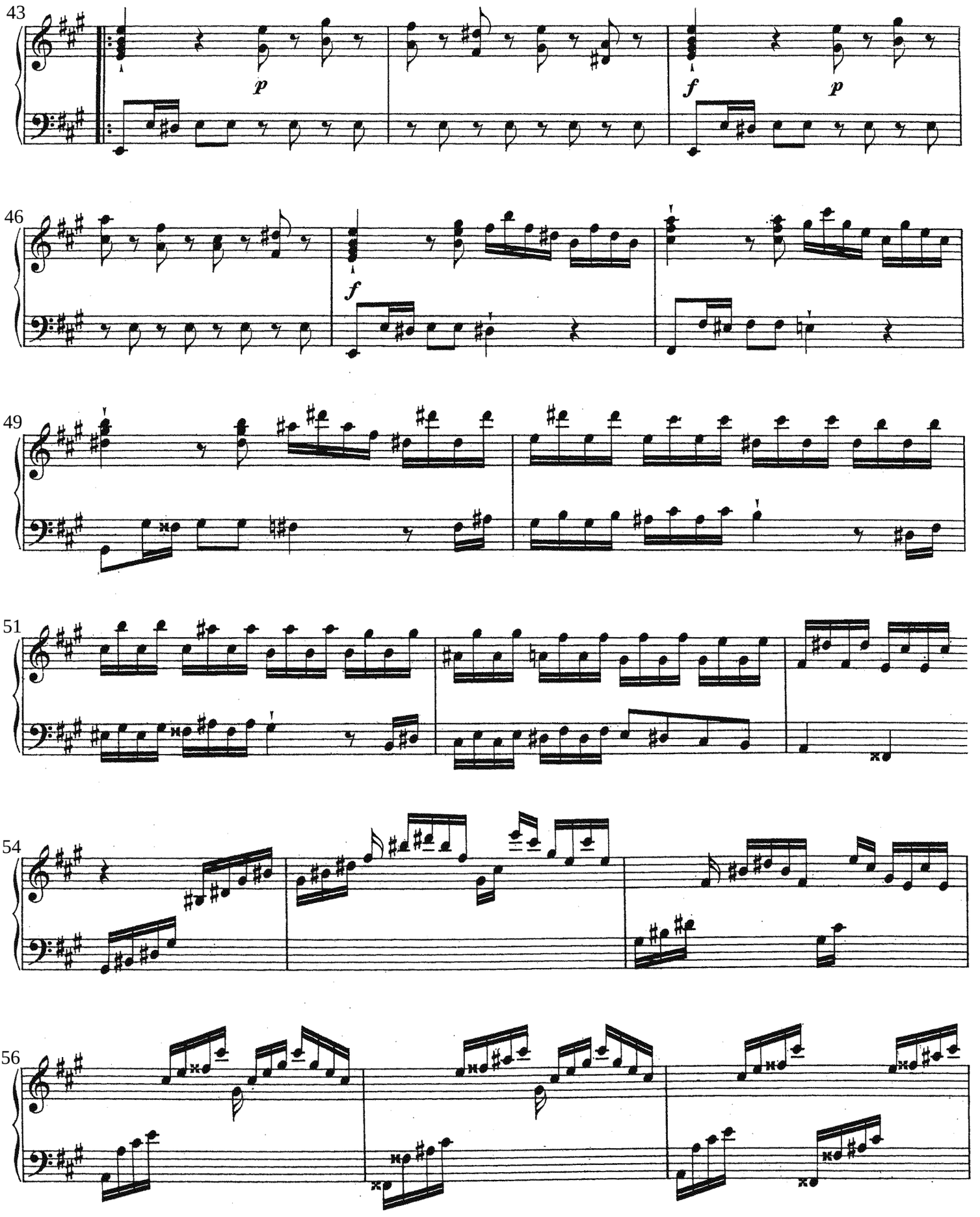

29
f
f
p
35
f
p
41
f
pp
f
47
p
pp
53
f
58
p
63
f
p
f

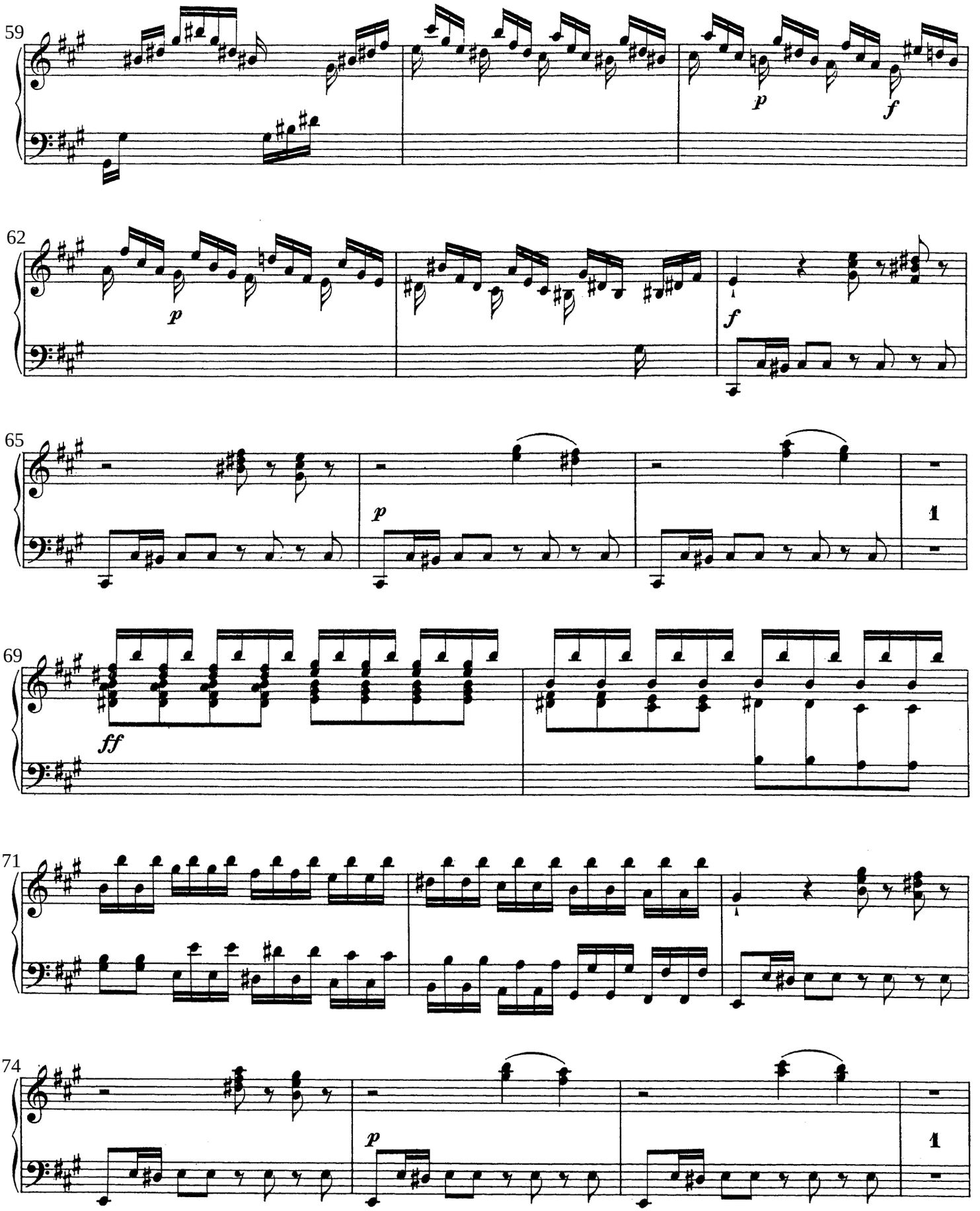
# Sonata IV.

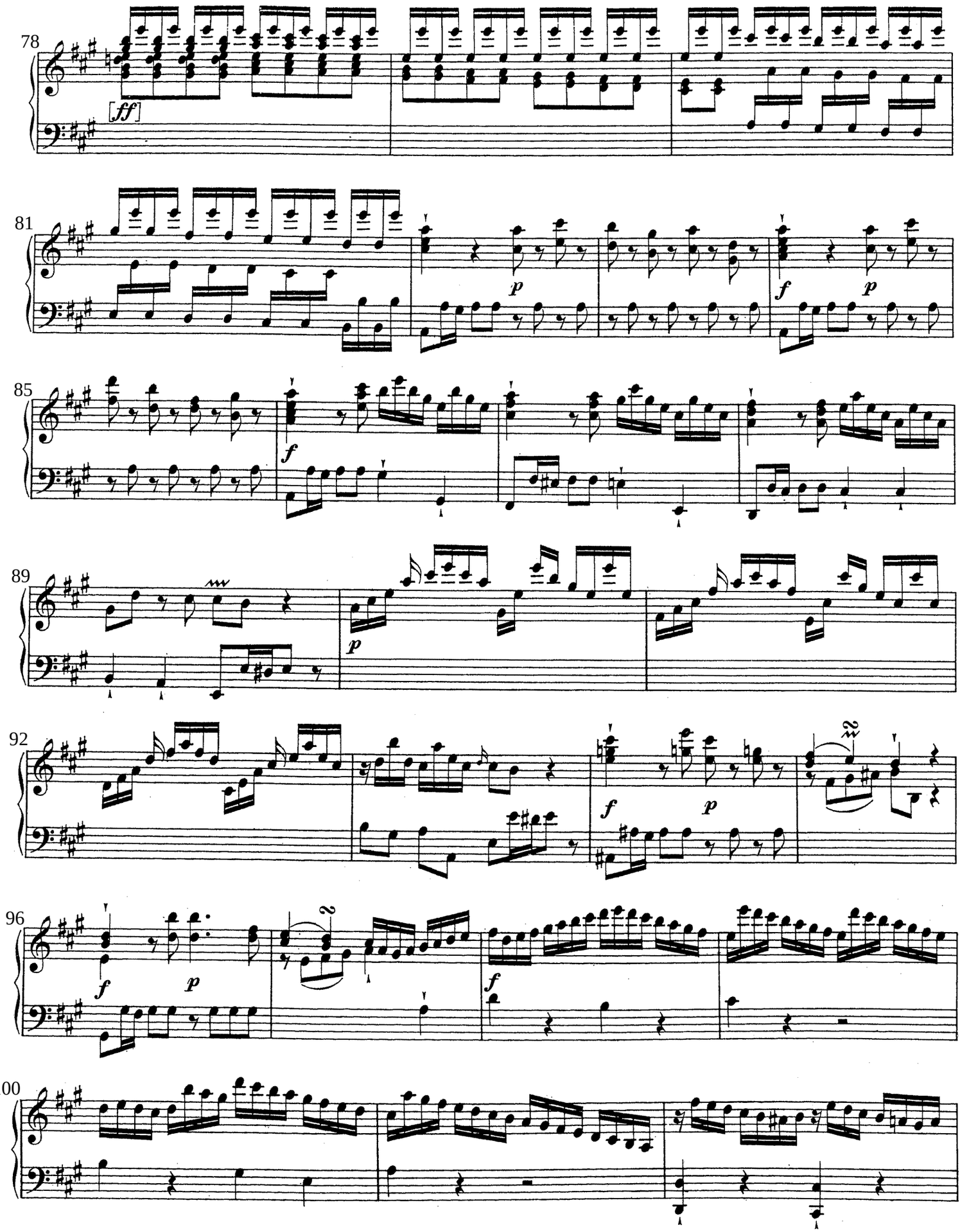
Allegro assai.

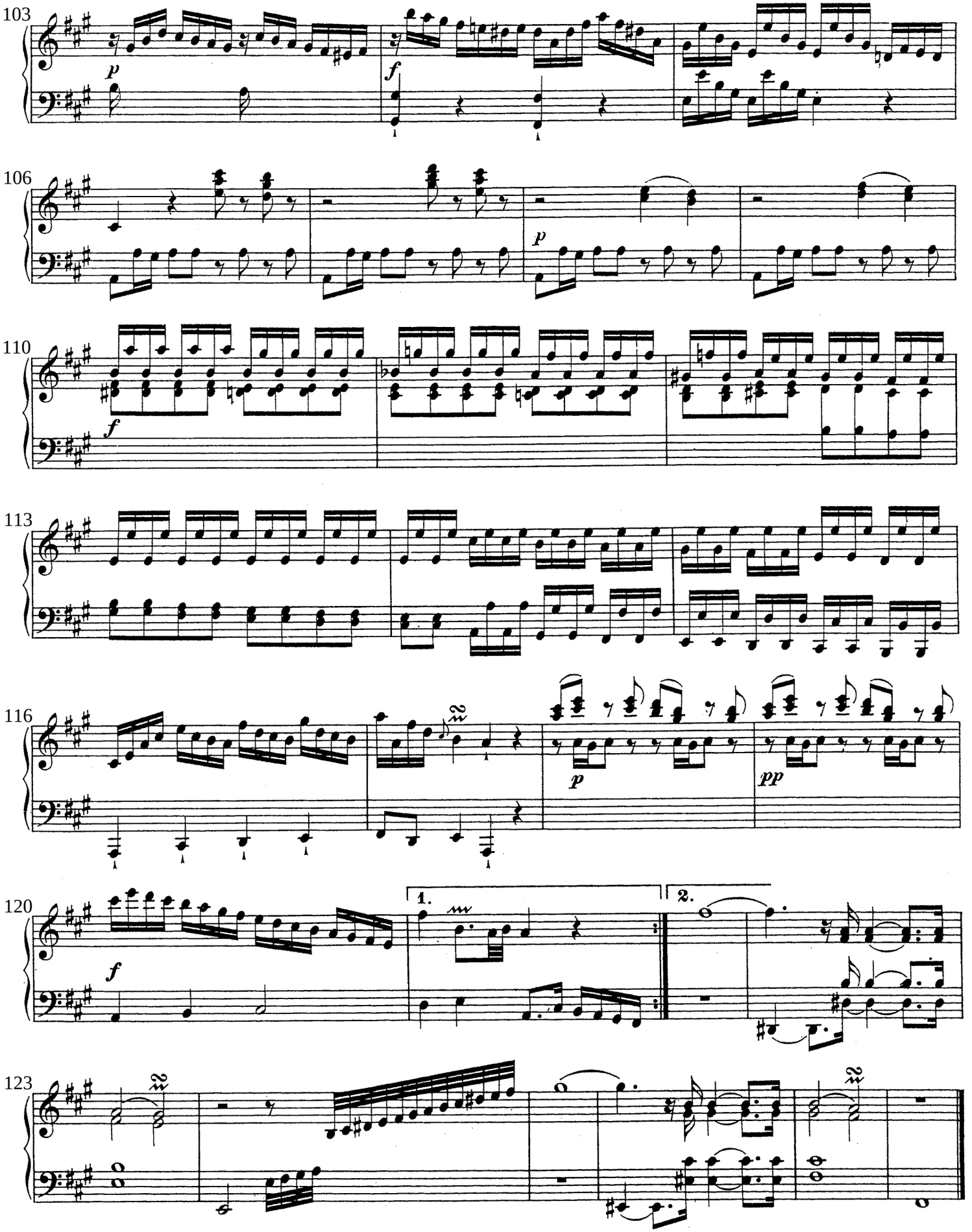


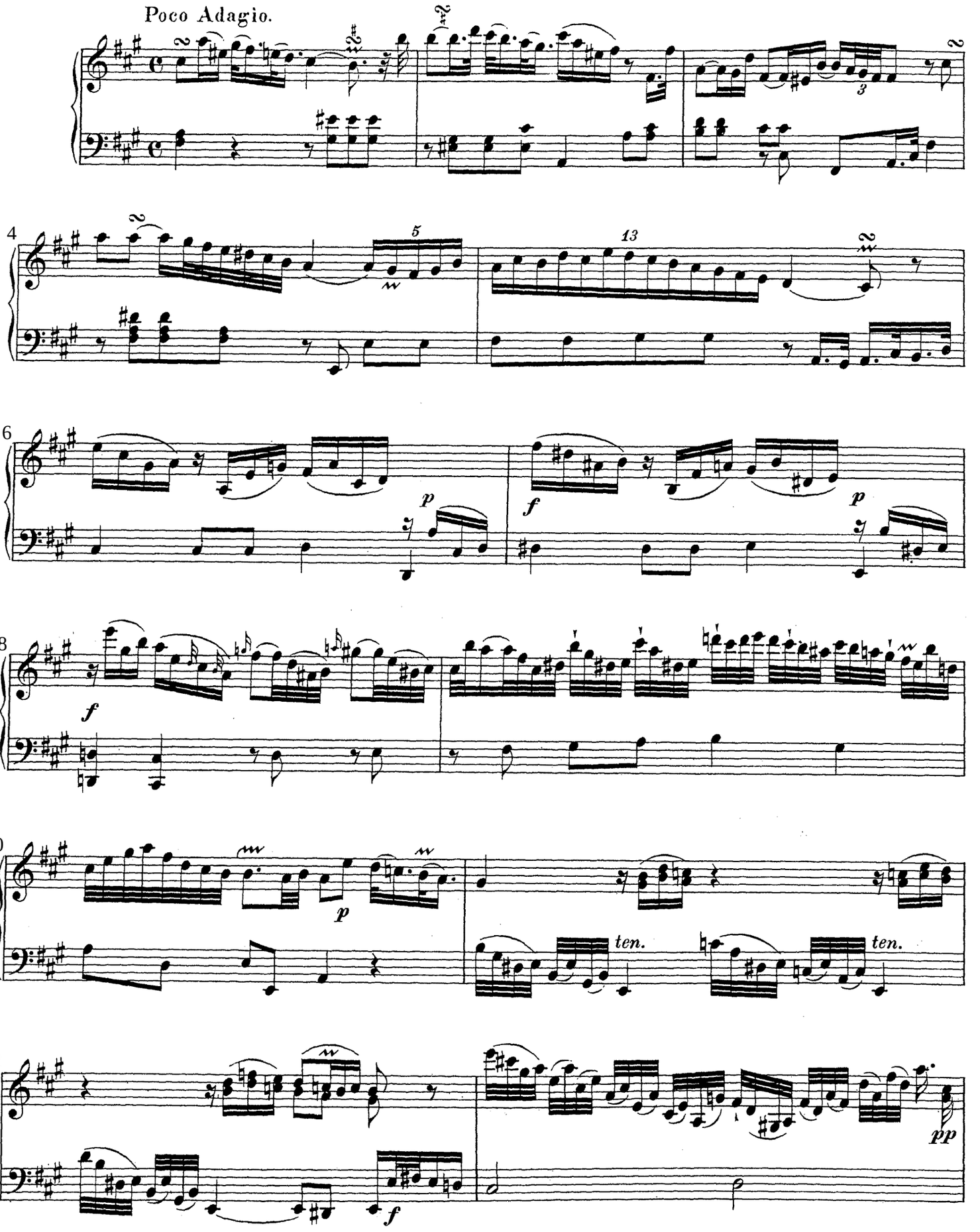

21
24
p
f
27
p
31
f
34
37
p
pp
41
f
1.
2.

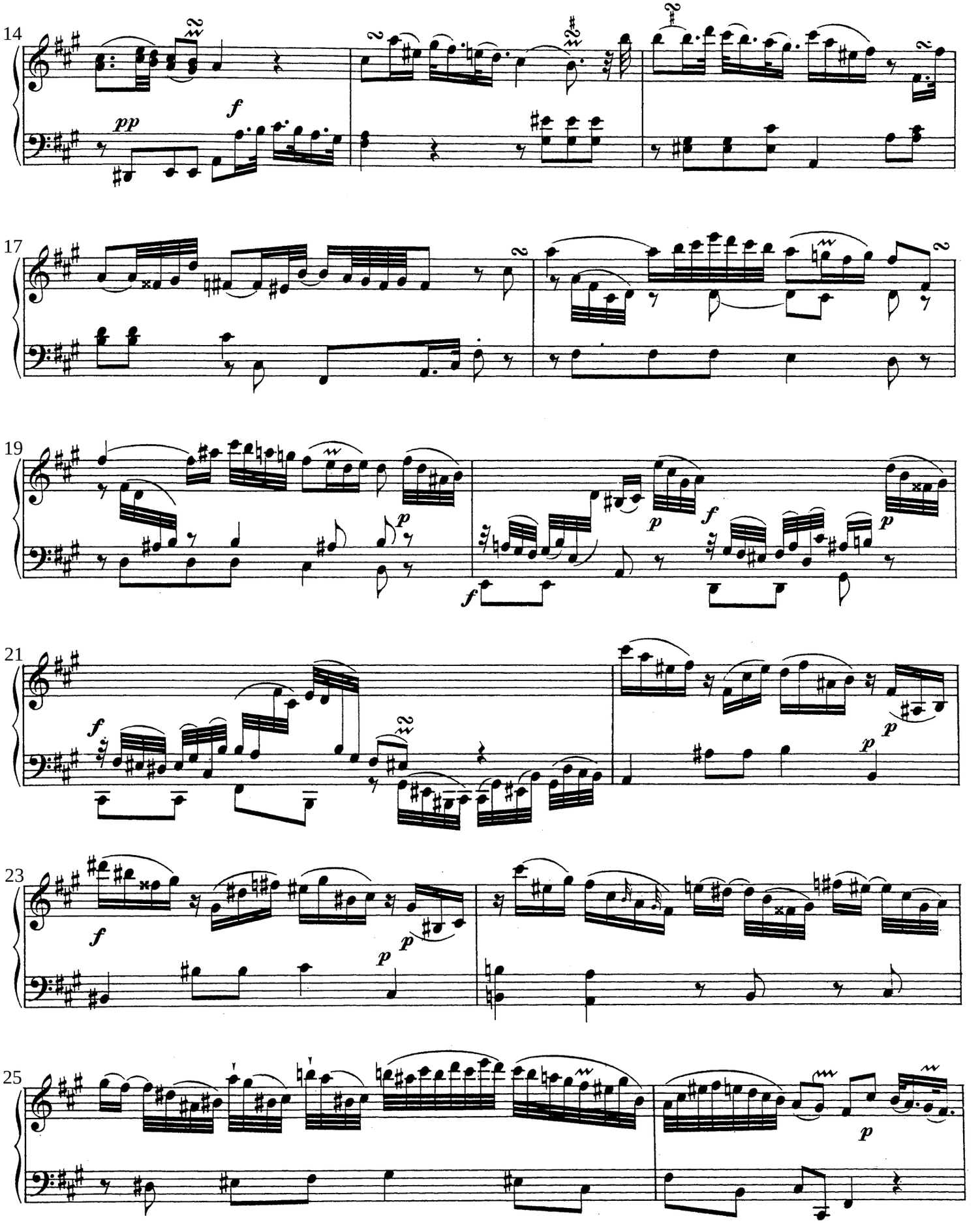

43
p
f
p
46
f
49
51
54
56

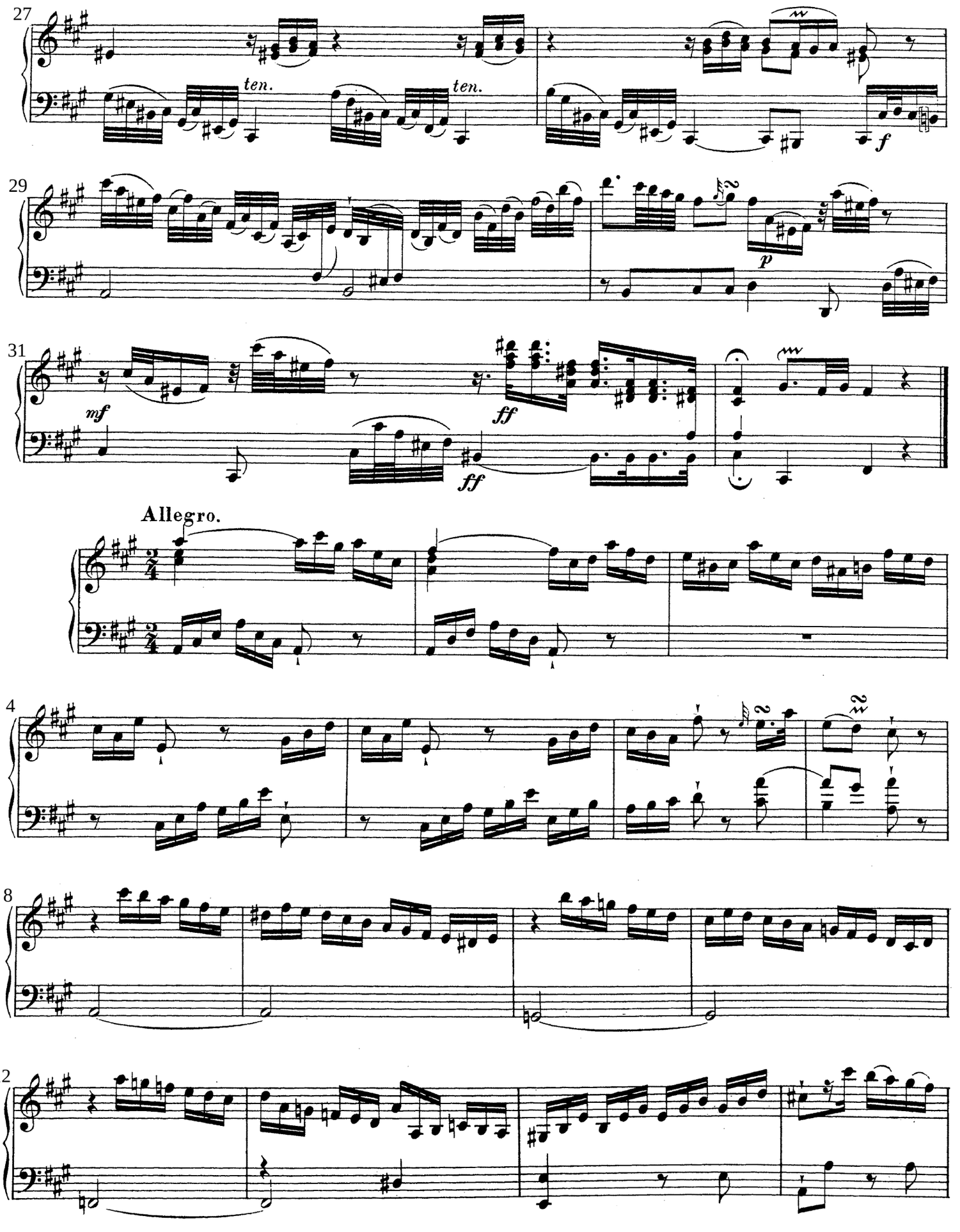

59
p
f
62
p
f
65
p
1
69
ff
71
74
p
1

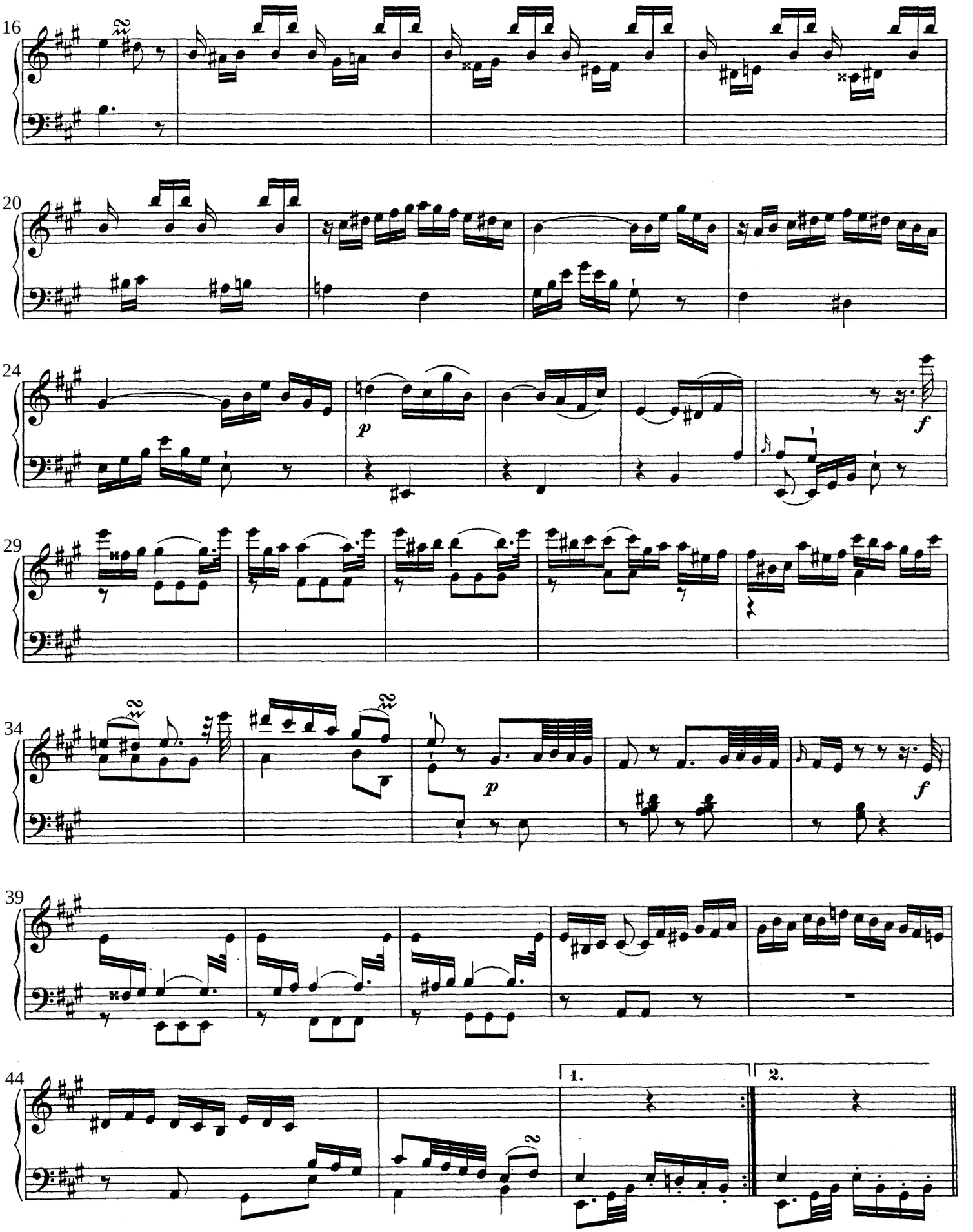

78
[ff]
81
p
f
p
85
f
89
p
92
f
p
96
f
p
f
100

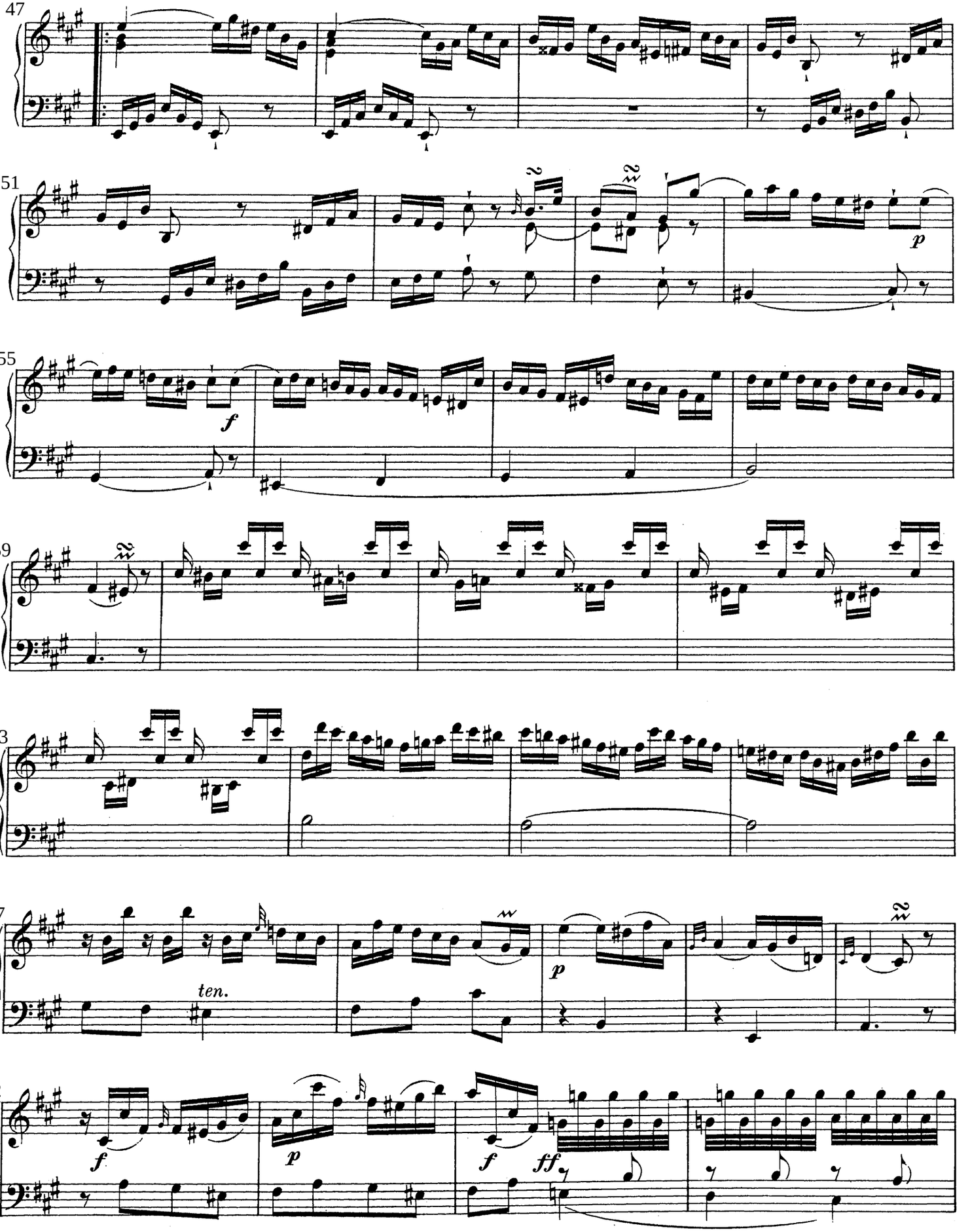

103
106
110
113
116
120
123
1.
2.

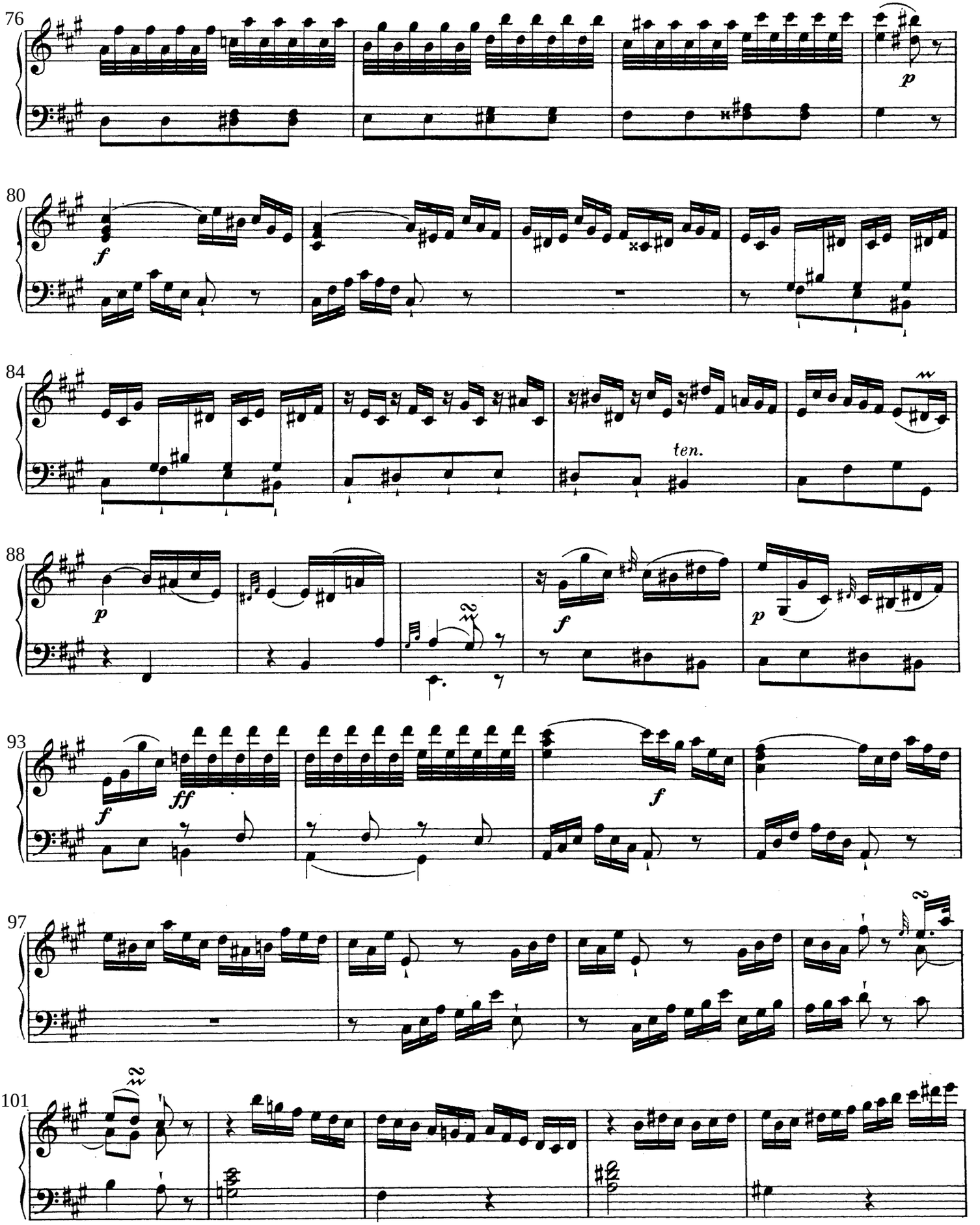

Poco Adagio.
4
5
13
6
p
f
p
8
f
10
p
ten.
ten.
12
pp
f

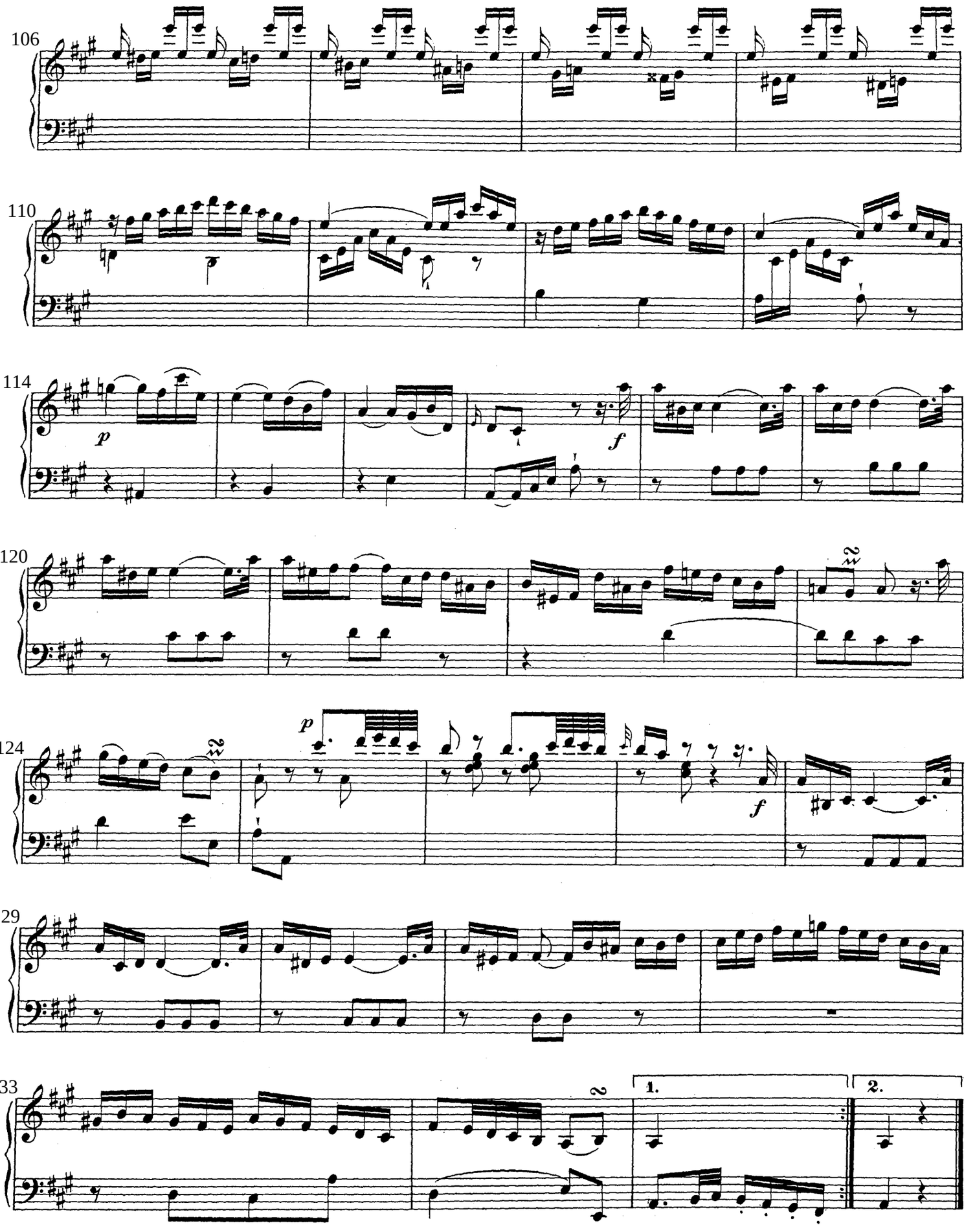

14
pp
f
17
19
f
p
f
p
f
p
21
f
p
p
23
f
p
p
25
p


27
ten.
ten.
f
29
p
31
mf
ff
ff
Allegro.
4
8
12

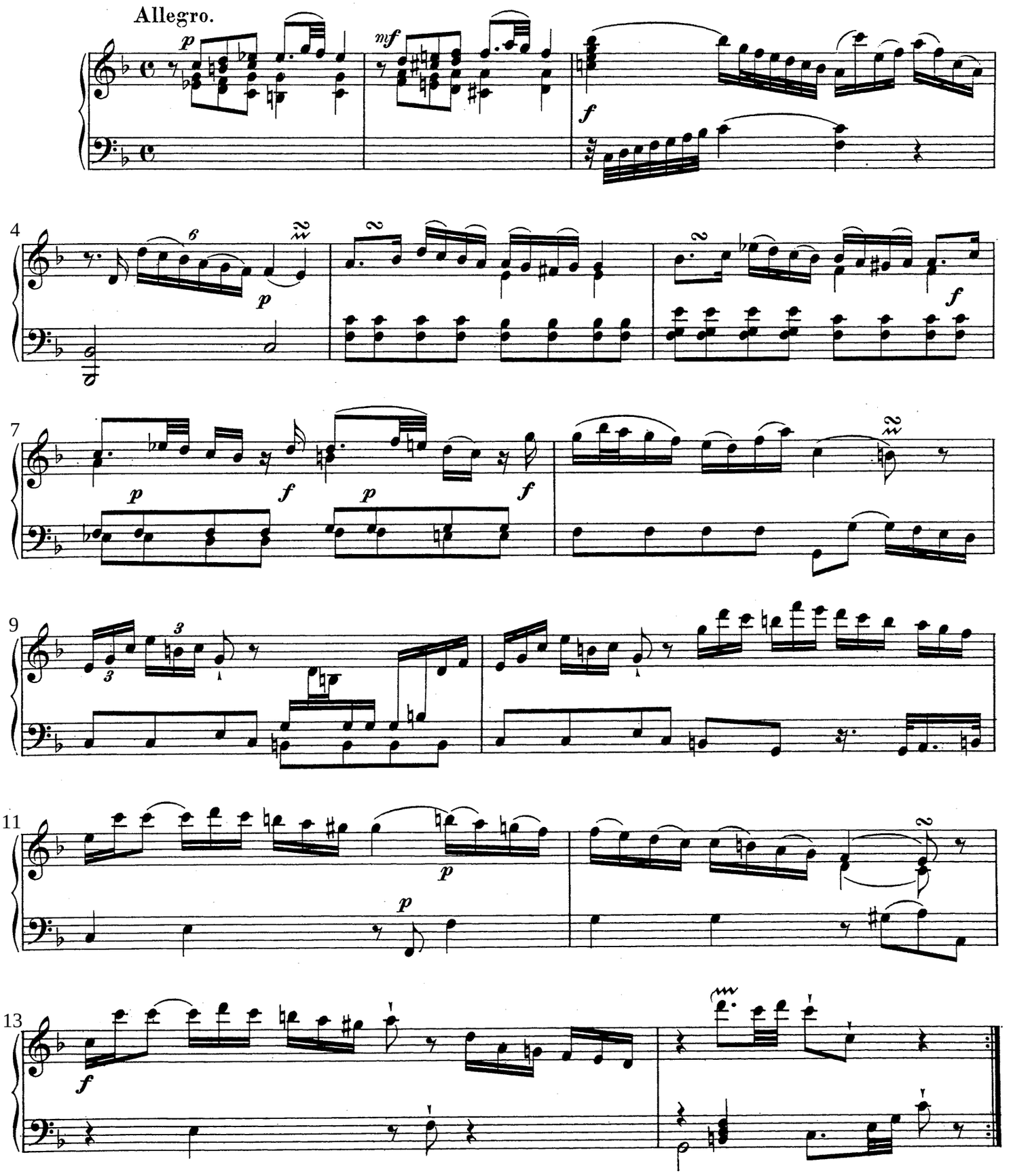

16
20
24
p
f
29
34
p
f
39
44
1.
2.

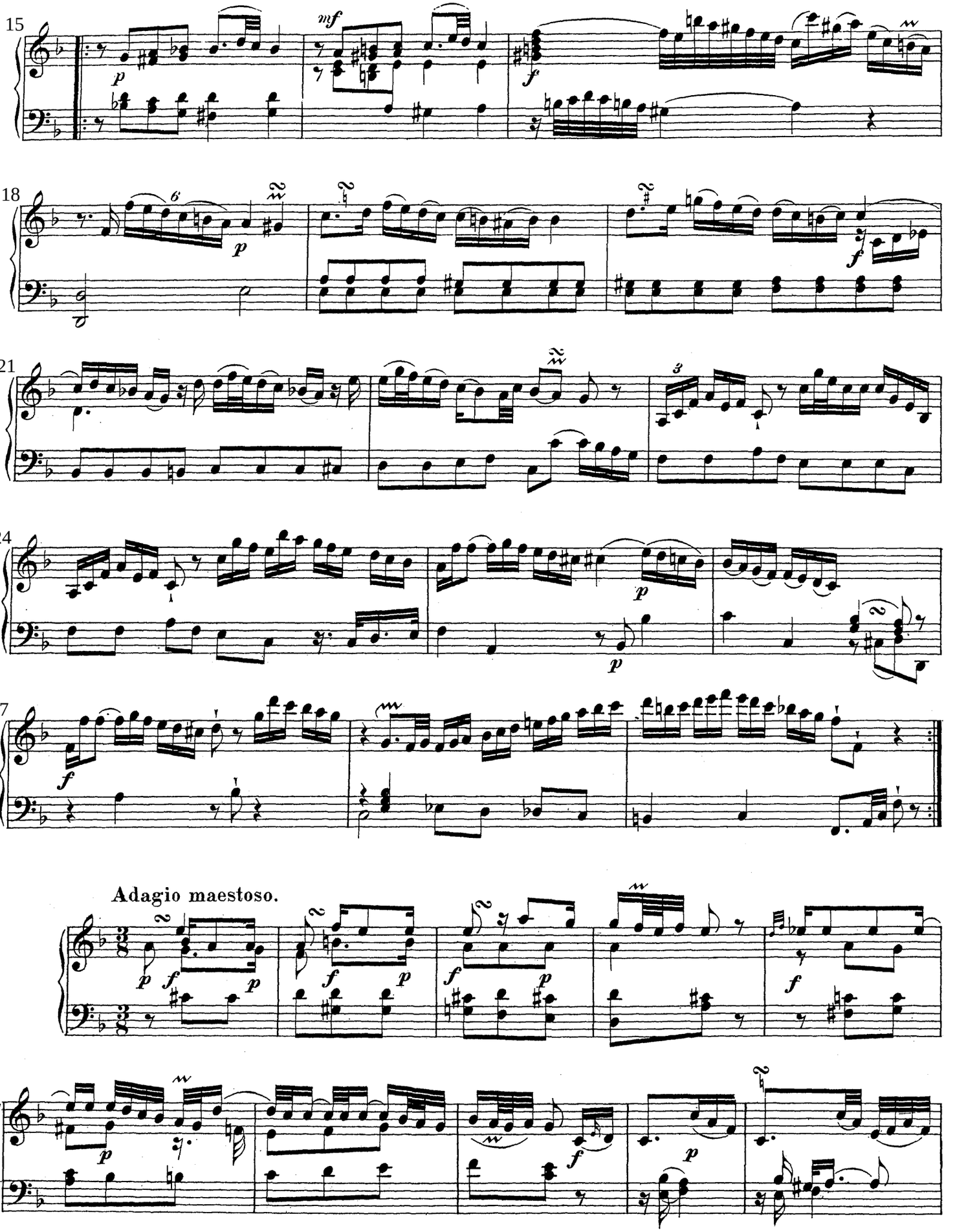

47
51
55
59
63
67
72
ten.

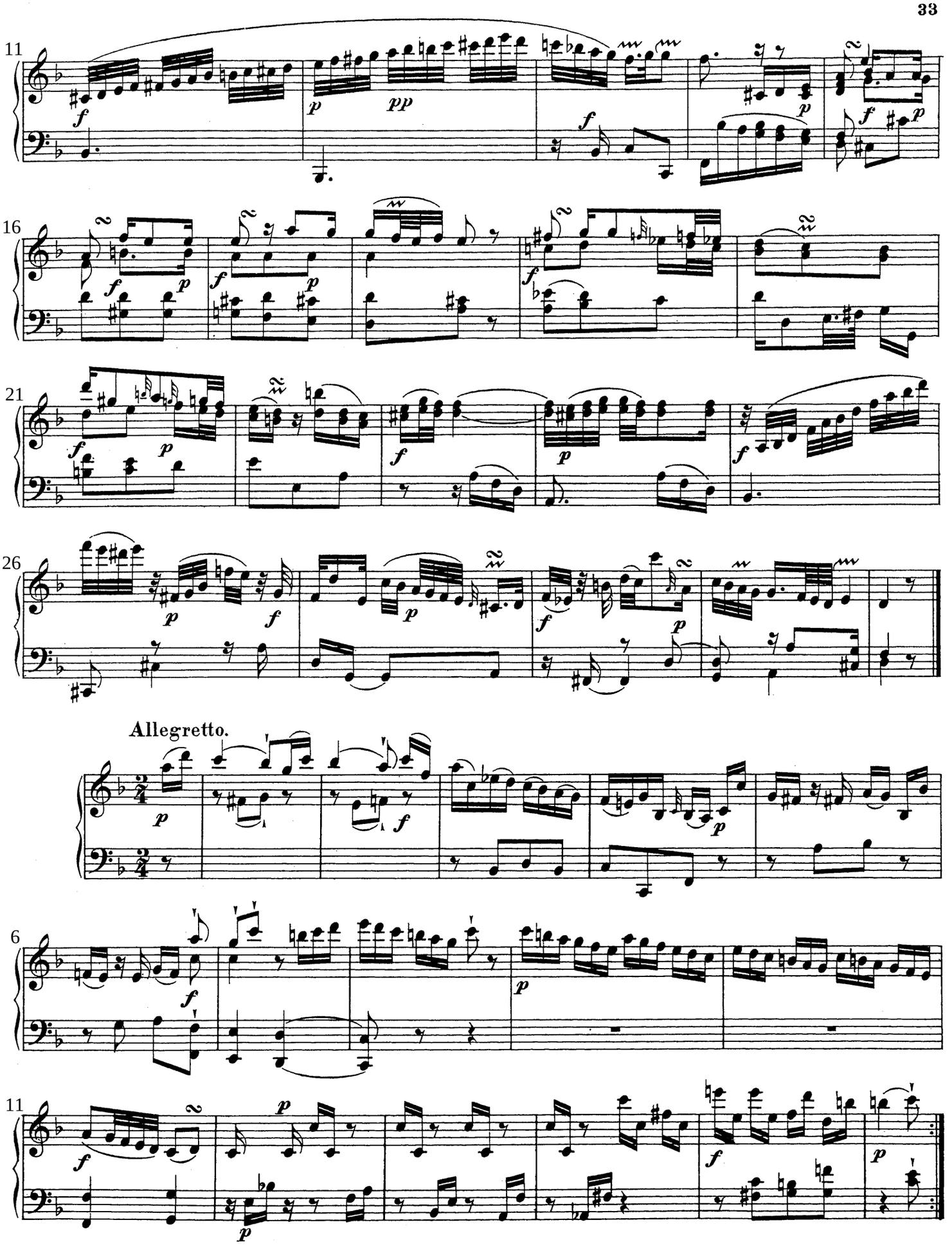

76
p
80
f
84
ten.
88
p
f
p
93
f
ff
f
97
101

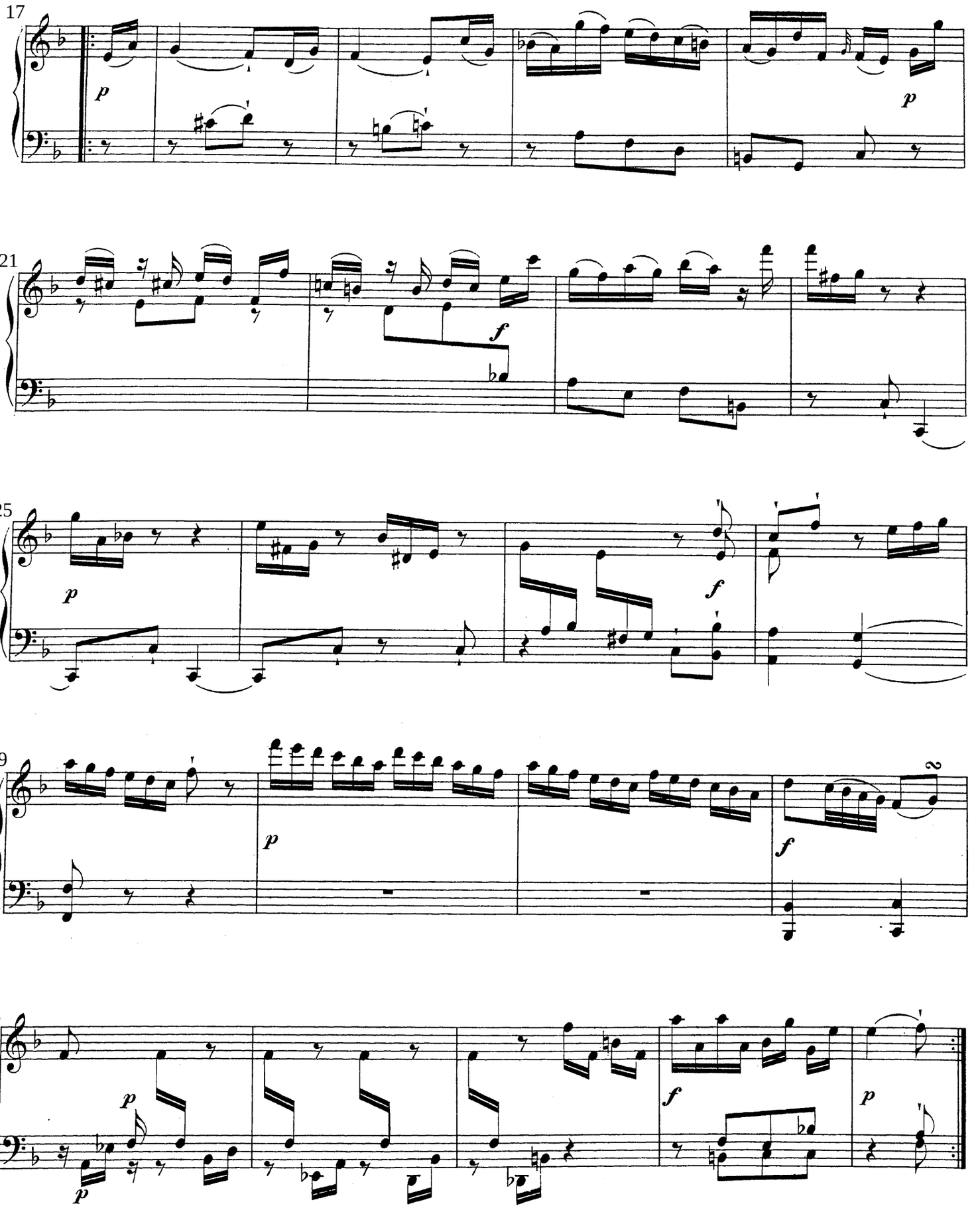

106
110
114
p
f
120
124
p
f
129
133
1.
2.

# Sonata V.

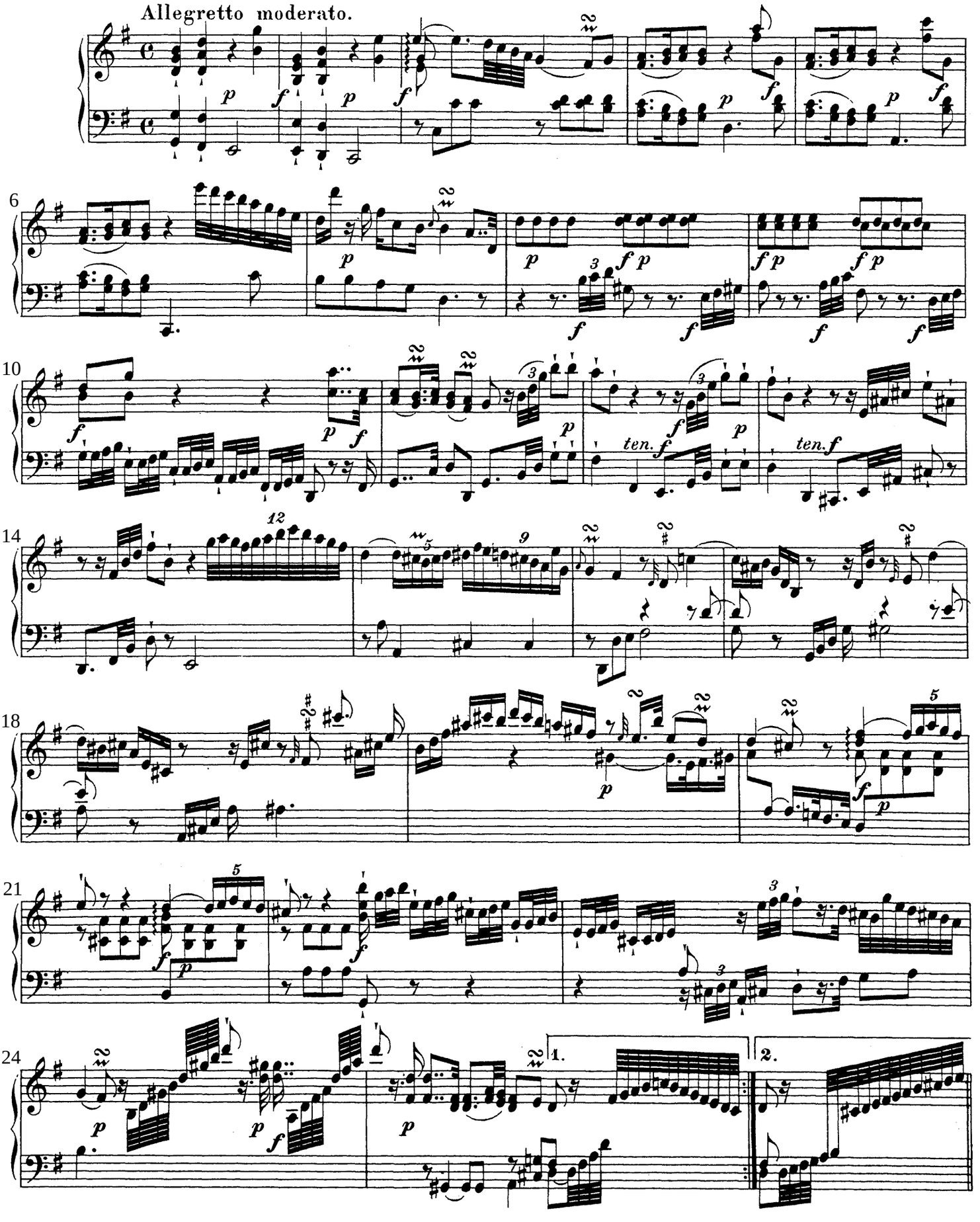


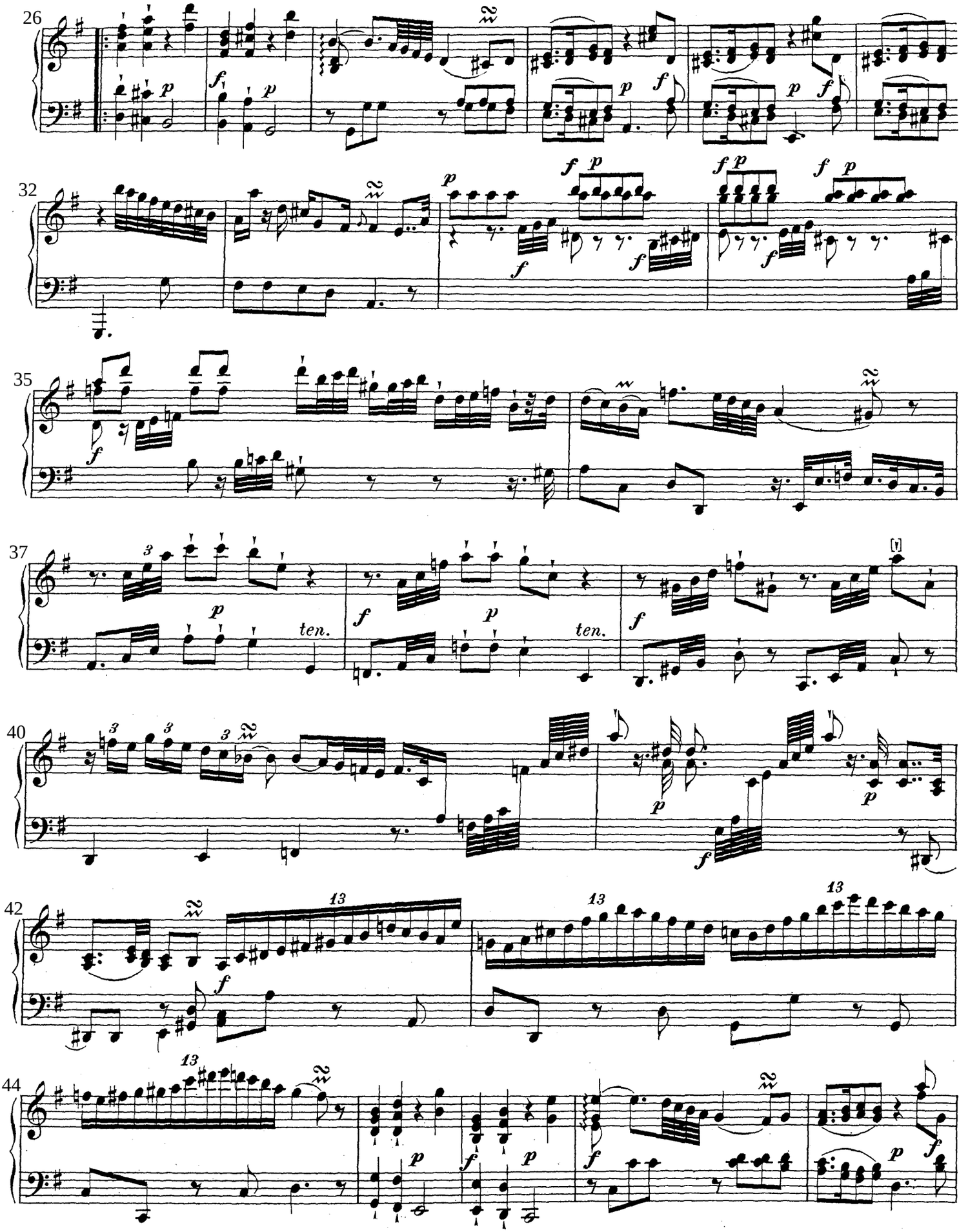

15
mf
18
21
24
27
Adagio maestoso.
6

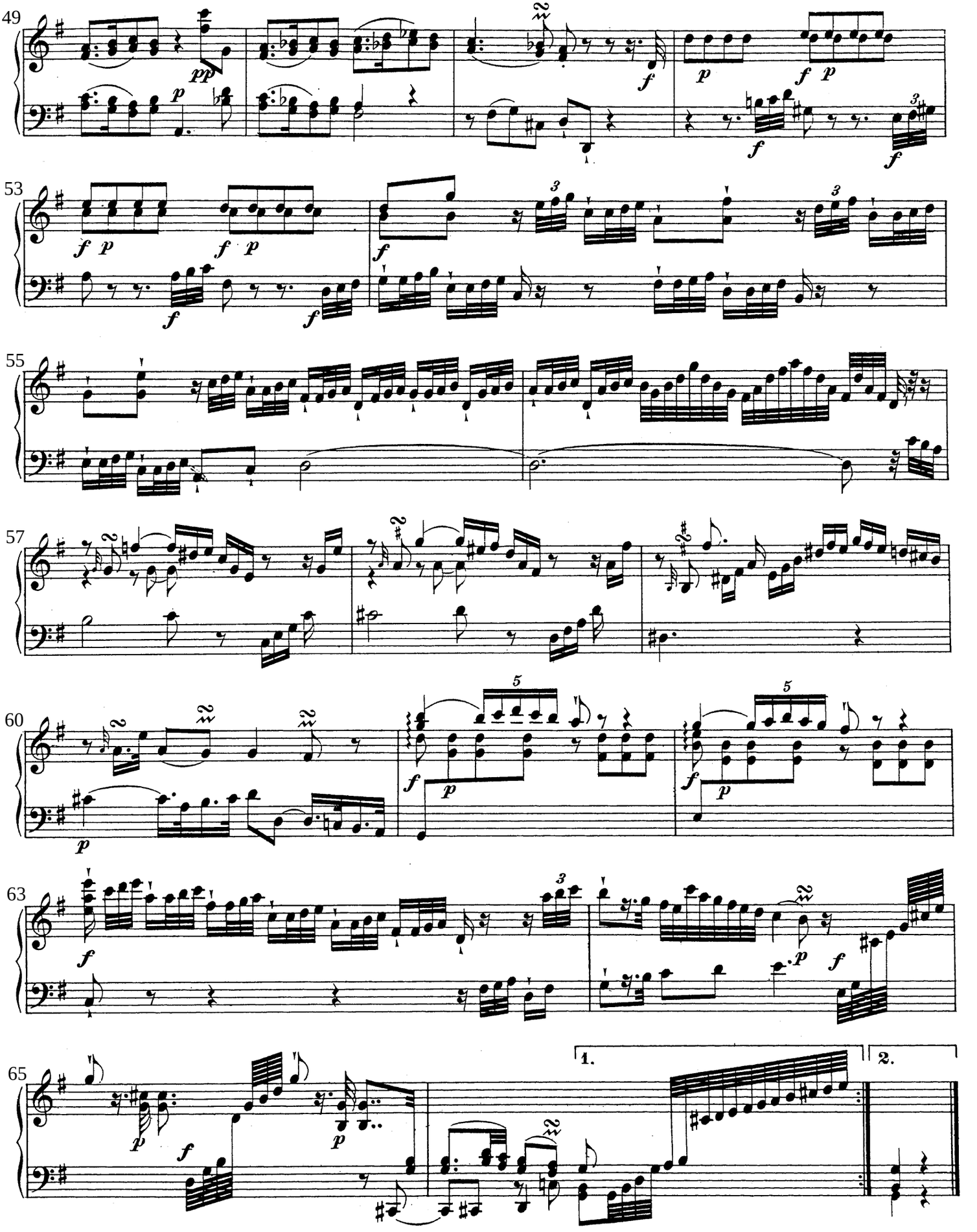

11
16
21
26
Allegretto.
6
11


17
p
p
21
f
25
p
f
29
p
f
2
33
p
p
f
p

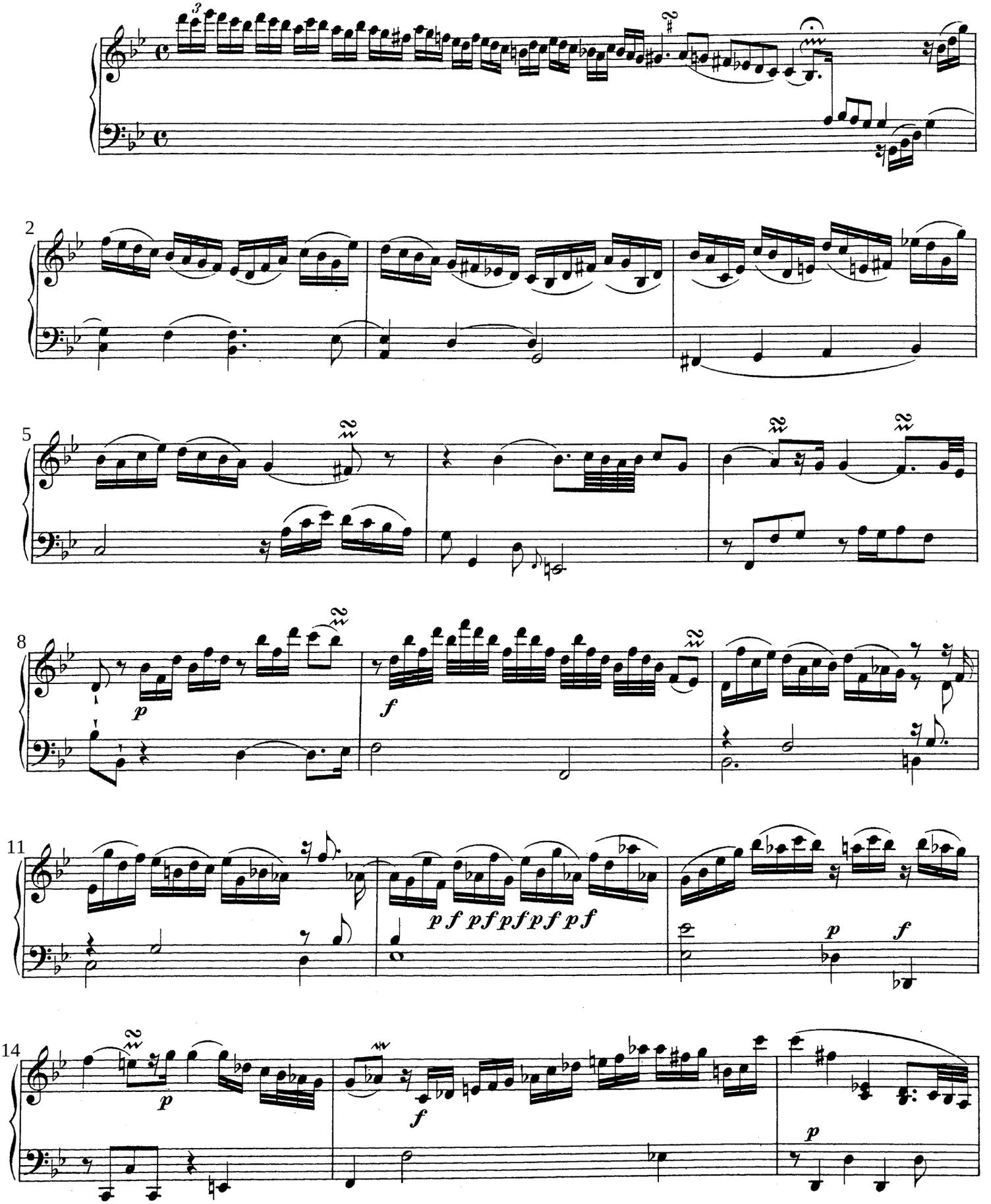
# Sonata VI.

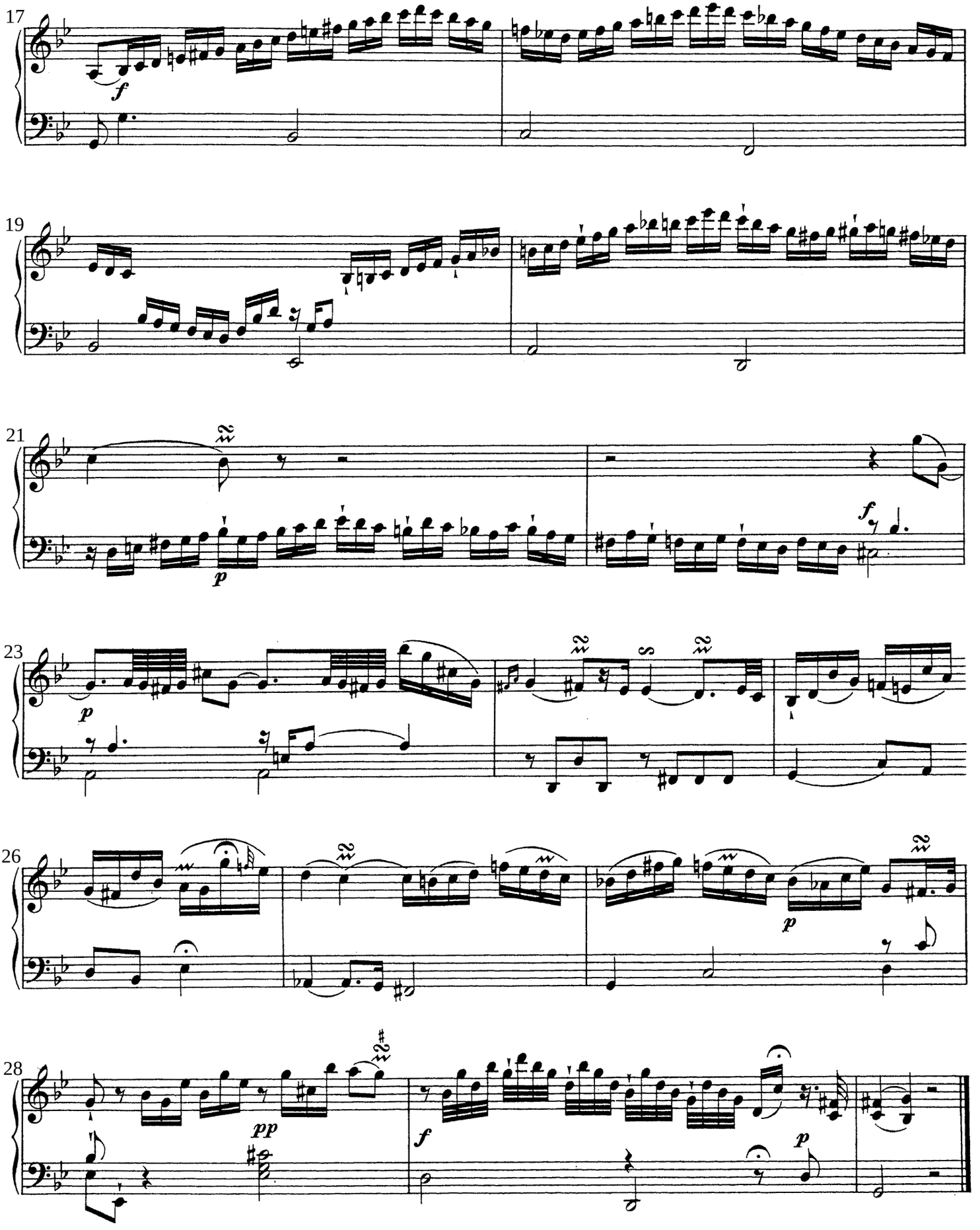



26
32
35
37
ten.
ten.
40
42
44

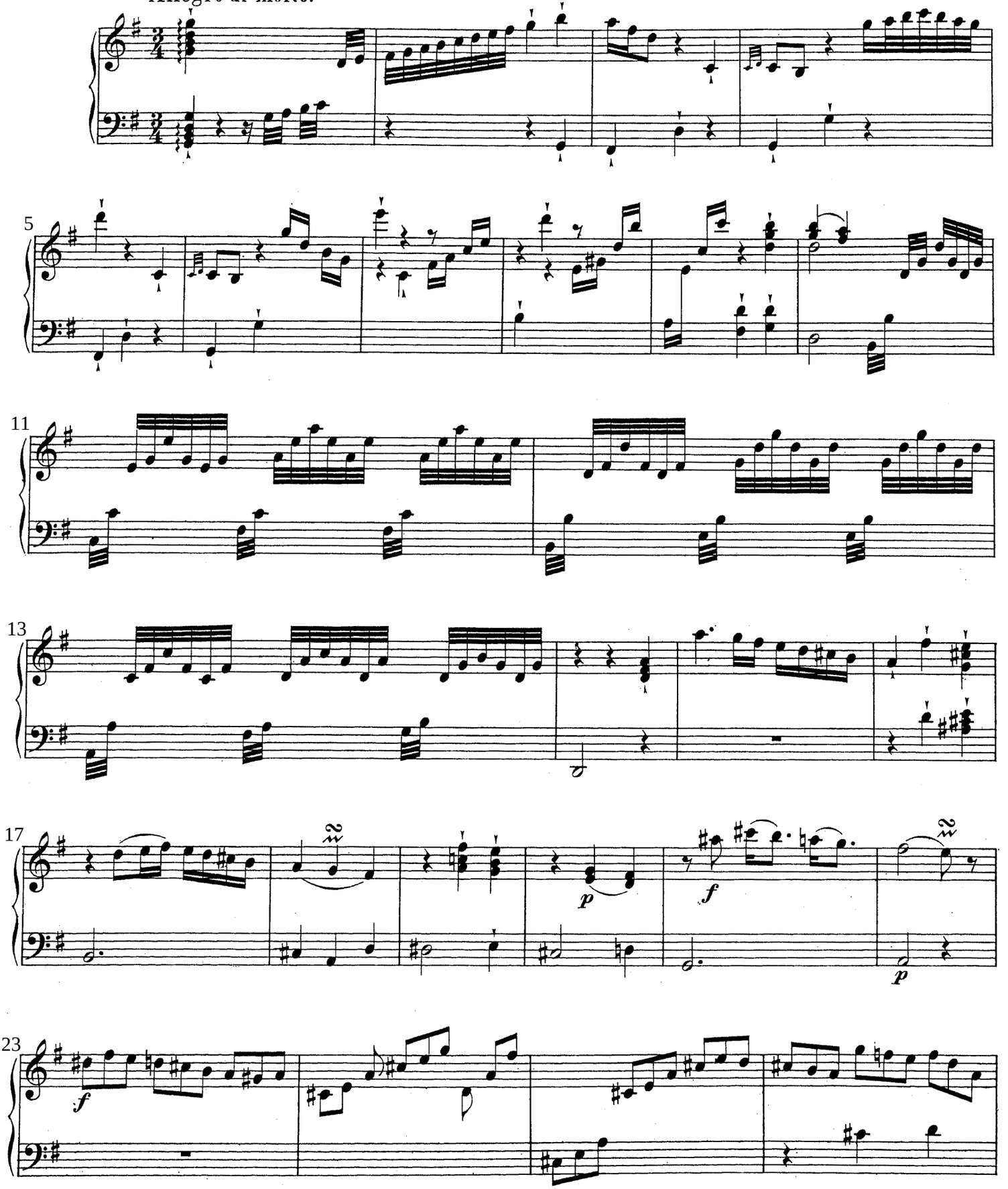

49
53
55
57
60
63
65
1.
2.

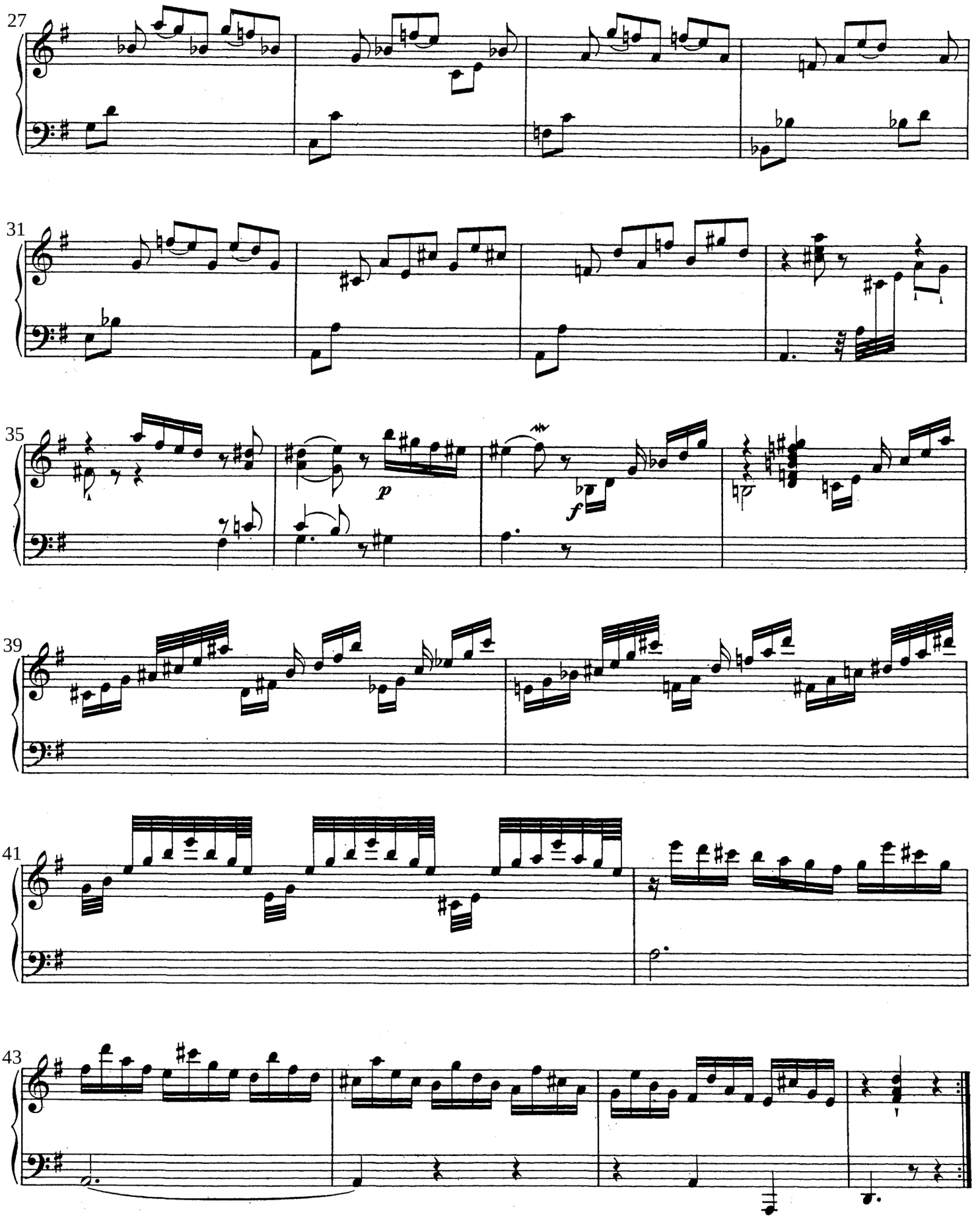
Andante.

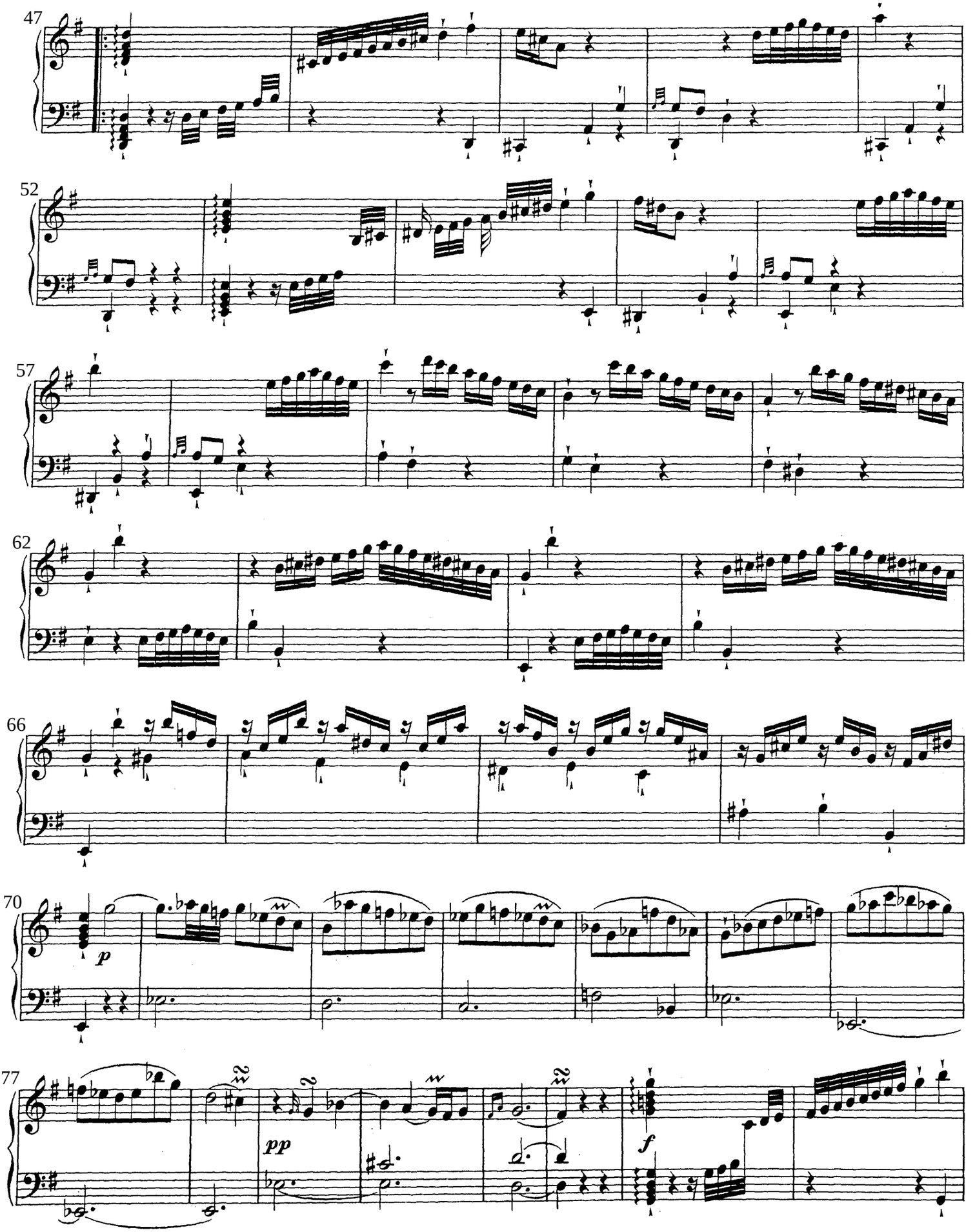


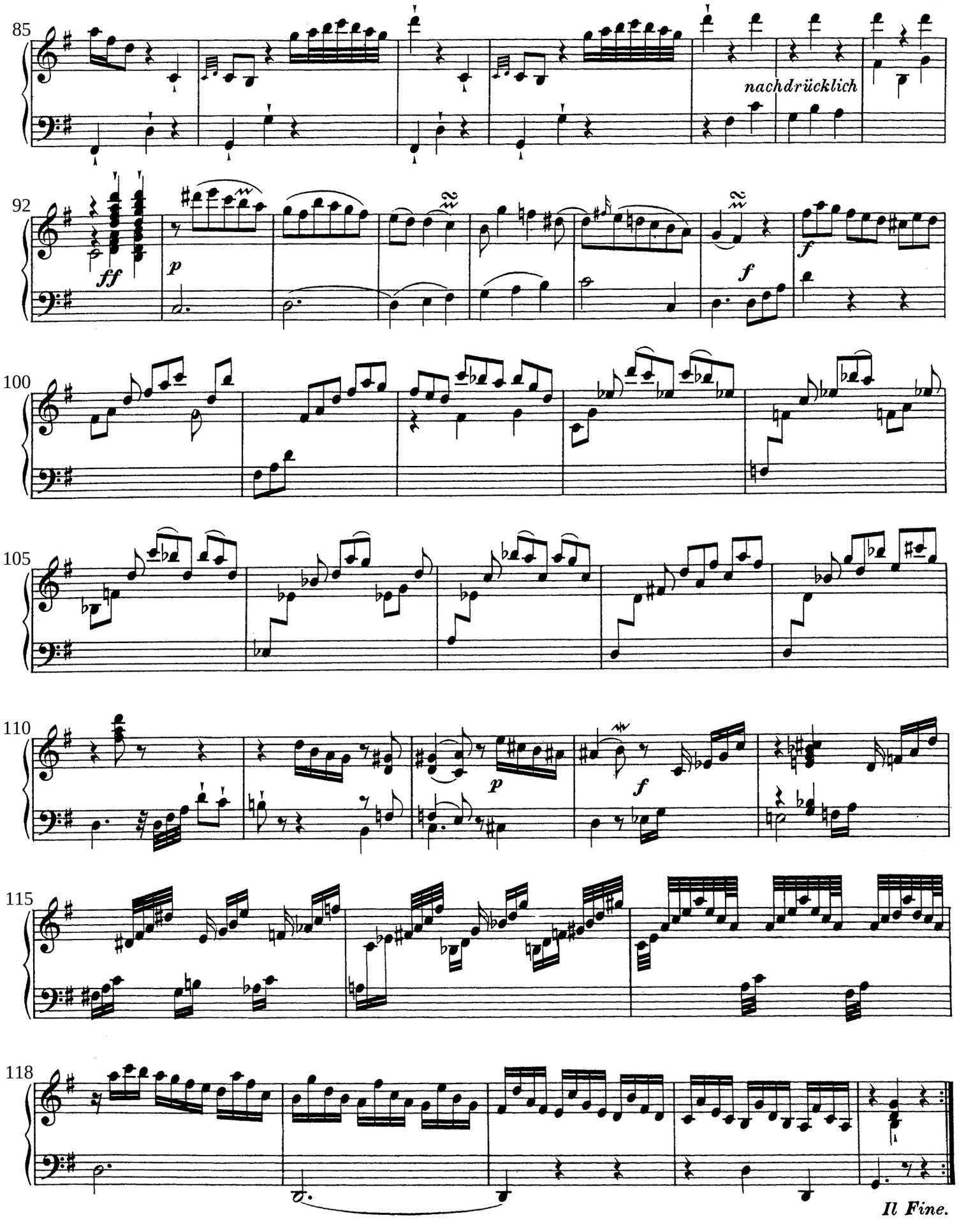

17
19
21
23
26
28

Allegro di molto.




27
31
35
p
f
39
41
43


47
52
57
62
66
70
77
p
pp
f


85
nachdrücklich
92
ff
p
f
f
100
105
110
p
f
115
118
Il Fine.