

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Ο Anton Eberl και η εξέλιξη του συνθετικού του ύφους μέσα από
την πρώτη (opus 1, 1792) και την τελευταία του σονάτα για
πληκτροφόρο (opus 39, 1806)

Πτυχιακή Εργασία

του φοιτητή Ηλία Σιατούνη

A.M.1569201100073

Επιβλέπων καθηγητής: Ιωάννης Φούλιας

ΑΘΗΝΑ

Μάιος 2019

Περιεχόμενα

Συνοπτική βιογραφία του Anton Eberl	1
Οι σονάτες για πιάνο του Anton Eberl	2
Μορφολογική ανάλυση	4
<i>Σονάτα για πιάνο σε ντο-ελάσσονα, op. 1</i>	4
Πρώτο μέρος.....	4
Δεύτερο μέρος	11
Τρίτο μέρος	14
<i>Σονάτα σε σολ-ελάσσονα, op. 39</i>	20
Πρώτο μέρος.....	20
Δεύτερο μέρος	26
Τρίτο μέρος	31
Συγκριτική μελέτη.....	39
Οι μορφές σονάτας.....	39
Οι τριμερείς μορφές.....	43
Συμπεράσματα – επίλογος.....	44
Βιβλιογραφία.....	45

Συνοπτική βιογραφία του Anton Eberl

Ο Anton Eberl γεννήθηκε στην Βιέννη, στις 13 Ιουνίου του 1765, και πέθανε επίσης στην Βιέννη, στις 11 Μαρτίου του 1807.¹ Πατέρας του ήταν ο Josef Eberl, ένας ευκατάστατος ανώτερος υπάλληλος της βιεννέζικης αυτοκρατορικής αυλής, και μητέρα του η Anna Christina Dussina.² Ο A. Eberl εκδήλωσε το ταλέντο του στη μουσική από νεαρή ηλικία και έδωσε τα πρώτα του ρεσιτάλ πληκτροφόρου στην Βιέννη σε ηλικία οκτώ ετών.³ Ωστόσο, δεν υπάρχουν επαρκείς πληροφορίες σε σχέση με το πότε ξεκίνησε μαθήματα πιάνου και με ποιον καθηγητή. Σύμφωνα με τον Alton Duane White, μπορούμε να υποθέσουμε ότι ο πατέρας του, λόγω της θέσης του στην αυτοκρατορική αυλή,⁴ εξασφάλισε στον ταλαντούχο γιό του τους καλύτερους καθηγητές που βρίσκονταν στην Βιέννη εκείνη την εποχή: ο Anton Josef Steffan ή ο Leopold Kozeluch είναι πιθανόν να υπήρξαν καθηγητές του, ενώ και ο Georg Christian Wagenseil, ο οποίος ήταν και καθηγητής του A. J. Steffan, ενδέχεται να ανέλαβε την διδασκαλία του νεαρού τότε Eberl.⁵ Είναι βέβαιο ότι αργότερα υπήρξε μαθητής του W. A. Mozart και ανέπτυξε φιλικές σχέσεις με τον ίδιο και την οικογένειά του, όμως υπό απροσδιόριστες συνθήκες και σε άγνωστο χρόνο. Οι σχέσεις αυτές διατηρήθηκαν και μετά τον θάνατο του Mozart.⁶

Παρά το μεγάλο ταλέντο του Eberl, ο πατέρας του δεν ήθελε να του επιτρέψει να ακολουθήσει μουσική σταδιοδρομία και τον ανάγκασε να σπουδάσει νομικά. Πράγματι, ο Eberl σπούδασε την νομική επιστήμη με μεγάλη επιτυχία, όμως δεν κατάφερε να ολοκληρώσει τις σπουδές του, διότι ο πατέρας του έχασε εν τω μεταξύ την περιουσία του και δεν ήταν πλέον σε θέση να πληρώσει τις απαραίτητες εξετάσεις για την περάτωση των σπουδών του γιου του. Η αιτία της απώλειας της περιουσίας δεν είναι γνωστή, όπως ούτε και η ακριβής χρονική στιγμή που αυτή συνέβη. Μετά από αυτό το συμβάν, ο πατέρας του άφησε λοιπόν τον Anton να ακολουθήσει την μουσική καριέρα που ο ίδιος επιθυμούσε εξ αρχής.⁷ Το έτος 1797 ανέλαβε καθήκοντα Kapellmeister, καθηγητή πιάνου αλλά και πιανίστα της ρωσικής βασιλικής οικογένειας στην Αγία Πετρούπολη. Στην θέση αυτή παρέμεινε μέχρι το 1799, ενώ η οριστική επιστροφή του στην Βιέννη πραγματοποιήθηκε το 1802.⁸ Στην Βιέννη δεν φαίνεται να είχε ποτέ κάποια αντίστοιχη θέση.⁹ Κάποια έργα του Eberl εκδόθηκαν με το όνομα του Mozart· το γεγονός αυτό τον

¹ A. Duane White, “Eberl, Anton”, στο: Stanley Sadie και John Tyrrel (επιμ.), *Grove Dictionary of Music and Musicians – Second Edition*, Oxford University Press, New York 2001, vol. 7, σ. 847.

² A. Duane White, *Piano works of Anton Eberl (1765-1807)*, διδακτορική διατριβή, University of Wisconsin, 1970, σ. 11.

³ Christopher Hogwood, “Preface”, στο: Anton Eberl, *Sonata grande in G minor, op. 39*, επιμ. Christopher Hogwood, Edition HH, Launton 2008, σ. iii.

⁴ Προσωπικά, θεωρώ πως και η καλή οικονομική κατάσταση του πατέρα του είναι πιθανό να βοήθησε στο να εξασφαλιστούν για τον A. Eberl οι καλύτεροι καθηγητές της εποχής.

⁵ White, *Piano works of Anton Eberl (1765-1807)*, ό.π., σ. 16.

⁶ Ό.π., σ. 16-17 και 25-26.

⁷ Ό.π., σ. 17-18.

⁸ Ό.π., σ. 26-27 και 44.

⁹ Ό.π., σ. 27-28.

δυσaráστησε και το 1798 καθώς και το 1805 δημοσιοποίησε ανοικτές επιστολές προσπαθώντας να διορθώσει την παρεξήγηση.¹⁰

Το 1806 ο Eberl περιόδευσε στην βόρεια και κεντρική Γερμανία, δίνοντας ρεσιτάλ σε διάφορες πόλεις με μεγάλη επιτυχία ως δεξιοτέχνης του πιάνου αλλά και ως συνθέτης. Ωστόσο, την πρώτη εβδομάδα του 1807 ο Eberl, έχοντας μόλις επιστρέψει στην Βιέννη, έδωσε το τελευταίο του ρεσιτάλ, καθ' ότι σύντομα προσβλήθηκε από οστρακιά. Ο συνθέτης υπέκυψε στην ασθένεια και άφησε την τελευταία του πνοή στις 11 Μαρτίου του 1807 σε ηλικία 41 ετών.¹¹

Οι σονάτες για πιάνο του Anton Eberl

Ο A. Eberl έγραψε συνολικά εννέα σονάτες για πιάνο, εκ των οποίων η μία είναι σονατίνα (op. 5) και δύο ακόμη (op. 7) είναι γραμμένες για τέσσερα χέρια. Η *Σονάτα σε ντο-ελάσσονα*, op. 1, γράφτηκε το 1792 και είναι αφιερωμένη στην Madelaine de Jacobi. Η *Σονατίνα σε Ντο-μείζονα*, op. 5, γράφτηκε μάλλον το 1796. Οι δύο επόμενες σονάτες, op. 7, η πρώτη γραμμένη στην Ντο-μείζονα και η δεύτερη στην Φα-μείζονα, για τέσσερα χέρια, γράφτηκαν κατά τα έτη 1798-1799 και είναι αφιερωμένες στην κόμισσα Natalie d'Orloff. Η *Σονάτα σε φα-ελάσσονα*, op. 12, είναι αφιερωμένη στον Joseph Haydn και γράφτηκε το 1802. Αργότερα, το ίδιο έτος, γράφτηκε και η *Σονάτα σε Ντο-μείζονα*, op. 16, η οποία είναι αφιερωμένη στην Josepha Auernhammer. Τρία χρόνια αργότερα, το 1805, ο A. Eberl έγραψε μία πρώτη σονάτα σε σολ-ελάσσονα, αφιερωμένη στον Luigi Cherubini, η οποία εκδόθηκε ως op. 27. Η δεύτερη *Σονάτα σε σολ-ελάσσονα*, op. 39, γράφτηκε το 1806 και φέρει αφιέρωση στην μεγάλη δούκισσα της Βαϊμάρης Maria Paulowne. Έπειτα εκδόθηκε η *Σονάτα σε Ντο-μείζονα*, op. 43, η οποία γράφτηκε πιθανόν το έτος 1805. Οι δύο τελευταίες σονάτες, op. 39 και op. 43, εκδόθηκαν μετά τον θάνατο του συνθέτη: η op. 39 εκδόθηκε το 1807, ενώ η op. 43 δεν είναι γνωστό πότε ακριβώς εκδόθηκε. Στην πραγματικότητα, η τελευταία από χρονολογικής άποψης σονάτα, η οποία παράλληλα αποτελεί και το τελευταίο έργο του συνθέτη, είναι η op. 39, παρ' ότι η op. 43 φαίνεται να εκδόθηκε αργότερα.¹²

Η *Σονάτα σε ντο-ελάσσονα*, op. 1, είναι, όπως προαναφέρθηκε, η πρώτη σονάτα για πιάνο που έγραψε ο A. Eberl. Είναι ένα από τα έργα του που για πολλά χρόνια θεωρείτο έργο του W. A. Mozart και εκδόθηκε πολλές φορές με το όνομα του τελευταίου, τόσο πριν όσο και μετά τον θάνατο του Eberl. Κάποιοι εκδοτικοί οίκοι συνέχισαν να εκδίδουν τα έργα του Eberl ως έργα του W. A. Mozart, παρά τις προσπάθειες του ίδιου αλλά και της χήρας του W. A. Mozart να αποτρέψουν την συνέχιση αυτής της παρεξήγησης.¹³ Το αυτόγραφο της σονάτας αυτής θεωρείτο χαμένο μέχρι πρόσφατα, αλλά βρέθηκε από τον C. Hogwood. Με την ανάκτηση του αυτογράφου

¹⁰ Ο.π., σ. 29, και White, "Eberl, Anton", ό.π., σ. 847-848.

¹¹ White, *Piano works of Anton Eberl (1765-1807)*, ό.π., σ. 54 και 59.

¹² Ο.π., σ. 62-63.

¹³ White, "Eberl, Anton", ό.π., σ. 847-848.

διορθώθηκε μάλιστα ένα σημαντικό λάθος που υπήρχε σε όλες τις επόμενες εκδόσεις του έργου που ήταν βασισμένες στην πρώτη του έκδοση.¹⁴

Το αυτόγραφο της *Σονάτας σε σολ-ελάσσονα*, οπ. 39, δεν σώζεται και όλες οι επόμενες εκδόσεις φαίνεται να βασίζονται στην πρώτη έκδοση του 1807. Η σονάτα δεν είναι απλά αφιερωμένη στην Δούκισσα Maria Paulowne, καθώς η ίδια η δούκισσα είχε αναθέσει στον A. Eberl να γράψει το έργο αυτό, όταν εκείνος βρισκόταν σε περιοδεία στην Βαϊμάρη το 1806.¹⁵

¹⁴ Christopher Hogwood, “Preface”, στο: Anton Eberl, *Sonata in C minor, op. 1*, επιμ. Christopher Hogwood, Edition HH, Launton 2006, σ. vi και viii-ix.

¹⁵ Hogwood, “Preface”, στο: Eberl, *Sonata grande in G minor, op. 39*, ό.π., σ. vii.

Μορφολογική ανάλυση

Σονάτα για πιάνο σε ντο-ελάσσονα, ορ. 1

Η σονάτα αυτή αποτελείται συνολικά από τρία μέρη. Το πρώτο και το τρίτο μέρος είναι γραμμένα στην ντο-ελάσσονα, ενώ το δεύτερο στην Μι-ύφεση-μείζονα. Το πρώτο μέρος μορφολογικά είναι μία διμερής σονάτα, το δεύτερο είναι μία τριμερής μορφή και το τρίτο είναι σε μορφή σονάτας, όπως και το πρώτο μέρος, αλλά σε αυτή την περίπτωση, τριμερή.

Πρώτο μέρος

Το πρώτο μέρος της σονάτας χωρίζεται σε τρεις βασικές ενότητες:

- 1) Αργή εισαγωγή (μ. 1-23)
- 2) Έκθεση (μ. 24-123)
- 3) Δεύτερη ενότητα, με αναπτυξιακό (μ. 124-153) και επανεκθεσιακό σκέλος (μ. 154-236)

Αργή εισαγωγή

Το πρώτο μέρος ανοίγει με μία αργή εισαγωγή που καταλαμβάνει τα μ. 1-23.¹⁶ Η εισαγωγική αυτή ενότητα χωρίζεται σε δύο διακριτά επιμέρους τμήματα. Το πρώτο τμήμα λαμβάνει χώρα στα μ. 1-10 και είναι κατασκευασμένο προτασιακά.¹⁷ Τα μ. 1-2 είναι η βασική ιδέα της προτάσεως. Το μ. 1 βρίσκεται στην τονική και το δεύτερο στην δεσπόζουσα. Τα μ. 3-4 είναι το παράλλαγμα, που σε αυτήν την περίπτωση παραμένει ίδιο αρμονικά και μελωδικά. Ωστόσο, σε σχέση με την βασική ιδέα παρουσιάζει διαφοροποίηση στην ύφανση,¹⁸ καθ' ότι σε αντίθεση με τα μ. 1-2, όπου η μελωδία παρουσιάζεται μονοφωνικά, τώρα υπάρχει και συνοδευτικό υλικό. Η συνέχιση της πρότασης συναντάται στα μ. 5-8, ενώ τα μ. 7-8 αποτελούν παράλληλα την πτωτική διαδικασία και η πτώση επεκτείνεται στα μ. 9-10. Στα μ. 5-6α και 6-7α υπάρχει αποσπασματοποίηση¹⁹ και ο αρμονικός ρυθμός πυκνώνει (μ. 5: VI⁶ – v⁶, μ. 6: iv⁶ – III⁶, μ. 7: ii⁶). Το χαρακτηριστικό μοτίβο με το τριακοστό δεύτερο και το όγδοο, που χρησιμοποιείται στα μ. 5-7, προέρχεται από το τέλος του πρώτου μέτρου και την αρχή

¹⁶ Ο Galeazzi, ο Caplin και οι Hepokoski και Darcy αναφέρουν πως στην μορφή σονάτας (ειδικά στο πρώτο μέρος μιας σονάτας) πριν από την έκθεση μπορεί να υπάρχει μια εισαγωγή. Ωστόσο, σύμφωνα με τους Hepokoski και Darcy, η αργή εισαγωγή εμφανίζεται σπάνια στις σονάτες για πληκτροφόρο πριν από την δεκαετία του 1790. Βλ. Ιωάννης Φούλιας, *Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18ου αιώνας (Γ')*, *Πολυφωνία* 10, Κουλτούρα, Αθήνα 2007, σ. 37, William E. Caplin, *Classical form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, New York 1998, σ. 203, James Hepokoski – Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory: norms, types, and deformations in the late eighteenth century sonata*, Oxford University Press, New York 2006, σ. 292 και 296.

¹⁷ Caplin, ό.π., σ. 35.

¹⁸ Ό.π., σ. 37 και 39.

¹⁹ Ό.π., σ. 41.

του δεύτερου. Η πτωτική διαδικασία ξεκινά στο μ. 7 με την ii^6 , έπειτα ακολουθεί η vii^7/V και, τέλος, το μ. 8 καταλήγει στην δεσπόζουσα (V). Πρόκειται για μία μισή πτώση στην αρχική τονικότητα. Η πτώση επεκτείνεται στα μ. 9-10 και στο μ. 10 υπάρχει τομή.

Το δεύτερο τμήμα (μ. 11-23) είναι πιο χαλαρά κατασκευασμένο και δεν παρουσιάζει κάποια συγκεκριμένη δομή. Το υλικό των μέτρων 1-2 ξεκινά στο μ. 11 από την μι-ύφεση-ελάσσονα που είναι φαινομενικά μία απρόσμενη βαθμίδα. Ωστόσο, παρ' ότι ακούγεται απομακρυσμένη από τα προηγούμενα συμφραζόμενα, μπορεί να ερμηνευτεί ως η ομώνυμη ελάσσονα της σχετικής μείζονος (iii). Επίσης, τέτοιου είδους αρμονικές αποκλίσεις είναι, στην πραγματικότητα, αναμενόμενες σύμφωνα με τον Caplin, ο οποίος αναφέρει ότι οι αργές εισαγωγές είναι πιο χαλαρά κατασκευασμένες δομικά αλλά και αρμονικά.²⁰ Στο μ. 12 εμφανίζεται η συγχορδία V/iii, αλλά στο μ. 13 παρουσιάζεται απευθείας μία συγχορδία V/vi, ακολουθούμενη στο μ. 14 από την vi (που είναι η ομώνυμη της VI της τονικότητας αναφοράς· στο σημείο αυτό, παρουσιάζει ενδιαφέρον το γεγονός ότι ο Eberl κάνει συστηματική χρήση σχετικά απομακρυσμένων αρμονικών περιοχών!), προτού στα μ. 15-16 εμφανιστεί η V/V για να οδηγήσει στην δεσπόζουσα (V) στο μ. 17, όπου και πραγματοποιείται νέα μισή πτώση στην αρχική τονικότητα (ντο-ελάσσονα), η οποία από εκεί και πέρα επεκτείνεται μέχρι και το μ. 23, χρησιμοποιώντας μάλιστα, στα μ. 19b-21a, υλικό από τα μ. 8-10. Η κατάληξη της αργής εισαγωγής στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας αποτελεί συχνή επιλογή, σύμφωνα με τον Caplin και τους Hepokoski και Darcy.²¹

Έκθεση

Η έκθεση της μορφής σονάτας ξεκινά στο μ. 24 και εκτείνεται μέχρι το μ. 123. Το μοτιβικό υλικό είναι νέο και δεν σχετίζεται με αυτό της εισαγωγής. Η κύρια θεματική περιοχή καταλαμβάνει τα μ. 24-39 και είναι κατασκευασμένη ως μία δεκαεξάμετρη πρόταση.²² Η βασική ιδέα είναι τετράμετρη (μ. 24-27) και αποτελείται από δυο διακριτά μορφώματα: το πρώτο μόρφωμα βρίσκεται στα μ. 24-25a και το δεύτερο στα μ. 25b-27. Τα πρώτα τρία μέτρα της βασικής ιδέας βρίσκονται στην τονική (i), ενώ το τέταρτο περνά στην δεσπόζουσα (vii). Αντίθετα, το παράλλαγμα ξεκινά από την δεσπόζουσα, που εμφανίζεται στα μ. 28-30, και επιστρέφει στην τονική στο μ. 31. Στα μ. 32-33 πυκνώνει ο αρμονικός ρυθμός και υπάρχει αποσπασματοποίηση, ενώ στα μ. 36-37 υπάρχει πτωτική διαδικασία που οδηγεί σε μισή πτώση στην αρχική τονικότητα και επεκτείνεται μέχρι το μ. 39. Ουσιαστικά στα μ. 32-35, ξεκινώντας από την VI^6 , οι συγχορδίες κατεβαίνουν βηματικά διανύοντας μία απόσταση ένατης μικρής μέχρι την V^6 κι έπειτα ακολουθεί η τονική ($VI^6 - v^6, iv^6 - III^6, ii^6 - i^6 - vii^6 - VI^6, V^6 - i$). Στα μ. 36-37 βρίσκεται η πτωτική διαδικασία ($V^4_3 - i^6 - vii^7/v, V$) που ολοκληρώνεται στην δεσπόζουσα της αρχικής

²⁰ Caplin, ό.π., σ. 205.

²¹ Ό.π., σ. 205, Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 298. Επίσης ο Galeazzi αναφέρει ότι στο τέλος της εισαγωγής πρέπει να γίνει μία πτώση είτε σαφής είτε υπαινικτική. Βλ. Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας... Θεωρητικοί του 18ου αιώνας (Γ’)”, ό.π., σ. 37.

²² Caplin, ό.π., σ. 69.

τονικότητας κι έπειτα ακολουθεί επέκτασή της μέχρι το μ. 39. Μετά από την τομή του δεύτερου μισού του μ. 39, στο μ. 40 ξεκινά η μετάβαση.²³

Η μετάβαση (μ. 40-56) χρησιμοποιεί υλικό από την κύρια θεματική περιοχή²⁴ και έχει επίσης προτασιακή δομή, όπως και η κύρια θεματική περιοχή. Ξεκινά απευθείας στην τονικότητα της Μι-ύφεση-μείζονος. Το φαινόμενο αυτό έχει παρόμοιο αντίκτυπο στον ακροατή με το αντίστοιχο σημείο της εισαγωγής (βλ. μ. 10-11). Εδώ βέβαια παρουσιάζεται με πιο ήπιο τρόπο, αφού η Μι-ύφεση-μείζονα είναι η σχετική μείζονα της ντο-ελάσσονος και άρα είναι μία πολύ πιο κοντινή τονικότητα σε αυτήν. Επίσης, την τονικότητα αυτή θα επιλέξει ο συνθέτης και για την πλάγια περιοχή της έκθεσης. Άλλωστε, η σχετική μείζονα είναι μια συνηθισμένη τονική επιλογή για την πλάγια θεματική περιοχή στις σονάτες που είναι γραμμένες σε ελάσσονα τρόπο, σύμφωνα με τον Galeazzi και τον Koch.²⁵ Ο Eberl ίσως επιλέγει αυτόν τον τρόπο έναρξης της μετάβασης μετά το τέλος του κυρίου θέματος για να δημιουργήσει την αίσθηση της ενότητας της έκθεσης σε σχέση με την εισαγωγή. Όπως προαναφέρθηκε, η μετάβαση έχει προτασιακή δομή. Η βασική ιδέα της πρότασης βρίσκεται στα μ. 40-43 και το παράλλαγμα στα μ. 44-47. Η αρμονική πορεία της βασικής ιδέας και του παραλλάγματος δεν είναι ουσιαστικά διαφορετική από αυτή της κύριας περιοχής (πρβλ. μ. 24-31), όμως τονικά βρισκόμαστε πλέον στη Μι-ύφεση-μείζονα. Η διαφοροποίηση έγκειται στην ύφανση, η οποία έχει αντιστικτικό-απαντητικό χαρακτήρα. Η συνέχιση καταλαμβάνει τα μ. 48-51. Πέρα από πύκνωση του αρμονικού ρυθμού, παρατηρείται αποσπασματοποίηση, καθ' όσον από τον προηγούμενο διαχωρισμό σε τετράμετρα, τώρα η φράση εξελίσσεται με δίμετρα. Το μοτιβικό υλικό είναι νέο και ο επιφανειακός ρυθμός επίσης πυκνώνει. Στο μ. 48 έχουμε I – vi⁶, στο μ. 49 ii – V⁷ και στο πρώτο μισό του μ. 50 την I, κι έπειτα σε επικάλυψη τα μ. 48-50a επαναλαμβάνονται αυτούσια στα μ. 50-52a. Η αρμονική εξέλιξη στο μ. 52 καταλήγει έπειτα σε μισή πτώση στο μ. 53,²⁶ η οποία επεκτείνεται μέχρι το μ.

²³ Ο Carlin και ο Galeazzi θεωρούν την ολοκλήρωση της κύριας περιοχής με μισή πτώση στην αρχική τονικότητα μια συχνή επιλογή (ο Carlin το θεωρεί συχνό φαινόμενο μόνο για τις σονάτες που είναι γραμμένες σε ελάσσονα τρόπο, ενώ ο Galeazzi δεν κάνει κάποια αντίστοιχη διάκριση), ενώ ο Birnbach δεν αναφέρεται καθόλου στην συγκεκριμένη περίπτωση πτωτικής διαδικασίας. Βλ. Carlin, ό.π., σ. 197. Πρβλ. Ιωάννης Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας... Θεωρητικοί του 18ου αιώνας (Γ’)”, ό.π., σ. 38. Βλ. επίσης Ιωάννης Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 19ου αιώνας (Α’)”, *Πολυφωνία* 11, Κουλτούρα, Αθήνα 2007, σ. 113.

²⁴ Ο Carlin και ο Birnbach θεωρούν ότι η χρήση υλικού της κύριας περιοχής στην μετάβαση είναι μια από τις πιθανές επιλογές. Βλ. Carlin, ό.π., σ. 127 και 129. Πρβλ. Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας... Θεωρητικοί του 19ου αιώνας (Α’)”, ό.π., σ. 114.

²⁵ Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας... Θεωρητικοί του 18ου αιώνας (Γ’)”, ό.π., σ. 39, και Ιωάννης Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18ου αιώνας (Β’)”, *Πολυφωνία* 9, Κουλτούρα, Αθήνα 2006, σ. 83. Συμφωνούν επίσης και σύγχρονοι θεωρητικοί, όπως οι Herokoski και Darcy. Βλ. Herokoski – Darcy, ό.π., σ. 119.

²⁶ Η ολοκλήρωση της μετάβασης με μισή πτώση στην σχετική μείζονα αποτελεί πολύ συχνή επιλογή για τις μορφές σονάτας που είναι γραμμένες σε ελάσσονα τρόπο. Βλ. Herokoski – Darcy, ό.π., σ. 26, πρβλ. επίσης Carlin, ό.π., σ. 133. Επιπλέον, σύμφωνα με τον Koch, στις σονάτες που είναι γραμμένες σε ελάσσονα τρόπο, το τμήμα της μετάβασης ολοκληρώνεται με πτωτική διαδικασία στην δεσπόζουσα της εκάστοτε δευτερεύουσας τονικότητας. Βλ. Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας... Θεωρητικοί του 18ου αιώνας (Β’)”, ό.π., σ. 73.

56 με έναν ισοκράτη στην δεσπόζουσα.²⁷ Στο ίδιο μέτρο υπάρχει ένα μικρό γέμισμα τομής που μας οδηγεί στην πλάγια θεματική περιοχή στο μ. 57.²⁸

Η πλάγια περιοχή ξεκινά στο μ. 57 και εκτείνεται μέχρι το μ. 91a, αποτελούμενη από δύο τμήματα. Το πρώτο εμφανίζεται στα μ. 57-72a και είναι αυτό που αναφέρει ο Galeazzi ως “χαρακτηριστικό πέρασμα”.²⁹ Δομικά, το τμήμα αυτό είναι μία δεκαεξάμετρη σύνθετη περίοδος.³⁰ Αρχικά, στα μ. 57-60, υπάρχει μία φράση που ολοκληρώνεται με μισή πτώση στην Μι-ύφεση-μείζονα και ακολουθεί μία δεύτερη φράση, στα μ. 61-64, που ολοκληρώνεται με την ίδια πτώση. Οι δύο αυτές φράσεις δεν μπορούν να γίνουν αντιληπτές ως μία περίοδος· μπορούν όμως να γίνουν αντιληπτές ως μία ενιαία οκτάμετρη φράση, ακριβώς επειδή τελειώνουν με την ίδια πτώση. Στην συνέχεια, η φράση των μ. 57-60 αναδιατυπώνεται ελαφρώς παραλλαγμένη στα μ. 65-68, ενώ τα μ. 69-72a διαφοροποιούνται σε σχέση με τα μ. 61-64 έτσι ώστε να οδηγήσουν σε μία τέλεια πτώση στη Μι-ύφεση-μείζονα. Τα μ. 65-72a αποτελούν συνολικά μία ακόμα οκτάμετρη φράση. Έτσι αυτές οι δύο φράσεις δημιουργούν την δεκαεξάμετρη περίοδο που καταλαμβάνει συνολικά τα μ. 57-72a.

Στο μ. 72, με την τέλεια πτώση που επικυρώνει την νέα τονικότητα, θα μπορούσε να έχει ολοκληρωθεί η πλάγια θεματική περιοχή.³¹ ωστόσο, δεν συμβαίνει αυτό. Σύμφωνα με τον Carlin, η πλάγια θεματική περιοχή μπορεί να αποτελείται από περισσότερα τμήματα, τα οποία να ολοκληρώνονται με την ίδια πτώση. Ο ίδιος αναφέρει επίσης ότι συνήθως τα τμήματα αυτά συνδέονται με επικάλυψη. Το φαινόμενο αυτό χρησιμοποιείται ως τεχνική διεύρυνσης της πλάγιας περιοχής.³² Πράγματι, το δεύτερο τμήμα της πλάγιας θεματικής περιοχής ξεκινά σε επικάλυψη στο μ. 72 και εκτείνεται μέχρι το μ. 91a. Επίσης, το τμήμα αυτό έχει δεξιοτεχνικό χαρακτήρα και μπορεί να γίνει αντιληπτό και ως “πρωτική περίοδος”, όπως αυτή ορίζεται από τον Galeazzi.³³ Φαίνεται μάλιστα πως και ο Birnbach θεωρεί πως η πρώτη μακροδομή ενότητα (έκθεση) μιας μορφής σονάτας ολοκληρώνεται με ένα τέτοιο “πέρασμα” και μία “Koda”. Το πέρασμα αναφέρεται σε καταληκτικά θεματικά στοιχεία και φαίνεται να υπάρχει αντιστοιχία μεταξύ του “περάσματος” του Birnbach με το “δεξιοτεχνικό πέρασμα” του Galeazzi.³⁴ Τούτο μπορεί να χωριστεί σε δύο επιμέρους τμήματα. Τα τμήματα αυτά είναι πιο χαλαρά κατασκευασμένα και δεν παραπέμπουν σε κάποιο συγκεκριμένο δομικό πρότυπο. Το μοτιβικό υλικό που χρησιμοποιείται είναι επίσης ουδέτερο. Το πρώτο τμήμα αυτού του χωρίου βρίσκεται στα μ. 72-79a και ακολουθώντας την αρμονική πορεία I – V⁴₃, I⁶ –

²⁷ Carlin, ό.π., σ. 25 και σ. 133.

²⁸ Herokoski – Darcy, ό.π., σ. 40.

²⁹ Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας... Θεωρητικοί του 18ου αιώνας (Γ’)”, ό.π., σ. 40.

³⁰ Carlin, ό.π., σ. 65.

³¹ Herokoski – Darcy, ό.π., σ. 120. Σύμφωνα με τον Koch, επίσης, η πλάγια περιοχή ολοκληρώνεται με μία τέλεια πτώση. Βλ. Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας... Θεωρητικοί του 18ου αιώνας (B’)”, ό.π., σ. 73.

³² Carlin, ό.π., σ. 121. Και ο Koch αναφέρει ότι η πλάγια περιοχή αποτελείται συνήθως από πολλά επιμέρους τμήματα. Βλ. Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας... Θεωρητικοί του 18ου αιώνας (B’)”, ό.π., σ. 73.

³³ Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας... Θεωρητικοί του 18ου αιώνας (Γ’)”, ό.π., σ. 40.

³⁴ Ο Birnbach παρατηρεί τον καταληκτικό χαρακτήρα του περάσματος, όμως δεν αναφέρεται σε δεξιοτεχνικά στοιχεία όπως ο Galeazzi. Επίσης, η “Koda” αντιστοιχεί στην κατακλείδα της έκθεσης. Βλ. Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας... Θεωρητικοί του 19ου αιώνας (A’)”, ό.π., σ. 114.

V^2/vi , $vi^6 - V^2/vi$, $vi^6 - V^2/IV$, IV^6 , $V^2 - I^6 - vii^7/V$, $I^6_4 - V^7$ και I , ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση στην Μι-ύφεση-μείζονα. Σε επικάλυψη, στο μ. 79 ξεκινά το δεύτερο τμήμα αυτού του χωρίου. Τα μ. 79-83 αποτελούν μια αναδιατύπωση των μ. 72-76, όπου τα μελωδικά σχήματα μεταφέρονται στο αριστερό χέρι και η συνοδεία με τις συγχορδίες στο δεξί. Αρμονικά δεν υπάρχει κάποια ουσιαστική διαφοροποίηση μέχρι και το μ. 84, όπου με αρμονική πορεία $V^6_5 - I$, $vii^6_5/ii - ii^6$, $vii^7/ii - ii$, ii^6 , $V^7 - vii^7/vi - vi$, $I^6_4 - V^7$ και I , το τμήμα αυτό ολοκληρώνεται, όπως και το προηγούμενο, με τέλεια πτώση στην Μι-ύφεση-μείζονα.

Η κατακλείδα της εκθέσεως αποτελείται από τρία θεματικά μορφώματα. Η διάκρισή τους γίνεται κυρίως βάσει του μοτιβικού υλικού που χρησιμοποιείται σε κάθε ένα από αυτά. Το πρώτο μόρφωμα καταλαμβάνει τα μ. 91-102a, το δεύτερο τα μ. 102-111 και το τρίτο τα μ. 112-123. Το πρώτο μόρφωμα ξεκινά σε επικάλυψη με το τέλος της πλάγιας θεματικής περιοχής στο μ. 91, χρησιμοποιώντας υλικό από την κύρια θεματική περιοχή (βλ. μ. 24 κ.εξ.). Η χρήση μοτιβικού υλικού του κυρίου θέματος στην αρχή της κατακλείδας της εκθέσεως είναι μια πολύ συχνή επιλογή.³⁵ Το υλικό αυτό αναπτύσσεται μιμητικά μέχρι το μ. 95, ενώ στα μ. 96-101 συναντάμε έναν ισοκράτη στην δεσπόζουσα της Μι-ύφεση-μείζονος, που λύνεται στην τονική στην έναρξη του μ. 102. Επίσης, και το μοτιβικό υλικό των μ. 96, 98 και 100 προέρχεται από την κύρια θεματική περιοχή (πρβλ. μ. 27). Το δεύτερο καταληκτικό μόρφωμα έχει μοτιβικό υλικό που παραπέμπει στην “πρωτική περίοδο” της πλάγιας θεματικής περιοχής (βλ. μ. 72 κ.εξ.), το οποίο αλυσιδοποιείται στα μ. 102-105 και οδηγεί σε μία παρατεταμένη πρωτική διαδικασία στα μ. 106-111. Η τέλεια πτώση στην Μι-ύφεση-μείζονα πραγματοποιείται μόνο στο μ. 111, αφού νωρίτερα αποτυγχάνει, αρχικά στα μ. 106-107, όπου στο μ. 106 η δεσπόζουσα παρουσιάζεται πρώτα σε ευθεία κατάσταση κι έπειτα ως V^2 για να οδηγήσει στο μ. 107 σε μία I^6 και να κινηθεί αμέσως προς την IV . Χρησιμοποιώντας την ii περνά έπειτα προς το μ. 108. Το μ. 108 ξεκινά με I^6_4 που καταλαμβάνει το πρώτο μισό του μέτρου και μετά, μέχρι το μ. 109, ακολουθεί την ίδια αρμονική πορεία με το δεύτερο μισό του μ. 106 και ολόκληρο το μ. 107. Το μ. 108 επαναλαμβάνεται επίσης στο μ. 110, αλλά αυτή τη φορά στο δεύτερο μισό του μέτρου εμφανίζεται η δεσπόζουσα σε ευθεία κατάσταση και αυτό επιτρέπει να πραγματοποιηθεί η πτώση στο μ. 111, όπου έρχεται η τονική σε ευθεία κατάσταση. Ακολουθεί το τρίτο θεματικό μόρφωμα της καταληκτικής περιοχής, του οποίου το μοτιβικό υλικό είναι ουδέτερο και αρμονικά περιστρέφεται γύρω από την τονική πραγματοποιώντας τέσσερις φορές την ίδια πτώση (στα μ. 112-115, 116-119a, 119-121a και 121-123). Έχει ενδιαφέρον το γεγονός ότι στην κατακλείδα της εκθέσεως υπάρχει θεματική ανακύκλιση. Οι James Hepokoski και Warren Darcy αναφέρουν πως όταν εμφανίζεται το υλικό της κύριας περιοχής δημιουργείται ανακύκλιση,³⁶ αλλά στην προκειμένη περίπτωση εμφανίζεται και υλικό από την πλάγια περιοχή. Πρόκειται επομένως για μία ολοκληρωμένη θεματική ανακύκλιση, με υλικό της κύριας και της πλάγιας θεματικής περιοχής.

³⁵ Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 184-185.

³⁶ Ό.π., σ. 185.

Δεύτερη ενότητα, πρώτο σκέλος

Το τμήμα που ακολουθεί είναι αναπτυξιακό και καταλαμβάνει συνολικά τα μ. 124-153. Στην συγκεκριμένη περίπτωση ταιριάζει το μοντέλο που προτείνει ο Carlin για μια ενότητα επεξεργασίας.³⁷ Με βάση αυτό το πρότυπο, παρατηρούμε μια προετοιμασία του πυρήνα³⁸ στα μ. 124-134a και έναν πυρήνα³⁹ που βρίσκεται στα μ. 134-153. Η προετοιμασία του πυρήνα (μ. 124-134a) ξεκινά με υλικό της κατακλείδας της εκθέσεως,⁴⁰ και πιο συγκεκριμένα με υλικό που συναντήσαμε στο τρίτο και τελευταίο τμήμα της (βλ. μ. 119-123). Την περίπτωση να ξεκινά η επεξεργασία με υλικό της κατακλείδας της εκθέσεως, την αναφέρει ο Galeazzi ως μια συνηθισμένη επιλογή και μάλιστα την προτείνει ως την καλύτερη από τις υπόλοιπες πιθανές δυνατότητες.⁴¹ Τα μ. 124-128a βρίσκονται στο τονικό περιβάλλον της ντο-ελάσσονος και μετά από την παρεμβολή ενός δίμετρου (μ. 128-130a), τα μ. 124-128a επανεμφανίζονται στα μ. 130-134a ίδια, αλλά μεταφερμένα στην τονικότητα της φα-ελάσσονος. Έτσι, στα μ. 133-134a πραγματοποιείται τέλεια πτώση στην τονικότητα της φα-ελάσσονος και ταυτόχρονα, στο μ. 134, ξεκινά σε επικάλυψη ο πυρήνας της εκθέσεως.

Το υλικό που συναντάμε στο μ. 134 προέρχεται από την κύρια θεματική περιοχή (βλ. μ. 24 κ.εξ.) και στα μ. 135-137 τα μελωδικά σχήματα παραπέμπουν στην κατακλείδα της εκθέσεως (βλ. μ. 92 και 94). Στα μ. 134-137 βρισκόμαστε στο τονικό περιβάλλον της φα-ελάσσονος που σε σχέση με την ντο-ελάσσονα είναι η υποδεσπόζουσα της. Στο μ. 138 η *iv* της φα-ελάσσονος μετατρέπεται στην δεσπόζουσα της Μι-ύφεση-μείζονος και στα μ. 140-142a υπάρχει πτωτική διαδικασία που οδηγεί σε ατελή πτώση στην Μι-ύφεση-μείζονα. Στα μ. 140-148 το υλικό προέρχεται πλέον από το τμήμα της μετάβασης (βλ. μ. 48-49). Η πτωτική διαδικασία επαναλαμβάνεται στα μ. 143-145a, αλλά τώρα ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση την Μι-ύφεση-μείζονα. Από το μ. 145 ήδη ξεκινά η επιστροφή προς την ντο-ελάσσονα. Στο δεύτερο μισό του μ. 145 υπάρχει μία *V/vi* και στο μ. 146 η *vi* (στην Μι-ύφεση-μείζονα) που μετατρέπεται σε *V - i* στην ντο-ελάσσονα. Η ακόλουθη αρμονική πορεία καταλήγει με μισή πτώση στο μ. 150, η οποία κατόπιν επεκτείνεται μέχρι το μ. 153 με έναν ισοκράτη στην δεσπόζουσα της ντο-ελάσσονος. Ο ισοκράτης στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας πολύ συχνά αποτελεί τον τονικό στόχο μιας ενότητας επεξεργασίας.⁴²

Συνολικά, σε αυτό το αναπτυξιακό πρώτο σκέλος της δεύτερης μακροδομικής ενότητας παρατηρείται το φαινόμενο μιας θεματικής ανακύκλησης, η οποία όμως δεν

³⁷ Carlin, *ό.π.*, σ. 141.

³⁸ *Ο.π.*, σ. 147.

³⁹ *Ο.π.*, σ. 142.

⁴⁰ *Ο.π.*, σ. 151· πρβλ. Herokoski – Darcy, *ό.π.*, σ. 215.

⁴¹ Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας... Θεωρητικοί του 18ου αιώνας (Γ)”, *ό.π.*, σ. 41.

⁴² Carlin, *ό.π.*, σ. 144, πρβλ. Herokoski – Darcy, *ό.π.*, σ. 197-198. Επίσης, ο Momigny θεωρεί ότι η ενότητα της επεξεργασίας έχει ως στόχο την προσέγγιση ενός ισοκράτη στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Παράλληλα και ο Birnbach θεωρεί ότι μετά την τονική περιπλάνηση στις επεξεργασίες μπορεί να εμφανιστεί ένας ισοκράτης στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, ο οποίος λειτουργεί ως τονική προετοιμασία για την επανέκθεση. Ωστόσο, θεωρεί ότι η ύπαρξη ενός τέτοιου ισοκράτη είναι προαιρετική. Βλ. Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας... Θεωρητικοί του 19ου αιώνας (Α)”, *ό.π.*, σ. 91 και 111.

είναι πλήρης. Στον πυρήνα συναντάμε διαδοχικά υλικό από την κύρια θεματική περιοχή κι έπειτα από την μετάβαση.⁴³ Παράλληλα, αν συμπεριλάβουμε και την πλάγια περιοχή που επανεκτίθεται στην συνέχεια, τότε δίνεται η εντύπωση μίας πλήρους ανακύκλωσης στο πλαίσιο της δεύτερης ενότητας της συνολικής μορφής. Η συνοπτική αρμονική πορεία σε αυτό το χωρίο (μ. 124-153) με αναγωγή στην αρχική τονικότητα είναι: i – iv – III – i.

Δεύτερη ενότητα, δεύτερο σκέλος, και coda

Η επανέκθεση της πλάγιας περιοχής ακολουθεί άμεσα, καθώς παραλείπεται η επαναφορά της κύριας θεματικής περιοχής και της μετάβασης. Το γεγονός ότι λείπει η κύρια θεματική περιοχή κατοχυρώνει τη μορφή αυτού του μέρους ως μία διμερή σονάτα.⁴⁴ Η πλάγια θεματική περιοχή κατά την επανέκθεσή της δεν έχει σημαντικές διαφορές. Τα μ. 154-168 ταυτίζονται με τα μ. 57-71 της εκθέσεως, αν εξαιρέσουμε φυσικά το γεγονός ότι είναι μεταφερμένα στην Ντο-μείζονα. Ακολουθεί μια μικρή απόκλιση σε σχέση με την έκθεση, αφού θα περιμέναμε στο μ. 169 να έρθει η πτώση, όπως έγινε και στο μ. 72 της εκθέσεως, αλλά δεν συμβαίνει αυτό, αφού μεσολαβούν δύο επιπλέον μέτρα (μ. 169-170) μέχρι να έρθει η αντίστοιχη πτώση. Αυτό συμβαίνει επειδή στο μ. 169 γίνεται αποφυγή πτώσης και το πτωτικό σχήμα επαναλαμβάνεται, για να έρθει η πτώση στο μ. 171, αλλά αυτή τη φορά στην ντο-ελάσσονα. Από αυτό το σημείο μέχρι και το τέλος του έργου θα παραμείνει το τονικό περιβάλλον της ντο-ελάσσονος.⁴⁵ Τα μ. 72-79a εμφανίζονται συρρικνωμένα κατά ένα μέτρο στην επανέκθεση (μ. 171-177a),⁴⁶ όπως επίσης και τα μ. 79-91a που αντιστοιχούν στα μ. 177-188a.

⁴³ Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 217.

⁴⁴ Ό.π., σ. 353. Επίσης, σύμφωνα με τους Koch και Bimbach, η εξάλειψη της κύριας περιοχής και της μετάβασης στην επανέκθεση συμβαίνει μόνο σε αργά μέρη προκειμένου να περιοριστεί η έκτασή τους. Αντίθετα, θεωρούν ότι ο τριμερής τύπος αφορά κυρίως γρήγορα μέρη. Ο Galeazzi δίνει την ίδια αιτιολογία (δηλαδή τον περιορισμό της έκτασης), ωστόσο δεν περιορίζει την εφαρμογή της διμερούς μορφής σονάτας στα αργά μέρη. Βλ. Φούλιας, “Η μουσική του Ludwig van Beethoven...”, ό.π., σ. 83-84, και Φούλιας, Οι μορφές σονάτας... Θεωρητικοί του 18ου αιώνας (Β’), ό.π., σ. 71-72 και 85· επίσης, πρβλ. Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας... Θεωρητικοί του 18ου αιώνας (Γ’)”, ό.π., σ. 57-58.

⁴⁵ Ο Reicha θεωρεί ότι στις σονάτες σε ελάσσονα τρόπο είναι προτιμότερο να επικρατήσει ο μείζων τρόπος στην πλάγια περιοχή της έκθεσης και της επανέκθεσης, ενώ αναφέρει ότι αυτό ισχύει κάποιες φορές ακόμα και για την κύρια περιοχή στην επανέκθεση! Δεν αναφέρεται καθόλου στην επιλογή η πλάγια περιοχή να μεταφερθεί στην πορεία στην αρχική ελάσσονα τονικότητα. Αντιθέτως, ο Bimbach θεωρεί ότι στην επανέκθεση το “πέραςμα” της πλάγιας περιοχής αλλά και η κατακλείδα (ή και coda, αν υπάρχει) μπορούν να εμφανιστούν προσαρμοσμένα στην αρχική ελάσσονα τονικότητα. Βλ. Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας... Θεωρητικοί του 19ου αιώνας (Α’)”, ό.π., σ. 101-102, και Φούλιας, “Η μουσική του Ludwig van Beethoven...”, ό.π., σ. 76-77.

⁴⁶ Πιο συγκεκριμένα, η συρρίκνωση συμβαίνει επειδή τα μ. 74-75 συνενώνονται και δημιουργούν ένα νέο μέτρο (μ. 173). Το υλικό του νέου μέτρου προέρχεται από τα μ. 74a και 75a και παρουσιάζεται ελαφρώς παραλλαγμένο. Επίσης, υπάρχει διαφοροποίηση σε αρμονικό επίπεδο: τα μ. 74-75a αποτελούνται ουσιαστικά από μία βαθμίδα, την vi, και στο μ. 75b εμφανίζεται η V^2/IV για να οδηγήσει στο μ. 76 στην IV^6 της Μι-ύφεση-μείζονος. Η αρμονία διαφοροποιείται στο μ. 173, όπου την iv διαδέχεται απευθείας η V^4/iv και κατόπιν ακολουθεί η iv^6 της ντο-ελάσσονος στο μ. 174. Τα μ. 177-188a αποτελούν στην ουσία μία διευρυμένη επανάληψη των μ. 171-177a (όπως συμβαίνει άλλωστε και με τα αντίστοιχα μέτρα της έκθεσης), συνεπώς το μ. 179 αποτελεί συνένωση των μ. 81-82 όπως ακριβώς συνέβη και με τα μ. 74-75.

Το τμήμα της κατακλείδας επανεμφανίζεται με λίγες αλλαγές. Τα μ. 188-199a βρίσκονται σε πλήρη αντιστοιχία με τα μ. 91-102a της εκθέσεως, αν εξαιρέσουμε το ότι πλέον βρίσκονται στην ντο-ελάσσονα και όχι στην Μι-ύφεση-μείζονα. Το θεματικό μόρφωμα των μ. 102-111 εμφανίζεται κατόπιν διευρυμένο κατά ένα μέτρο στα μ. 199-209,⁴⁷ ενώ το τελευταίο καταληκτικό μόρφωμα των μ. 112-123 επανεκτίθεται στα αντίστοιχα μ. 210-221a. Εδώ υπάρχουν μόνο δύο διαφορές: πρώτον, όπως και τα προηγούμενα καταληκτικά μορφώματα, μεταφέρεται και αυτό στον ελάσσονα τρόπο από τον μείζονα και, δεύτερον, ότι στο μ. 221 ξεκινά σε επικάλυψη η coda, ενώ το αντίστοιχο μέτρο (μ. 123) της εκθέσεως δεν είχε τέτοια λειτουργία.

Τα μ. 221-236 συνιστούν μία σύντομη coda. Παρουσιάζει ενδιαφέρον το γεγονός ότι σε αυτήν υπάρχει θεματική ανακύκλιση, αφού παρατηρούμε αναδρομές σε υλικό από την κύρια θεματική περιοχή⁴⁸ στα μ. 221-222 και 225-226, από την κατακλείδα στα μ. 224 και 228, αλλά και από την πλάγια θεματική περιοχή στα μ. 229-232.⁴⁹

Δεύτερο μέρος

Το δεύτερο μέρος είναι γραμμένο στην Μι-ύφεση-μείζονα, δηλαδή στην σχετική μείζονα της ντο-ελάσσονος, η οποία αποτελεί μία τυπική τονική επιλογή για ένα αργό δεύτερο μέρος σονάτας.⁵⁰ Η μορφολογική δομή του δεύτερου μέρους είναι τριμερής, με την μεσαία ενότητα να αποτελεί ένα σύμπλεγμα δευτερεύοντος θέματος.⁵¹

⁴⁷ Τα μ. 199-200 αντιστοιχούν στα μ. 102-103 της έκθεσης. Τα μ. 104-105 εμφανίζονται παραλλαγμένα στα μ. 201-202, ενώ στο μ. 203 εμφανίζεται ένα επιπλέον μέτρο που δεν υπήρχε στην έκθεση. Κατόπιν τα μ. 204-209 βρίσκονται σε πλήρη αντιστοιχία με τα μ. 106-111 της έκθεσης.

⁴⁸ Ο Birnbach παρατηρεί ότι στην coda πολύ συχνά παρατίθεται για μία τελευταία φορά το κύριο θέμα. Βλ. Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας... Θεωρητικοί του 19ου αιώνας (Α’)”, ό.π., σ. 115, επίσης πρβλ. Herokoski – Darcy, ό.π., σ. 283, και Carlin, ό.π., σ. 186.

⁴⁹ Οι Herokoski και Darcy αναφέρουν ότι η coda μπορεί να γίνει αντιληπτή και ως μία ακόμα θεματική ανακύκλιση που παραμένει ημιτελής. Μάλιστα, σε κάποιες περιπτώσεις η θεματική ανακύκλιση στην coda μπορεί να έχει μεγαλύτερη υπόσταση παρουσιάζοντας υλικό και από άλλα τμήματα της εκθέσεως με αποτέλεσμα να δημιουργηθεί μία τετραπλή ανακύκλιση στην συνολική μορφή, αφού οι ενότητες της έκθεσης, της επεξεργασίας, της επανέκθεσης και της coda παρουσιάζουν η κάθε μία το διαθέσιμο θεματικό υλικό με την ίδια ή παρόμοια σειρά. Στην προκειμένη περίπτωση, κάτι τέτοιο δεν φαίνεται να συμβαίνει ακριβώς, αλλά παρουσιάζει ενδιαφέρον το ότι υπάρχει μία σχεδόν πλήρης ανακύκλιση του θεματικού υλικού στην coda. Το φαινόμενο αυτό θα εμφανιστεί όμως πλήρως στην coda του τρίτου μέρους της σονάτας op. 39 του Eberl και έτσι θα συζητηθεί παρακάτω. Βλ. Herokoski – Darcy, ό.π., σ. 206-207 και 283-284.

⁵⁰ Herokoski – Darcy, ό.π., σ. 327-328.

⁵¹ Ο όρος προέρχεται από τον Carlin, ό.π., σ. 231. Τέτοιου είδους τριμερείς μορφές κατανοούνταν την εποχή του συνθέτη ως περιπτώσεις ρόντο με ένα μόνο επεισόδιο (τύπου συμπλέγματος δευτερεύοντος θέματος), όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Birnbach. Βλ. Ιωάννης Φούλιας, “Αναζητώντας τις απαρχές της τριμερούς μορφής με υβριδική επαναφορά: Clementi και Reicha”, στο: Μάρκος Τσέτσος, Γιώργος Φιτσιώρης και Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *Αφιερωματικός τόμος εις μνήμην Ολυμπίας Ψυχοπαίδη-Φράγκου (1944-2017)*, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών / Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2018, σ. 154· πρβλ. 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, σ. 87-88.

Πρώτη ενότητα

Τα μ. 1-8 έχουν προτασιακή δομή. Τα μ. 1-2 είναι η βασική ιδέα (I, V) και τα μ. 3-4 είναι το παράλλαγμα (V, I). Η συνέχιση βρίσκεται στα μ. 5-6 ($I^6 - V, I$) και η πτωτική διαδικασία ακολουθεί στα μ. 7-8 ($ii - ii^6, I^6_4 - V$), ολοκληρώνοντας την πρόταση αυτή με μία μισή πτώση στην αρχική τονικότητα (Μι-ύφεση-μείζονα). Στα μ. 9-18 η ίδια πρόταση αναδιατυπώνεται, όμως διευρυμένη κατά δύο μέτρα και με διαφορετική ύφανση στην συνοδεία. Στα μ. 9-10 εμφανίζεται η βασική ιδέα και στα μ. 11-12 το παράλλαγμα, με την αρμονική πορεία να παραμένει ίδια όπως στα μ. 1-4. Η συνέχιση βρίσκεται στα μ. 13-14 και αρμονικά παραμένει επίσης ίδια. Η πτωτική διαδικασία, όμως, καταλαμβάνει τώρα τα μ. 15-18 και ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα ($ii - ii^6, I^6_4, I^6_4 - V^7, I$). Συνολικά, λοιπόν, έχουμε δύο προτάσεις, μία που ολοκληρώνεται με μισή πτώση και μία που καταλήγει σε τέλεια πτώση, αποφέροντας στα μ. 1-18 μία περίοδο (κύριο θέμα).

Δεύτερη ενότητα

Το τμήμα που ακολουθεί έχει μεταβατική λειτουργία και καταλαμβάνει τα μ. 19-30. Η δομή του τμήματος αυτού είναι πιο χαλαρή σε σχέση με εκείνη του προηγούμενου· παραπέμπει σε μια προτασιακή δομή, από την άποψη ότι έχει μία βασική ιδέα στα μ. 19-20 και ένα παράλλαγμα στα μ. 21-22, το οποίο κατευθύνεται τονικά προς την Σι-ύφεση-μείζονα. Τα μ. 23-24 λειτουργούν σαν συνέχιση ($I^6, vii^4_3/V$) και τα μ. 25-26 έχουν καταληκτικό χαρακτήρα, χωρίς ωστόσο να πραγματοποιείται εδώ κάποια πτώση. Στο μ. 25 παραμένει η διπλή δεσπόζουσα και στο μ. 26 καταλήγει στην δεσπόζουσα,⁵² ενώ τα μ. 27-30 είναι απλά μια επέκταση της δεσπόζουσας με λειτουργία γεμίσματος τομής.

Το επόμενο τμήμα, μ. 31-53, δίνει την εντύπωση της πλάγιας περιοχής σε μια μορφή σονάτας. Τονικά, βρισκόμαστε στην Σι-ύφεση-μείζονα που είναι η δεσπόζουσα της Μι-ύφεση-μείζονος. Η επιλογή της δεσπόζουσας ως τονικότητας της πλάγιας περιοχής είναι τυπική για μια σονάτα γραμμένη σε μείζονα τρόπο.⁵³ Τα μ. 31-38 αποτελούν μία πρόταση. Η βασική ιδέα βρίσκεται στα μ. 31-32 (I^6_4, V) και το παράλλαγμα εντοπίζεται στα μ. 33-34 (V^7, I^6_4). Στην συνέχιση, που καταλαμβάνει τα μ. 35-36, παρατηρούμε το φαινόμενο της αποσπασματοποίησης, αφού από δίμετρα περνάμε σε μονόμετρα και επίσης έχουμε πύκνωση του αρμονικού ρυθμού ($I - vii^7, I - vii^7$). Έπειτα ακολουθεί η πτωτική διαδικασία στα μ. 37-38, η οποία οδηγεί σε μισή πτώση στην Σι-ύφεση-μείζονα ($I - vi - IV - ii, I^6_4 - V$). Η ίδια πρόταση αναδιατυπώνεται κατόπιν σημαντικά διαφοροποιημένη στα μ. 39-53. Η βασική ιδέα και το παράλλαγμα παραμένουν ίδια με τα αντίστοιχα των μ. 31-34 και βρίσκονται στα μ. 39-42. Η συνέχιση όμως παραλείπεται και περνάμε απευθείας στην πτωτική διαδικασία στα μ. 43-47 ($I^6, ii -$

⁵² Το μεταβατικό τμήμα δεν είναι απαραίτητο να ολοκληρώνεται με κάποια πτωτική διαδικασία. Συχνά καταλήγει στην δεσπόζουσα και το επόμενο τμήμα ξεκινά κατευθείαν στο νέο τονικό περιβάλλον. Βλ. Carlin, ό.π., σ. 133.

⁵³ Herokoski – Darcy, ό.π., σ. 119, πρβλ. ακόμα Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας... Θεωρητικοί του 18ου αιώνας (Γ’)”, ό.π., σ. 41, και Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας... Θεωρητικοί του 18ου αιώνας (Β’)”, ό.π., σ. 83.

ii⁶, I⁶₄, I⁶₄ – vii⁷/vi, vi). Η αρμονική πορεία φανερώνει ότι στο μ. 47 γίνεται μία απατηλή πτώση, καθώς αντί για την τονική εμφανίζεται η vi βαθμίδα. Μετά την αποτυχία της πτώσης και ένα γέμισμα τομής στο μ. 48, η πτωτική διαδικασία επαναλαμβάνεται (στα μ. 49-53) για να οδηγήσει αυτήν την φορά σε τέλεια πτώση στην Σι-ύφεση-μείζονα στο μ. 53. Θα πρέπει να αναφερθεί ότι τα πτωτικά μ. 43-47 αντιστοιχούν μοτιβικά και αρμονικά στα μ. 14-18 του κυρίου θέματος, αν εξαιρέσουμε το ότι τα δύο τμήματα διαφέρουν ως προς την πτωτική τους κατάληξη: στο μ. 18 πραγματοποιείται τέλεια πτώση, ενώ στο αντίστοιχο μ. 47 η πτώση είναι απατηλή.

Στο μ. 54 ξεκινά ένα τμήμα που αρχικά φαίνεται να έχει καταληκτική λειτουργία, καθώς σε αυτό η τονική επεκτείνεται μέχρι το μ. 59, προτού στα μ. 60-61 πάρει την λειτουργία της ενεργής δεσπόζουσας για να οδηγήσει μέσα από τα μ. 62-63, και έχοντας πλέον την λειτουργία ενός συνδετικού περάσματος, πίσω στην τονικότητα της Μι-ύφεση-μείζονος.

Τρίτη ενότητα

Η επαναφορά του κυρίου θέματος λαμβάνει χώραν στα μ. 64-87. Τα μ. 64-71 αντιστοιχούν πλήρως στα μ. 1-8. Τα μ. 72-75 είναι επίσης αντίστοιχα με τα μ. 9-12, ενώ η μόνη διαφοροποίηση μεταξύ τους έγκειται στην ύφανση του συνοδευτικού υλικού. Τα μ. 76-81 αντιστοιχούν στα μ. 13-18, αλλά η απατηλή πτώση στο τέλος τους είναι ίδια με εκείνη που συναντήσαμε στην πλάγια περιοχή στα μ. 46-47. Επιπλέον, το υλικό που εμφανίζεται από το μ. 81 έως το μ. 87 ταυτίζεται με το υλικό των μ. 47-53 που ανήκουν στην πλάγια περιοχή της μεσαίας ενότητας. Η εμφάνιση του τελικού τμήματος της πλάγιας περιοχής σε αυτό το σημείο παραπέμπει στην περίπτωση μιας υβριδικής επαναφοράς. Βεβαία, στην συγκεκριμένη περίπτωση το τελικό αυτό τμήμα προέρχεται ήδη από την κύρια περιοχή κι έτσι προκύπτει μια αλληλοδιαπλοκή μεταξύ των τελικών τμημάτων των τριών ενοτήτων, πράγμα το οποίο έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Υπάρχουν και άλλες παρόμοιες περιπτώσεις υβριδικής επαναφοράς στο έργο του Clementi. Μια περίπτωση συναντάται στο *Larghetto της Σονάτας σε Σι-ύφεση-μείζονα*, ορ. 9 αρ. 1. Σε αυτήν την περίπτωση υπάρχει πάλι ένα σύμπλεγμα δευτερεύοντος θέματος και στην επαναφορά η τελική πτώση του κυρίου θέματος μετατρέπεται σε απατηλή, ενώ κατόπιν εισάγεται το τελικό τμήμα της πλάγιας περιοχής μεταφερόμενο στην αρχική τονικότητα για να διορθώσει την προηγούμενη “αποτυχημένη” πτώση.⁵⁴ Μία ακόμα παρόμοια περίπτωση υβριδικής επαναφοράς εμφανίζεται στο *Adagio molto e con anima σε Σι-ύφεση-μείζονα της Σονάτας σε Μι-ύφεση-μείζονα*, ορ. 41 (το μέρος αυτό αποτελεί μεταγενέστερη προσθήκη στο έργο). Σε αυτήν την περίπτωση και πάλι στην επαναφορά συνδυάζεται το αρχικό τμήμα της πρώτης ενότητας με το καταληκτικό τμήμα της δεύτερης, ενώ μία ακόμα παρόμοια περίπτωση εμφανίζεται και στο μεσαίο αργό μέρος, *Adagio cantabile e sostenuto, της Σονάτας σε Σι-ύφεση-μείζονα*, ορ. 46.⁵⁵

⁵⁴ Φούλιας, “Αναζητώντας τις απαρχές της τριμερούς μορφής...”, ό.π., σ. 163.

⁵⁵ Βλ. αναλυτικά: Φούλιας, ό.π., σ. 163-165.

Coda

Στα μ. 88-93a ακολουθεί η καταληκτική ιδέα που υπήρχε στα μ. 54-59a της μεσαίας ενότητας, η οποία μεταφέρεται πλέον στην τονικότητα της Μι-ύφεση-μείζονος. Την θέση όμως των υπόλοιπων μέτρων, τα οποία αποτελούσαν το συνδετικό πέρασμα που οδηγούσε στην επαναφορά, παίρνει τώρα ένα νέο μόρφωμα που συναντάται στα μ. 93-97a και 97-101 και έχει καθαρά καταληκτικό χαρακτήρα, οδηγώντας αρχικά σε μία ατελή και έπειτα σε μία τέλεια πτώση. Στα μ. 102-105 προστίθεται μία ακόμα καταληκτική ιδέα, με νέο μοτιβικό υλικό, η οποία επαναλαμβάνεται στα μ. 106-109 σχεδόν αυτούσια, με μια διαφοροποίηση μόνο στην ύφανση της μελωδίας. Τέλος, μετά από μια μικρή τομή στο μ. 109, εισάγεται μία τελευταία καταληκτική ιδέα στα μ. 110-117. Αρμονικά, τα μ. 101-117 αποτελούν μία επέκταση της τονικής.

Τρίτο μέρος

Το τρίτο μέρος έχει μορφή τριμερούς σονάτας και είναι γραμμένο στην ντο-ελάσσονα, όπως και το πρώτο μέρος. Αποτελείται από τρεις μεγάλες ενότητες:

- 1) Έκθεση (μ. 1-107)
- 2) Επεξεργασία (μ. 108-141)
- 3) Επανεκθεση (μ. 142-240)

Έκθεση

Η κύρια θεματική περιοχή λαμβάνει χώρα στα μ. 1-17. Αποτελείται από δύο προτάσεις, που ολοκληρώνονται και οι δύο με τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα. Η πρώτη πρόταση βρίσκεται στα μ. 1-9. Η βασική ιδέα διατυπώνεται στα μ. 1-2 και το παράλλαγμα στα μ. 3-4. Από αρμονικής άποψης, η κίνησή είναι τυπική, καθώς η βασική ιδέα κινείται από την τονική προς την δεσπόζουσα και το παράλλαγμα από την δεσπόζουσα προς την τονική. Η συνέχιση ξεκινά από το μ. 5 και εκτείνεται μέχρι το μ. 7, ενώ η πτωτική διαδικασία που ακολουθεί ολοκληρώνεται στο μ. 9 με τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα (ντο-ελάσσονα). Στην συνέχιση υπάρχει αποσπασματοποίηση και πύκνωση του αρμονικού ρυθμού: στο δεύτερο μισό του μ. 4 εμφανίζεται η vii^4_3/V , στο μ. 5 ακολουθεί η διαδοχή $V^6 - vii^4_3/V$, στο μ. 6 η αλληλουχία $V^6 - V^4_3/iv - iv - i^6_4$ και στο πρώτο μισό του μ. 7 η iv . Η πτώση ξεκινά στο δεύτερο μισό του μ. 7 με μία ii^6 και ακολουθεί στο μ. 8 η διαδοχή $i^6_4 - V$ που καταλήγει στο μ. 9 στην i . Η βασική ιδέα και το παράλλαγμα της δεύτερης προτάσεως, που αποτελεί μία δεξιοτεχνικότερη αναδιατύπωση της προηγούμενης, παρουσιάζονται στα μ. 10-11 και 12-13, ακολουθώντας την ίδια αρμονική πορεία με τα μ. 1-4. Η συνέχιση ξεκινά από την άρση για το μ. 14 και εκτείνεται μέχρι το μ. 15, ενώ ακολουθεί η πτωτική διαδικασία στα μ. 16-17. Η αρμονία πυκνώνει και πάλι, καθώς στο δεύτερο μισό του μ. 13 συναντάμε την vii^4_3/V και στα μ. 14-15 ακολουθούν οι $V^6 - vii^4_3/V$ και V^6 . Η πτωτική διαδικασία ξεκινά στο δεύτερο μισό του μ. 15 με μία διαδοχή $V^2/iv - IV$ και συνεχίζεται στο μ. 16 με

vii^{6#}/V – i⁶₄ – V για να ολοκληρώνεται στο μ. 17 στην τονική.⁵⁶ Η πρόταση των μ. 1-9 είναι ασύμμετρη και ο συνθέτης κατά κάποιον τρόπο την “διορθώνει” αναδιατυπώνοντάς την στα μ. 10-17, όπου πλέον έχει την μορφή μίας τυπικής οκτάμετρης πρότασης.

Το τμήμα που ακολουθεί στα μ. 18-37 είναι η μετάβαση. Για την μετάβαση αυτής της μορφής σονάτας μπορούν να δοθούν δύο ερμηνείες. Σύμφωνα με την πρώτη ερμηνεία, η μετάβαση αποτελείται από δύο επιμέρους τμήματα: το πρώτο τμήμα καταλαμβάνει τα μ. 18-22 και το δεύτερο τα μ. 23-37.⁵⁷ Σύμφωνα με την δεύτερη, η μετάβαση ολοκληρώνεται στο μ. 22 κι έπειτα ξεκινά η πλάγια περιοχή. Η δομή του πρώτου τμήματος φαίνεται να είναι προτασιακή και το μοτιβικό υλικό είναι νέο. Υπάρχει μία βασική ιδέα στο δεύτερο μισό του μ. 17 και το πρώτο μισό του μ. 18. Το παράλλαγμα είναι ίδιο με τη βασική ιδέα και βρίσκεται στο δεύτερο μισό του μ. 18 και το πρώτο μισό του μ. 19. Η αρμονική κίνηση στη βασική ιδέα είναι vii⁴₃/V – V και επαναλαμβάνεται στο παράλλαγμα. Η συνέχιση ξεκινά στο δεύτερο μισό του μ. 19 με vii⁴₃/iv – iv⁶ – III⁶, συνεχίζεται στο μ. 20 με ii⁶ – i⁶ – V⁶/III – vii/III, ενώ στο μ. 21 η III στη ντο-ελάσσονα θα πρέπει πλέον να θεωρηθεί ως I στην Μι-ύφεση-μείζονα, αφού ακολουθεί μία V⁴₃/V και στο μ. 22 η V στη Μι-ύφεση-μείζονα. Όπως υποδεικνύει η αρμονία, η πρόταση ολοκληρώνεται λοιπόν με μισή πτώση στην σχετική μείζονα της αρχικής τονικότητας.

Πρακτικά, η μισή πτώση στη Μι-ύφεση-μείζονα που γίνεται στο μ. 22 είναι αρκετή για να θεωρήσουμε πως η μετάβαση ολοκληρώνεται εκεί. Η ολοκλήρωση της μετάβασης με μισή πτώση στην τονικότητα της πλάγιας θεματικής περιοχής είναι άλλωστε μια πολύ συνηθισμένη συνθετική επιλογή, όπως είδαμε και στο πρώτο μέρος του έργου. Παράλληλα, στο πρώτο μισό του μ. 22 υπάρχει ένα μικρό γέμισμα τομής. Αν όμως η μετάβαση τελειώνει στο μ. 22, τότε από την άρση για το μ. 23, μετά το γέμισμα της τομής, ξεκινά και η πλάγια θεματική περιοχή. Έτσι προκύπτουν οι δύο ερμηνείες για το τμήμα αυτό. Σύμφωνα με την πρώτη ερμηνεία, η μετάβαση αποτελείται από δύο τμήματα, με το δεύτερο από αυτά να καταλαμβάνει συνολικά τα μ. 23-37, ενώ, σύμφωνα με την δεύτερη ερμηνεία, από το μ. 23 ξεκινά η πλάγια περιοχή. Το τμήμα των μ. 23-33a, σύμφωνα με την πρώτη ερμηνεία, ανήκει στο δεύτερο τμήμα της μετάβασης, ενώ, σύμφωνα με την δεύτερη, αποτελεί το πρώτο τμήμα της πλάγιας περιοχής. Το τμήμα αυτό, λοιπόν, έχει προτασιακή δομή και το μοτιβικό του υλικό προέρχεται από την κύρια

⁵⁶ Η ολοκλήρωση της κύριας θεματικής περιοχής με τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα είναι μια πολύ συχνή επιλογή σύμφωνα με τους Herokoski & Darcy αλλά και τον Galeazzi. Βλ. Herokoski – Darcy, ό.π., σ. 73· πρβλ. επίσης Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας... Θεωρητικοί του 18ου αιώνας (Γ’)”, ό.π., σ. 38.

⁵⁷ Ο Carlin αναφέρει πως κάποιες φορές η μετάβαση αποτελείται από δύο τμήματα. Βλ. Carlin, ό.π., σ. 135. Έχει ενδιαφέρον ότι ο Koch αναφέρει ότι ανάμεσα στην κύρια και την πλάγια περιοχή υπάρχουν δύο τμήματα: ουσιαστικά χωρίζει την έκθεση σε τέσσερα τμήματα, εκ των οποίων το πρώτο είναι η κύρια περιοχή και το τέταρτο η πλάγια περιοχή. Επίσης, αναφέρει ότι το δεύτερο τμήμα είναι προαιρετικό, αφού μπορεί να παραλειφθεί ή να συγχωνευτεί με το τρίτο τμήμα. Αυτό οδηγεί στο συμπέρασμα πως το δεύτερο και το τρίτο τμήμα αποτελούν πράγματι την περίπτωση της διπλής μετάβασης. Βλ. Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας... Θεωρητικοί του 18ου αιώνας (B’)”, ό.π., σ. 73-74.

θεματική περιοχή.⁵⁸ Το τονικό περιβάλλον είναι πλέον αυτό της Μι-ύφεση-μείζονος. Η βασική ιδέα βρίσκεται στα μ. 23-24, το παράλλαγμα στα μ. 25-26, η συνέχιση εκτείνεται ως το μ. 30, ενώ τα μ. 31-33α αποτελούν την πτωτική διαδικασία: $IV - I^6, V^4_3 - I$ και V . Με αυτόν τον τρόπο γίνεται μία μισή πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας. Στο σημείο αυτό, θα περιμέναμε μια ενδιάμεση τομή, αλλά αντ' αυτής υπάρχει ένα γέμισμα τομής που καταλαμβάνει τα μ. 33-37, το οποίο αρμονικά είναι απλά μία επέκταση της δεσπόζουσας. Σύμφωνα με την δεύτερη ερμηνεία, ανάμεσα στο πρώτο και το δεύτερο τμήμα της πλάγιας περιοχής υπάρχει επιπλέον ένα ακόμα γέμισμα τομής. Η ύπαρξη των δύο αυτών τομών δημιουργεί συνεπώς μια ασάφεια σε σχέση με την διάκριση της μετάβασης και της πλάγιας περιοχής, και, εφ' όσον υιοθετήσουμε την δεύτερη ερμηνεία, παραπέμπει στο φαινόμενο του trimodular block, όπως αυτό περιγράφεται από τους Herokoski και Darcy.⁵⁹

Σύμφωνα με την πρώτη ερμηνεία, το τμήμα που ακολουθεί στα μ. 38-57a είναι το πρώτο τμήμα της πλάγιας θεματικής περιοχής, ενώ, σύμφωνα με την δεύτερη ερμηνεία, είναι το δεύτερο τμήμα της πλάγιας περιοχής. Το τμήμα λοιπόν που συναντάται στα μ. 38-57a παραπέμπει στην έννοια του “χαρακτηριστικού περάσματος”, όπως αυτό περιγράφεται από τον Galeazzi. Η δομή του είναι προτασιακή. Η βασική ιδέα (μ. 38-41) είναι τετράμετρη και στα μ. 38-39 η βαθμίδα που κυριαρχεί είναι η τονική, ενώ στο μ. 40 συναντάμε την IV και την V/ii , η οποία οδηγεί στο μ. 41 στην ii . Το παράλλαγμα ακολουθεί στα μ. 42-45: στα μ. 42-43 κυριαρχεί η δεσπόζουσα, ενώ στα μ. 44-45 η τονική. Στα μ. 46-51 εμφανίζεται η συνέχιση και ακολουθεί η πτωτική διαδικασία. Η αρμονική πορεία που ακολουθείται εδώ είναι η εξής: $V^2, I^6, V^2, I^6 - IV, I^6_4 - V^7$ και $V^7 - I$. Η πτώση είναι ατελής, αφού στην ψηλότερη φωνή εμφανίζεται ο τρίτος φθόγγος της συγχορδίας της τονικής (σολ). Η συνέχιση και η πτωτική διαδικασία επαναλαμβάνονται έπειτα στα μ. 52-57a, με το μελωδικό επίπεδο διανθισμένο αλλά δίχως κάποια ουσιαστική διαφοροποίηση από αρμονικής πλευράς, αφού η πτώση που ολοκληρώνεται στο μ. 57 παραμένει ατελής όπως και πριν.

Στο μ. 57 ξεκινά σε επικάλυψη το δεύτερο (σύμφωνα με την πρώτη ερμηνεία) ή το τρίτο (σύμφωνα με τη δεύτερη) τμήμα της πλάγιας θεματικής περιοχής, που εκτείνεται έως το μ. 73. Στα μέτρα αυτά διακρίνονται έντονα δεξιοτεχνικά στοιχεία που εμφανίζονται συνήθως στην “πρωτική περίοδο”, όπως παρατηρεί ο Galeazzi. Το μοτιβικό υλικό των μ. 57-60a προέρχεται από τα μ. 13b-17a της κύριας περιοχής και εμφανίζεται παραλλαγμένο. Το μοτιβικό υλικό των μ. 60b-62 και 67-69a προέρχεται από τα μ. 17b-19a της μετάβασης, ενώ το υλικό των μ. 63b-64 και 69b-70 προέρχεται από τα μ. 19b-20 (δηλαδή και πάλι από την μετάβαση). Τα μ. 57-60a δεν ακολουθούν κάποιο συγκεκριμένο δομικό πρότυπο, ενώ τα μ. 61-66 έχουν προτασιακή δομή. Η βασική ιδέα βρίσκεται στο μ. 61 και το παράλλαγμα στο μ. 62, ενώ η συνέχιση και η πτωτική διαδικασία καταλαμβάνουν τα μ. 63-66. Στην συνέχιση υπάρχει αποσπασματοποίηση και

⁵⁸ Αν θεωρήσουμε ότι το τμήμα αυτό ανήκει στην πλάγια περιοχή, τότε υπάρχει ξεκάθαρα το στοιχείο της μονοθεματικότητας σε αυτή την περίπτωση, αφού το υλικό αυτού του τμήματος προέρχεται από την κύρια θεματική περιοχή. Βλ. Herokoski – Darcy, ό.π., σ. 135-136.

⁵⁹ Ό.π., σ. 170-171.

πύκνωση του αρμονικού ρυθμού. Κατόπιν, η πτωτική διαδικασία οδηγεί σε τέλεια πτώση στην Μι-ύφεση-μείζονα στο μ. 66. Η πρόταση επαναλαμβάνεται στα μ. 67-73, ωστόσο υπάρχει μία σημαντική διαφορά: ξεκινά μετατοπισμένη κατά μισό μέτρο, δηλαδή το υλικό που βρισκόταν στο μ. 60b (την άρση για το μ. 61) τώρα εμφανίζεται στην θέση του μ. 67. Στην διαφορά αυτή έγκειται η διεύρυνση της πρότασης κατά ένα μέτρο στην αναδιατύπωσή της. Οι συγχορδίες vii⁷/vi – vi του μ. 64b αλλάζουν διάρκεια, καθώς από τέταρτο και όγδοο μετατρέπονται σε δύο τέταρτα παρεστιγμένα που καταλαμβάνουν πλέον ένα ολόκληρο μέτρο, το μ. 71. Κατόπιν, το μ. 72 ταυτίζεται με το μ. 65 και οδηγεί σε τέλεια πτώση στην Μι-ύφεση-μείζονα στο μ. 73, δηλαδή ένα μέτρο αργότερα από την αντίστοιχη προηγούμενη πτωτική διαδικασία.

Τα μ. 74-107 αποτελούν την κατακλείδα της εκθέσεως. Το υλικό των μ. 74-87 προέρχεται από την κύρια θεματική περιοχή (βλ. μ. 1-2). Τα μ. 74-79 έχουν προτασιακά χαρακτηριστικά. Τα μ. 74-75 λειτουργούν σαν βασική ιδέα και τα μ. 76-77 σαν παράλλαγμα, ωστόσο η συνέχιση παραλείπεται και εισάγεται απευθείας η πτωτική διαδικασία στα μ. 78-79. Η πτωτική διαδικασία ολοκληρώνεται με ατελή πτώση στο μ. 79 και κατόπιν το θεματικό αυτό μόρφωμα με προτασιακά χαρακτηριστικά ξεκινά εκ νέου από το μ. 80 (με άρση). Μέχρι το μ. 84 υπάρχει πλήρης αντιστοιχία με τα μ. 74-78, ωστόσο η πτώση αποφεύγεται στο μ. 85 και ξεκινά νέα πτωτική διαδικασία που οδηγεί σε τέλεια πτώση στην Μι-ύφεση-μείζονα στο μ. 87. Στα μ. 88-91 παρουσιάζεται μια νέα καταληκτική ιδέα, η οποία αναδιατυπώνεται διευρυμένη στα μ. 92-98a. Τα μ. 88-89 επαναλαμβάνονται αυτούσια στα μ. 92-93, ενώ την θέση των μ. 90-91 παίρνει ένα νέο πέρασμα δεξιότεχνικού χαρακτήρα στα μ. 94-95. Στο μ. 96 γίνεται αποφυγή πτώσης και τα μ. 94-95 επαναλαμβάνονται μία οκτάβα χαμηλότερα στα μ. 96-97, ωστόσο αυτή τη φορά στο μ. 98a πραγματοποιείται τέλεια πτώση στην Μι-ύφεση-μείζονα. Σε επικάλυψη εισάγεται κατόπιν μία τελευταία καταληκτική ιδέα στα μ. 98-107, με την οποία ολοκληρώνεται η έκθεση.

Επεξεργασία

Η επεξεργασία καταλαμβάνει συνολικά τα μ. 108-141. Τούτη ξεκινά με το υλικό της κατακλείδας της εκθέσεως. Πιο συγκεκριμένα, το υλικό αντλείται από τα μ. 98-99 και 106-107. Στην υπόλοιπη επεξεργασία το υλικό που χρησιμοποιείται προέρχεται από την κύρια θεματική περιοχή της εκθέσεως. Η επεξεργασία χωρίζεται σε δύο επιμέρους τμήματα, όπως συνέβαινε και στην επεξεργασία του πρώτου μέρους. Το μοντέλο που προτείνει ο Carlin βρίσκει λοιπόν εφαρμογή και σε αυτή την περίπτωση. Η προετοιμασία του πυρήνα εμπεριέχεται στα μ. 108-122. Τα μ. 108-109 έχουν εισαγωγική λειτουργία και το μοτιβικό υλικό τους ταυτίζεται με αυτό των μ. 106-107. Στα μ. 108-111 το τονικό περιβάλλον είναι αυτό της φα-ελάσσονος, ενώ στο μ. 112 υπάρχει κατεύθυνση προς την Μι-ύφεση-μείζονα, αφού η τονική της φα-ελάσσονος εκλαμβάνεται ως ii στην Μι-ύφεση-μείζονα και στα μ. 113-114 ακολουθούν η δεσπόζουσα και η τονική της. Τοιουτοτρόπως, στο μ. 117 εισέρχεται η δεσπόζουσα της ντο-ελάσσονος για να λυθεί στην τονική στο μ. 118. Στο μ. 119 εμφανίζεται η δεσπόζουσα της σολ-ελάσσονος και στο μ. 120 ακολουθεί η τονική της, ενώ στα μ. 121-122 ακολουθούν αλυσιδωτά η

δεσπόζουσα και η τονική της ρε-ελάσσονος. Η ρε-ελάσσων είναι μια αρκετά απομακρυσμένη τονικότητα σε σχέση με την ντο-ελάσσονα, καθώς αποτελεί την δεύτερη βαθμίδα της ομώνυμης μείζονος της αρχικής τονικότητας και εδώ εμφανίζεται στο πλαίσιο ενός κύκλου πεμπτών (i – v – ii).

Στο μ. 123 (με άρση) ξεκινά ο πυρήνας της επεξεργασίας, ο οποίος χρησιμοποιεί υλικό από την κύρια θεματική περιοχή (την εναρκτήρια βασική ιδέα). Το τονικό περιβάλλον της ρε-ελάσσονος δεν θα παραμείνει για πολύ στο προσκήνιο. Ήδη στο μ. 126 η ρε-ελάσσων μετασχηματίζεται σε Ρε-μείζονα με έβδομη που λειτουργεί ως δεσπόζουσα της σολ-ελάσσονος και, πράγματι, στο μ. 128 εμφανίζεται η σολ-ελάσσων. Στο μ. 130 ξεκινά η επιστροφή στην ντο-ελάσσονα. Αυτό συμβαίνει μέσω της VI της σολ-ελάσσονος που ταυτίζεται με την III της ντο-ελάσσονος. Η αρμονική πορεία ξεκινά λοιπόν στο μ. 130, με τονικότητα αναφοράς την ντο-ελάσσονα και με διαδοχή III – V⁶₅/VI, για να συνεχιστεί στο μ. 131 με VI – V⁴₃/iv, που οδηγεί σε πτωτική διαδικασία στα μ. 132-134, όπου και εμφανίζονται διαδοχικά οι iv – i⁶₄, vii⁶₅[#]/V και V. Όπως φαίνεται από την αρμονία, εδώ πραγματοποιείται μία μισή πτώση στην ντο-ελάσσονα. Ακολουθεί ισοκράτης επί της δεσπόζουσας που ξεκινά από το μ. 134 και εκτείνεται μέχρι το πρώτο μισό του μ. 141, προετοιμάζοντας την επανέκθεση με αναφορές στο κύριο θέμα.⁶⁰

Επανεκθεση

Η επανεκθεση εκτείνεται συνολικά από το μ. 142 (με άρση) ως το μ. 240. Η κύρια θεματική περιοχή επανεκτίθεται αυτούσια και εντοπίζεται από το μ. 142 έως το μ. 158. Το τμήμα της μετάβασης, ακολούθως, διαφοροποιείται σημαντικά, σύμφωνα με την πρώτη ερμηνεία που δόθηκε γι' αυτό στην έκθεση. Ενώ το τμήμα των μ. 18-22 επανεμφανίζεται στα μ. 159-163a, τα μ. 23-34 παραλείπονται και επανεκτίθενται μόνο τα μ. 35-37 στα μ. 163-165. Εκτός από τις δομικές διαφορές, υπάρχει και διαφορετικός τονικός προσανατολισμός. Στην έκθεση ο στόχος ήταν η σχετική μείζονα της αρχικής τονικότητας, ενώ στην επανεκθεση δεν αλλάζει πλέον η τονικότητα, καθώς παραμένει το τονικό περιβάλλον της ντο-ελάσσονος· συνεπώς, η μετάβαση χάνει τον μετατροπικό της χαρακτήρα. Αντίθετα, σύμφωνα με την δεύτερη ερμηνεία για το ίδιο χωρίο της εκθέσεως, η μετάβαση παραμένει ίδια στην επανεκθεση, αν εξαιρέσουμε βέβαια το γεγονός ότι αλλάζει ο τονικός της προσανατολισμός.

Στην συνέχεια, η πλάγια θεματική περιοχή στην επανεκθεση παρουσιάζεται στα μ. 166-193. Σύμφωνα με την πρώτη ερμηνεία, το “χαρακτηριστικό πέρασμα” επανεκτίθεται στα μ. 166-185a αυτούσιο, μεταφερμένο στην Ντο-μείζονα μέχρι την πρώτη ατελή πτώση στο μ. 179 και επιστρέφοντας στην ντο-ελάσσονα κατά την παραλλαγμένη επανάληψη της συνέχισης και της πτωτικής διαδικασίας. Η “πτωτική

⁶⁰ Ο Carlin αναφέρει ότι στο συνδετικό πέρασμα ανάμεσα στην επεξεργασία και την επανεκθεση κάποιες φορές υπάρχει αναφορά στο κύριο θέμα και ότι αυτό συνδέεται με το φαινόμενο της ψευδούς επανεκθέσης. Ωστόσο, στην συγκεκριμένη περίπτωση δεν φαίνεται να συμβαίνει αυτό. Ουσιαστικά, οι αναφορές στο κύριο θέμα μάλλον λειτουργούν σαν προμήνυμα για την επανεκθεση στην συγκεκριμένη περίπτωση. Βλ. Carlin, ό.π., σ. 159· πρβλ. επίσης Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 230.

περίοδος”, απεναντίας, εμφανίζεται σημαντικά συντομευμένη: τα μ. 185-187 αντιστοιχούν στα μ. 57-59, ενώ τα μ. 60-73 δεν επανεκτίθενται καθόλου και την θέση τους παίρνει μία νέα εξύφανση του προηγούμενου υλικού στα μ. 188-193, οδηγώντας σε μία τέλεια πτώση στην ντο-ελάσσονα (έπειτα από την αποφυγή της ίδιας πτώσεως στα μ. 190-191). Σύμφωνα με την δεύτερη ερμηνεία για την έκθεση, εξάλλου, ολόκληρο το πρώτο τμήμα της πλάγιας περιοχής, που βρισκόταν στα μ. 23-37, στην επανέκθεση παραλείπεται εντελώς, πιθανότατα εξαιτίας της άμεσης αναφοράς του στο κύριο θεματικό υλικό,⁶¹ σε αντίθεση με τα υπόλοιπα τμήματα της πλάγιας περιοχής που διαθέτουν νέο υλικό και γι’ αυτό επανεκτίθενται στην συνέχεια αυτούσια ή περικεκομμένα.

Από το μ. 194 ξεκινά η κατακλείδα, η οποία εκτείνεται μέχρι το μ. 240. Τα μ. 194-213 αντιστοιχούν στα μ. 74-93, ενώ στα μ. 214-216 εμφανίζονται τρία εμβόλιμα μέτρα που δεν υπήρχαν στην έκθεση και το μοτιβικό τους υλικό προέρχεται από το μ. 1. Έπειτα, το υλικό των μ. 217-221 παραπέμπει στα μ. 94-97, χωρίς όμως να υπάρχει πλήρης αντιστοιχία. Τα μ. 98-107 της έκθεσης εμφανίζονται στην επανέκθεση διευρυμένα κατά 9 μέτρα και διαφοροποιημένα σε σχέση με την αρχική δομική τους υπόσταση. Τα μ. 98-107 στην έκθεση δεν ακολουθούσαν κάποιο συγκεκριμένο δομικό πρότυπο, ενώ το αντίστοιχο τμήμα στην επανέκθεση αποκτά προτασιακά χαρακτηριστικά. Τα μ. 222-225 αντιστοιχούν στα μ. 98-101 σε σχέση με το μοτιβικό υλικό που χρησιμοποιείται, αλλά διαφοροποιούνται σε σχέση με την δομική λειτουργία τους. Τα μ. 222-223 λειτουργούν σαν βασική ιδέα και τα μ. 224-225 λειτουργούν σαν παράλλαγμα. Τα μ. 103-107 παραλείπονται και την θέση τους παίρνουν τα μ. 226-229 που έχουν λειτουργία συνέχισης και πτωτικής διαδικασίας. Στην συνέχιση υπάρχει αποσπασματοποίηση, αφού από τον διαχωρισμό σε δίμετρα περνάμε σε μονόμετρα, αλλά και αλυσιδοποίηση (το μ. 226 αλυσιδοποιείται στα μ. 227 και 228). Η πτωτική διαδικασία δεν ολοκληρώνεται όμως στο μ. 230, προκειμένου η συνέχιση και η πτωτική διαδικασία να αναδιατυπωθούν στα μ. 230-234a, ελαφρώς παραλλαγμένες στην ύφανσή τους, και να οδηγήσουν σε τέλεια πτώση στην ντο-ελάσσονα. Τα μέτρα που ακολουθούν (μ. 234-240) είναι μία επέκταση της πτώσης αυτής και έχουν καθαρά καταληκτικό χαρακτήρα. Συνολικά, λοιπόν, η καταληκτική περιοχή στην επανέκθεση εμφανίζεται διευρυμένη κατά 13 μέτρα.

Συμπερασματικά, η κύρια θεματική περιοχή παραμένει ίδια στην έκθεση και την επανέκθεση. Η μετάβαση εμφανίζεται συντομευμένη συνολικά κατά 13 μέτρα, σύμφωνα με την πρώτη ερμηνεία, ή παραμένει η ίδια, σύμφωνα με την δεύτερη ερμηνευτική εκδοχή. Η πλάγια περιοχή επανεκτίθεται συντομευμένη κατά 8 μέτρα με βάση την πρώτη ερμηνεία, αλλά με βάση την δεύτερη εμφανίζεται συμπυκνώνεται κατά 23 μέτρα. Αντίθετα, η καταληκτική περιοχή στην επανέκθεση διευρύνεται κατά 13 μέτρα, εξισορροπώντας έτσι σε σημαντικό βαθμό τις προηγούμενες απώλειες σε σχέση με την έκθεση, αφού στο σύνολό της η επανέκθεση εμφανίζεται μικρότερη από την έκθεση μόνο κατά 8 μέτρα.

⁶¹ Carlin, ό.π., σελ. 169. Ο Carlin αναφέρει ότι στην επανέκθεση, όταν η πλάγια θεματική περιοχή έχει μονοθεματική υπόσταση, πολύ συχνά το τμήμα αυτό παραλείπεται για να αποφευχθεί η διπλή διατύπωση της ίδιας θεματικής ιδέας στην ίδια τονικότητα.

Η Σονάτα σε σολ-ελάσσονα, op. 39, αποτελείται συνολικά από τρία μέρη, δύο γρήγορα εξωτερικά και ένα αργό στην μέση. Το πρώτο μέρος είναι γραμμένο στην σολ-ελάσσονα και είναι δομημένο κατά το πρότυπο μιας διμερούς μορφής σονάτας. Το δεύτερο μέρος είναι μία τριμερής παρατακτική μορφή και είναι γραμμένο στη Μιμείζονα. Το τελευταίο μέρος είναι γραμμένο στη σολ-ελάσσονα, όπως και το πρώτο μέρος, και η μορφολογική του υπόσταση είναι αυτή της τριμερούς σονάτας.

Πρώτο μέρος

Το πρώτο μέρος αποτελείται από δύο μεγάλες ενότητες:

- 1) Έκθεση (μ. 1-113)
- 2) Δεύτερη ενότητα με αναπτυξιακό (μ. 114-154) και επανεκθεσιακό σκέλος (μ. 155-195) συν coda (μ. 196-212)

Έκθεση

Η κύρια θεματική περιοχή βρίσκεται στα μ. 1-18 και είναι σύντομη και χαλαρά κατασκευασμένη.⁶² Παρ' ότι είναι χαλαρά κατασκευασμένη, παρουσιάζει προτασιακά χαρακτηριστικά. Αρχικά, στα μ. 1-2 διατυπώνεται ένα ξεχωριστό επικεφαλής μοτίβο,⁶³ ενώ κατόπιν, στα μ. 3-16, λαμβάνει χώρα μία πρόταση. Η βασική ιδέα βρίσκεται στα μ. 3-4 (i προς iv) και το παράλλαγμα στα μ. 5-6 (iv προς V), ενώ η συνέχιση και η πτωτική διαδικασία καταλαμβάνουν τα μ. 7-16. Τα μ. 7-8 είναι ουσιαστικά μία εναλλαγή της δεσπόζουσας με την τονική. Εδώ παρουσιάζεται σαφής δομική αποσπασματοποίηση σε σχέση με τα προηγούμενα δίμετρα. Στα μ. 9-12 παρουσιάζεται έντονη πύκνωση του αρμονικού ρυθμού: το μ. 9 ξεκινά με την V που μετατρέπεται σε vii⁴₃. Στο μ. 10 ακολουθούν i⁶ – vii⁴₃ – i⁶ – V²/VI και στο μ. 11 VI⁶ – V²/iv – iv⁶ – V²/Π_N και, τέλος, στο μ. 12 εμφανίζεται η Π_N⁶, η οποία επεκτείνεται μέχρι την αρχή του μ. 15. Στα μ. 15-16 εκδηλώνεται μία πτωτική διαδικασία, η οποία όμως αποκόπτεται, αφού στο μ. 17 δεν έρχεται ποτέ η τονική. Τη θέση της παίρνει μία παύση τετάρτου. Έπειτα, στα μ. 17-18, η πτωτική διαδικασία επαναλαμβάνεται αυτούσια μία οκτάβα ψηλότερα.⁶⁴ Όπως πριν, έτσι και σε αυτή την περίπτωση, η πτώση αποκόπτεται.

Η μετάβαση καταλαμβάνει τα μ. 19-43. Ξεκινά από τη σολ-ελάσσονα, που είναι η αρχική τονικότητα, και το μοτιβικό υλικό της είναι νέο.⁶⁵ Στα μ. 19-23 παραμένει στη σολ-ελάσσονα. Στα μ. 24-25 εμφανίζεται η Π_N που είναι παράλληλα και IV στη Μι-ύφεση-μείζονα. Ήδη από το μ. 29 ξεκινά η πτωτική διαδικασία που καταλήγει σε μισή

⁶² Η κύρια θεματική περιοχή μπορεί κάποιες φορές να είναι χαλαρά κατασκευασμένη. Βλ. Caplin, ό.π., σ. 201.

⁶³ Βλ. σχετικά Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 87 και 89.

⁶⁴ Ο Reicha αναφέρει την επανάληψη μιας μουσικής ιδέας μία οκτάβα ψηλότερα ή χαμηλότερα ως τεχνική επέκτασης της κύριας περιοχής. Βλ. Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας... Θεωρητικοί του 19ου αιώνας (Α’)”, ό.π., σ. 95.

⁶⁵ Βλ. Caplin, ό.π., σ. 127, πρβλ. Hepokoski – Darcy, ό.π., σελ. 95.

πτώση στη Μι-ύφεση-μείζονα στο μ. 33. Στη συνέχεια, τα μ. 33-37a και 37-43 έχουν λειτουργία γεμίματος της τομής και αρμονικά είναι, συνολικά, ένας ισοκράτης στη δεσπόζουσα της Μι-ύφεση-μείζονος.

Η πλάγια περιοχή ξεκινά από το μ. 44 και εκτείνεται έως το μ. 90, ενώ αποτελείται από τρία επιμέρους τμήματα. Το πρώτο τμήμα της πλάγιας περιοχής βρίσκεται στα μ. 44-57a και βρίσκεται στην τονικότητα της Μι-ύφεση-μείζονος. Η Μι-ύφεση-μείζων είναι η VI της σολ-ελάσσονος και θα πρέπει να επισημανθεί ότι η επιλογή της VI ως δευτερεύουσας τονικότητας στην έκθεση δεν αποτελεί καθόλου συχνή επιλογή. Για την ακρίβεια, όλα τα σχετικά παραδείγματα των Hepokoski και Darcy είναι μεταγενέστερα⁶⁶ και είναι πιθανό να πρόκειται για το πρώτο έργο στο οποίο εφαρμόζεται αυτή η δυνατότητα, αφού δεν υπάρχει προγενέστερη γνωστή εφαρμογή της στο ρεπερτόριο! Ωστόσο, αργότερα στον 19ο αιώνα αρχίζει να χρησιμοποιείται περιστασιακά η VI αντί της III.⁶⁷ Το πρώτο τμήμα της πλάγιας περιοχής (μ. 44-57a) είναι λοιπόν το “χαρακτηριστικό πέρασμα”, όπως αυτό αναφέρεται στην περιγραφή της μορφής σονάτας από τον Galeazzi. Το τμήμα αυτό είναι προτασιακά κατασκευασμένο. Η βασική ιδέα βρίσκεται στα μ. 44-47 και το παράλλαγμα στα μ. 48-51. Η βασική ιδέα αποτελείται από δύο διακριτά μορφώματα: το πρώτο καταλαμβάνει τα μ. 44-45 και το δεύτερο τα μ. 46-47. Τοιουτοτρόπως χωρίζεται και το παράλλαγμα σε δύο μορφώματα (μ. 48-49 και 50-51 αντίστοιχα). Η βασική ιδέα κινείται επίσης από την I στην ii και το παράλλαγμα από την V στην I. Η συνέχιση βρίσκεται στα μ. 52-54. Σε αυτήν παρατηρείται αποσπασματοποίηση (ο προηγούμενος διαχωρισμός σε δίμετρα τώρα μετατρέπεται σε μονόμετρα) και αλυσιδοποίηση (το μ. 52 αλυσιδοποιείται στο μ. 53). Έχει ενδιαφέρον το γεγονός ότι το μοτιβικό υλικό της συνέχισης προέρχεται από την κύρια θεματική περιοχή (βλ. μ. 2b, 3a, 6b και 7). Από το μ. 55 ξεκινά η πτωτική διαδικασία, που ολοκληρώνεται στην θέση του μ. 57 με τέλεια πτώση στην Μι-ύφεση-μείζονα.

Το δεύτερο τμήμα της πλάγιας περιοχής ξεκινά σε επικάλυψη στο μ. 57 και αμέσως περνά στην μι-ύφεση-ελάσσονα, με αποτέλεσμα να αποδυναμωθεί η πτώση που προηγήθηκε.⁶⁸ Ο Carlin αναφέρει ότι σε πλάγιες περιοχές με περισσότερα από ένα τμήματα είναι πιθανό να υπάρξει αλλαγή από τον μείζονα στον ελάσσονα τρόπο, και

⁶⁶ Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 317. Πιο συγκεκριμένα, τα έργα που παρατίθενται ως παραδείγματα είναι τα εξής: *Κουαρτέτο εγχόρδων σε φα-ελάσσονα*, op. 95 (1810-1811), *Σονάτα για πιάνο σε ντο-ελάσσονα*, op. 111 (1821-1822), *Συμφωνία σε ρε-ελάσσονα*, op. 125 (1822-1824), και *Κουαρτέτο εγχόρδων σε λα-ελάσσονα*, op. 132 (1825-1826), του Beethoven, καθώς και τα έργα του Franz Schubert *Συμφωνία σε ντο-ελάσσονα*, D. 417 (1816), *Σονάτα για πιάνο σε λα-ελάσσονα*, D. 537 (1817) και *Συμφωνία σε σι-ελάσσονα*, D. 759. Σε όλα τα παραπάνω παραδείγματα, η VI εμφανίζεται ως τονικότητα της πλάγιας περιοχής στα πρώτα μέρη (οι χρονολογίες που γράφτηκαν τα προαναφερθέντα έργα προέρχονται από τα λήμματα: Josef Kerman, Alan Tyson, Scott G. Burnham και William Drabkin, “Beethoven, Ludwig van”, στο: Stanley Sadie και John Tyrrel (επιμ.), *Grove Dictionary of Music and Musicians* – Second Edition, Oxford University Press, New York 2001, vol. 3, σ. 115, 117 και 120, και Robert Winter, Maurice J. Brown και Eric Sams, “Schubert, Franz (Peter)”, στο: Stanley Sadie και John Tyrrel (επιμ.), *Grove Dictionary of Music and Musicians* – Second Edition, Oxford University Press, New York 2001, vol. 22, σ. 695-697.

⁶⁷ Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 317. Οι Hepokoski και Darcy αναφέρουν ότι σταδιακά η VI (ως τονικότητα της πλάγιας περιοχής) χρησιμοποιείται όλο και πιο συχνά, έως ότου την δεκαετία του 1840 φαίνεται να αντικαθιστά πλέον την τονικότητα της ελάσσονος δεσπόζουσας (v) ως δεύτερη πιο συχνή επιλογή.

⁶⁸ Ό.π., σ. 170.

πράγματι το φαινόμενο αυτό συναντάται και στην υπό μελέτη περίπτωση.⁶⁹ Σύμφωνα με τους Hepokoski και Darcy, εξάλλου, η μετάπτωση από τον μείζονα στον ελάσσονα τρόπο έχει και ρητορικό χαρακτήρα, και μάλιστα αναμένεται να έχει σημαντικές επιπτώσεις στην επανέκθεση, αφού έτσι καταρρίπτεται κάθε ελπίδα να ολοκληρωθεί το έργο εύθυμα με μία τέλεια πτώση σε μείζονα τρόπο, ενώ παράλληλα προμηνύεται μια τραγικού χαρακτήρα κατάληξη.⁷⁰ Βέβαια, στο υπό μελέτη έργο δεν συμβαίνει ακριβώς αυτό, διότι εν τέλει θα επιστρέψει ο μείζων τρόπος· ωστόσο, όπως θα δούμε παρακάτω, δημιουργούνται άλλου είδους επιπλοκές. Το δεύτερο τμήμα της πλάγιας θεματικής περιοχής εκτείνεται έως το μ. 72, όπου και ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση στη Μι-ύφεση-μείζονα. Το τμήμα αυτό είναι χαλαρά κατασκευασμένο στο πρότυπο μιας προτασιακής δομής.⁷¹ Τα μ. 57-58 έχουν λειτουργία βασικής ιδέας και τα μ. 59-60 λειτουργία παραλλάγματος. Η συνέχιση καταλαμβάνει τα μ. 61-67. Στα μ. 61-63 υπάρχει αλυσιδοποίηση (το μ. 61 αλυσιδοποιείται στα μ. 62 και 63) και αποσπασματοποίηση, η οποία συνεχίζεται μέχρι το μ. 67. Υπάρχει επίσης μικρή πύκνωση του αρμονικού ρυθμού που παρατηρείται στα μ. 61-63 κι εντείνεται στα μ. 64-65. Από το μ. 68 ξεκινά πτωτική διαδικασία που ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση στην Μι-ύφεση-μείζονα στο μ. 72. Ο δεξιοτεχνικός χαρακτήρας αυτού αλλά και του επόμενου τμήματος παραπέμπει στην “πτωτική περίοδο”, όπως τη χαρακτηρίζει ο Galeazzi. Παράλληλα, ο καταληκτικός χαρακτήρας των τμημάτων αυτών παραπέμπει ταυτόχρονα και στην αντίστοιχη “περίοδο” που ολοκληρώνει την πρώτη ενότητα ενός μέρους σε μορφή σονάτας, σύμφωνα με την περιγραφή του Birnbach.

Στο μ. 72 υπάρχει ένα μικρό γέμισμα τομής και από το μ. 73 ξεκινά το τρίτο τμήμα της πλάγιας περιοχής που εκτείνεται μέχρι το μ. 90. Στο τμήμα αυτό υπάρχει μία κίνηση προς την φα-ελάσσονα που αρχίζει στο μ. 77. Τα μ. 78-82 είναι στην πραγματικότητα μια επέκταση της φα-ελάσσονος, συνεπώς αποτελούν συνολικά μία τονικοποίηση της δεύτερης βαθμίδας της Μι-ύφεση-μείζονος. Τα μ. 73-76 έχουν νέο υλικό, σε αντίθεση με το υλικό των μ. 77-82 που προέρχεται από τα μ. 57-60 του προηγούμενου τμήματος, ενώ το μοτίβο με τον χαρακτηριστικό ρυθμό όγδοου παρεστιγμένου και δέκατου έκτου που υπάρχει στο μ. 77 παραπέμπει στο μοτίβο του μ. 2 της κύριας περιοχής. Επίσης, το υλικό των μ. 83-84 φαίνεται να προέρχεται από το μ. 61. Το τμήμα των μ. 73-90 μπορεί κι αυτό να γίνει αντιληπτό ως μία χαλαρά δομημένη πρόταση. Τα μ. 73-74 μοιάζουν να έχουν λειτουργία βασικής ιδέας και τα μ. 75-76 παραλλάγματος. Κατόπιν, τα μ. 77-90 έχουν λειτουργία συνέχισης και πτωτικής διαδικασίας. Στην συνέχιση παρατηρείται πύκνωση του επιφανειακού ρυθμού και η πτωτική διαδικασία εμφανίζεται διευρυμένη.⁷² Από το μ. 83 ξεκινά η πτωτική διαδικασία: $I^6 - ii^6$, $V^4_3/IV - IV^6$, $vii^6_5^\#/V$ (επί τρία μέτρα), $V - V^6_4/V - V^2 - I^6$, $V^6 - I - IV^6 - vii^6_5^\#/V$, $I^6_4 - V^7$, αλλά στην συνέχεια γίνεται αποκοπή πτώσης, όπως συνέβη και

⁶⁹ Caplin, ό.π., σ. 119.

⁷⁰ Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 311-312.

⁷¹ Caplin, ό.π., σ. 99.

⁷² Σύμφωνα με τον Caplin, η επέκταση της δεσπόζουσας αλλά και η επέκταση συγχορδιών με λειτουργία προδεσπόζουσας είναι συνήθεις τεχνικές επέκτασης της πτωτικής διαδικασίας μίας πρότασης. Βλ. ό.π., σ. 109.

στην κύρια θεματική περιοχή. Οι Hepokoski και Darcy αναφέρουν ότι οι περιπτώσεις στις οποίες η τελική πτώση της πλάγιας θεματικής περιοχής αποτυγχάνει να ολοκληρωθεί από αρμονικής πλευράς είναι σπάνιες και θεωρούνται αποδομητικές. Πρόκειται, δηλαδή, για μία “αποτυχημένη έκθεση”, αφού αυτή δεν κατάφερε να εκπληρώσει τον κύριο σκοπό της.⁷³ Είναι σημαντικό να επισημανθεί πως αυτές οι περιπτώσεις θεωρούνται αποδομητικές και είναι σπάνιες στην κλασσική περίοδο, ωστόσο στην ρομαντική περίοδο αποτελούν πια ένα πολύ πιο συχνό φαινόμενο σύμφωνα με τον Ραπτάκη, ο οποίος επίσης αναφέρει ότι αυτό ακριβώς το φαινόμενο υποδεικνύει την απομάκρυνση από την παγιωμένη μορφή σονάτας του κλασικισμού και ότι αποτελεί ένα καθαρά ρομαντικό χαρακτηριστικό της μορφής αυτής.⁷⁴

Η κατακλείδα της έκθεσης λαμβάνει χώρα στα μ. 91-98a, ενώ σε επικάλυψη στο μ. 98 ξεκινά το συνδετικό πέρασμα, το οποίο εκτείνεται έως το μ. 113.⁷⁵ Το συνδετικό πέρασμα χρησιμεύει αρχικά για να γίνει ομαλά η επανάληψη της εκθέσεως, αλλά και για να εισαχθεί μετά η επεξεργασία. Το τμήμα της κατακλείδας, λοιπόν, ξεκινά χρησιμοποιώντας μοτιβικό υλικό από την κύρια θεματική περιοχή, το οποίο συνδυάζεται με υλικό από την πλάγια περιοχή. Πιο συγκεκριμένα, τα μ. 91-92a έχουν μοτιβικό υλικό που προέρχεται από τα εναρκτήρια μέτρα του μέρους (μ. 1-2a), ενώ στα μ. 92b-94 το υλικό αντλείται από τα μ. 45b-47 της πλάγιας περιοχής. Ακριβώς η ίδια διαχείριση του θεματικού υλικού παρατηρείται και στα μ. 95-96a και 96b-98a. Παρ’ ότι τα μ. 91-94 θυμίζουν βασική ιδέα και τα μ. 95-98a παράλλαγμα, δεν φαίνεται όμως να υπάρχει προτασιακή δόμηση. Αντ’ αυτού, θα ήταν ίσως προτιμότερο τα μ. 91-98a να γίνουν αντιληπτά ως μία υβριδική οκτάμετρη φράση,⁷⁶ η οποία ολοκληρώνεται με ατελή πτώση στη μι-ύφεση-ελάσσονα. Από το μ. 98 έως το μ. 113 υπάρχει ξεκάθαρα λειτουργία συνδετικού περάσματος. Στα μ. 98-109 υπάρχει υλικό μόνο από την κύρια περιοχή (βλ. 1-2), το οποίο μάλιστα αλυσιδοποιείται, ενώ στα μ. 110-111 θα παραμείνουν τα ρυθμικά του χαρακτηριστικά μέχρι σταδιακά να ρευστοποιηθούν στα μ. 112-113. Το συνδετικό πέρασμα, ξεκινώντας από την μι-ύφεση-ελάσσονα, επιστρέφει σταδιακά στην σολ-ελάσσονα. Στα μ. 98-103 εμφανίζεται η τονικότητα της μι-ύφεση-ελάσσονος, που είναι η ομώνυμη της Μι-ύφεση-μείζονος. Ενώ μέχρι το μ. 103 επεκτείνεται η τονική της μι-ύφεση-ελάσσονος, στο μ. 104 εμφανίζεται η συγχορδία της Σι-μείζονος σε πρώτη αναστροφή. Αυτή η συγχορδία, ενώ εκ πρώτης όψεως δεν φαίνεται να ανήκει στο τονικό περιβάλλον της μι-ύφεση-ελάσσονος, είναι η εναρμόνια της VI βαθμίδας, δηλαδή της Ντο-ύφεση-μείζονος. Η συγχορδία της Σι-μείζονος που επεκτείνεται στα μ. 104-105 λειτουργεί τελικά ως δεσπόζουσα της μι-ελάσσονος, η οποία θα εμφανιστεί στα μ. 106-107. Στα μ. 108-109 εμφανίζεται η VI της μι-ελάσσονος και στο μ. 110 μετατρέπεται

⁷³ Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 177.

⁷⁴ Σόλων Ραπτάκης, “Η σονάτα για πιάνο στον πρώιμο ρομαντισμό: Συγκριτική μελέτη εναρκτήριων μερών από σονάτες για πιάνο της δεκαετίας του 1820”, *Πολυφωνία* 25, Κουλτούρα, Αθήνα 2014, σ. 190-191.

⁷⁵ Σύμφωνα με τους Hepokoski και Darcy, στο τέλος μίας έκθεσης σονάτας η κατακλείδα συχνά μετατρέπεται σε συνδετικό πέρασμα. Βλ. Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 193.

⁷⁶ Αυτή η φράση παραπέμπει στην τέταρτη υβριδική περίπτωση που επισημαίνει ο Caplin. Βλ. Caplin, ό.π., σ. 61.

χρωματικά στην iv^6 της σολ-ελάσσονος. Στο ίδιο μέτρο ακολουθεί η vii^6_5/V στη σολ-ελάσσονα, στο μ. 111 η i^6_4 και, τέλος, στα μ. 112-113 εμφανίζεται η δεσπόζουσα.

Δεύτερη ενότητα, πρώτο σκέλος

Το εναρκτήριο αναπτυξιακό σκέλος της δεύτερης ενότητας καταλαμβάνει συνολικά τα μ. 114-154 και αποτελείται από τρία τμήματα. Ο διαχωρισμός γίνεται με βάση το μοντέλο που προτείνει ο Carlin για μια ενότητα επεξεργασίας εν γένει. Στα μ. 114-120 βρίσκεται η προετοιμασία του πυρήνα. Το μοτιβικό υλικό προέρχεται από την κύρια θεματική περιοχή και, πιο συγκεκριμένα, από τα μ. 1-2. Η προετοιμασία του πυρήνα ξεκινά από την τονικότητα της σολ-ελάσσονος, ενώ από το μ. 118 κατευθύνεται προς τη Λα-ύφεση-μείζονα. Στο σημείο αυτό η VI βαθμίδα με προσθήκη έβδομης μετατρέπεται σε V^7/II_N στη σολ-ελάσσονα, συνεπώς λειτουργεί ως δεσπόζουσα στη Λα-ύφεση-μείζονα. Πράγματι, στα 121-124 κυριαρχεί το τονικό περιβάλλον της Λα-ύφεση-μείζονος και ξεκινά το πρώτο τμήμα του πυρήνα της επεξεργασίας, το οποίο θα ολοκληρωθεί στο μ. 132a. Το μοτιβικό υλικό του πρώτου αυτού τμήματος του πυρήνα παράγεται από την πλάγια θεματική περιοχή (πρβλ. μ. 44-51). Τονικά, η κατεύθυνση αλλάζει στα μ. 125-128, όπου το τονικό περιβάλλον είναι αυτό της φα-ελάσσονος, δηλαδή της σχετικής της Λα-ύφεση-μείζονος. Στα μ. 129-132a το τονικό περιβάλλον που κυριαρχεί είναι πλέον αυτό της Ρε-ύφεση-μείζονος. Κοιτώντας εκ των υστέρων την αρμονική πορεία, τα μ. 121-132a μπορούν να γίνουν αντιληπτά εξ ολοκλήρου στην τονικότητα της Ρε-ύφεση-μείζονος, όπου η Λα-ύφεση-μείζων αποτελεί τονικοποίηση της V και η φα-ελάσσων τονικοποίηση της iii βαθμίδας της. Η Ρε-ύφεση-μείζων είναι μία πολύ απομακρυσμένη τονικότητα σε σχέση με τη σολ-ελάσσονα και εισάγεται μέσω της ναπολιτάνικης Λα-ύφεση-μείζονος, καθώς συνολικά αυτή η ενότητα κινείται σε έναν κύκλο πεμπτών μέχρι το σημείο αυτό: VI – II_N – IV/II_N (με αναφορά στην κύρια τονικότητα του μέρους).

Στο μ. 132 ξεκινά το δεύτερο τμήμα του πυρήνα της επεξεργασίας, που είναι βασισμένο στο μοτιβικό υλικό της κύριας θεματικής περιοχής (βλ. μ. 1-2). Το μοτιβικό αυτό υλικό εμφανίζεται αντιστικτικά εν είδει κανόνος και οδηγεί σε μισή πτώση στη σολ-ελάσσονα στο μ. 146. Τα μ. 132-135 αλυσιδοποιούνται στα μ. 136-139 και στα μ. 140-143. Σε κάθε κρίκο της αλυσίδας εμφανίζονται μετατοπισμένα κατά έναν τόνο ψηλότερα. Τα μ. 132-135 βρίσκονται στη Ρε-ύφεση-μείζονα και στο μ. 135 γίνεται μία χρωματική στροφή προς την δεσπόζουσα της μι-ύφεση-ελάσσονος, η οποία λύνεται στην τονική της στο μ. 136, που βρίσκεται έναν τόνο ψηλότερα από τη Ρε-ύφεση-μείζονα. Τοιουτοτρόπως, το μ. 139 θα οδηγήσει στη φα-ελάσσονα στο μ. 140, όπως επίσης και το μ. 143 θα οδηγήσει στη σολ-ελάσσονα στο μ. 144. Στο μ. 144, όμως, η αλυσίδα έχει πλέον σπάσει, παραμένοντας στο τονικό περιβάλλον της σολ-ελάσσονος, και τα μ. 145-146 αποτελούν την πτωτική διαδικασία που θα οδηγήσει σε μισή πτώση στη σολ-ελάσσονα ($i^6 - iv - V^6_5/V, V$). Η πτώση επεκτείνεται κατόπιν μέχρι το μ. 148a και στα μ. 148-154 εμφανίζεται ένα συνδετικό πέρασμα που θα οδηγήσει στην επανέκθεση. Το συνδετικό αυτό πέρασμά αντλεί το υλικό του από το τμήμα της μετάβασης. Πιο συγκεκριμένα, αντιστοιχεί στα μ. 37-43, τα οποία εδώ επανεμφανίζονται αυτούσια. Η

μόνη ουσιαστική διαφορά είναι ότι στη μετάβαση της εκθέσεως λειτουργούσαν αρμονικά ως δεσπόζουσα της Μι-ύφεση-μείζονος, ενώ τώρα έχουν μεταφερθεί σε διαφορετικό τονικό περιβάλλον και λειτουργούν ως δεσπόζουσα της σολ-ελάσσονος (αλλά και της ομώνυμής της, Σολ-μείζονος).

Συνολικά, το μοτιβικό υλικό που αξιοποιείται στην επεξεργασία προέρχεται από την κύρια περιοχή, την πλάγια περιοχή αλλά και τη μετάβαση της εκθέσεως. Η επεξεργασία, στην προετοιμασία του πυρήνα και στο πρώτο τμήμα του πυρήνα, χρησιμοποιεί διαδοχικά υλικό της κύριας και της πλάγιας περιοχής. Τα τμήματα αυτά δημιουργούν μία πρώτη, πλήρη ανακύκλωση του θεματικού υλικού της εκθέσεως.⁷⁷ Στο δεύτερο τμήμα του πυρήνα και στο συνδεδετικό πέρασμα ξεκινά μία δεύτερη ανακύκλωση με υλικό από την κύρια περιοχή και τη μετάβαση, γεγονός που αποφέρει μία μισή θεματική ανακύκλωση.⁷⁸

Δεύτερη ενότητα, δεύτερο σκέλος, και coda

Το επανεκθεσιακό σκέλος της δεύτερης ενότητας λαμβάνει χώρα στα μ. 155-195 και ξεκινά με την πλάγια θεματική περιοχή και, πιο συγκεκριμένα, με το “χαρακτηριστικό πέρασμά” της. Τονικά, βρίσκεται πλέον στη Σολ-μείζονα, που είναι η ομώνυμη μείζονα της αρχικής τονικότητας. Αφού η κύρια περιοχή δεν εμφανίζεται, έχουμε ουσιαστικά μία διμερή σονάτα. Το “χαρακτηριστικό πέρασμα” κατά την επανέκθεσή του καταλαμβάνει τα μ. 155-168a και αντιστοιχεί πλήρως στο ανάλογο τμήμα της εκθέσεως, που βρισκόταν στα μ. 44-57a. Αντίθετα, το δεύτερο και το τρίτο τμήμα της πλάγιας περιοχής συνενώνονται κατά την επανέκθεσή τους σε ένα ενιαίο τμήμα: τα μ. 168-176 αντιστοιχούν στα μ. 57-60 και 64-68 που ανήκαν στο δεύτερο τμήμα της πλάγιας περιοχής, ενώ τα μ. 177-184 αντιστοιχούν στα μ. 83-90 που ανήκαν στο τρίτο τμήμα της πλάγιας περιοχής. Τα μ. 175-176 είναι τα μόνα που διαφοροποιούνται αισθητά, ώστε να γίνει ομαλά ο συμφυρμός των τμημάτων, ενώ το τέλος του δεύτερου τμήματος (μ. 69-72) και η αρχή του τρίτου (μ. 73-82) παραλείπονται εντελώς.

Στα μ. 185-195 επανεκτίθενται η κατακλείδα και μέρος του συνδεδετικού περάσματος της εκθέσεως. Τα μ. 185-195 αντιστοιχούν στα μ. 91-101, ενώ τα υπόλοιπα μέτρα του συνδεδετικού περάσματος (μ. 102-113) παραλείπονται εντελώς· άλλωστε, η μετατροπική τους εξέλιξη δεν είναι πλέον χρήσιμη, αφού το πρώτο μέρος δεν πρόκειται να φύγει πια από την σολ-ελάσσονα. Έτσι, από το μ. 196 (με άρση) ξεκινά απευθείας μία coda, η οποία εκτείνεται έως το μ. 212. Το μοτιβικό υλικό των μ. 196-200 προέρχεται από το αναπτυξιακό σκέλος της δεύτερης ενότητας και, πιο συγκεκριμένα, από τα μ. 132-134a. Σύμφωνα με τον Carlin, η επαναφορά υλικού από την επεξεργασία μπορεί να συμβεί στην coda και θεωρείται μάλιστα πως συνιστά μια πολύ πιθανή περίπτωση.⁷⁹

⁷⁷ Φούλιας, Οι μορφές σονάτας... Θεωρητικοί του 18ου αιώνας (Β'), ό.π., σ. 79-80. Πρβλ. επίσης Herokoski – Darcy, ό.π., σ. 206-207.

⁷⁸ Herokoski – Darcy, ό.π., σ. 217.

⁷⁹ Carlin, ό.π., σ. 187. Επίσης, οι Herokoski και Darcy θεωρούν πιθανή την εμφάνιση υλικού από την κύρια περιοχή όπως αυτό διαμορφώθηκε στην ενότητα της επεξεργασίας, και μάλιστα θεωρούν ότι το

Ωστόσο, το υλικό του αναπτυξιακού τμήματος που συναντάμε σε αυτή την περίπτωση πηγάζει πρωτίστως από την κύρια θεματική περιοχή. Η χρήση υλικού από την κύρια περιοχή στην αρχή της coda είναι μια πολύ συνηθισμένη συνθετική επιλογή. Στο μ. 204 πραγματοποιείται τέλεια πτώση στη σολ-ελάσσονα,⁸⁰ η οποία επεκτείνεται μέχρι το μ. 212. Η επέκταση της πτώσης αυτής έχει εξαιρετικά δεξιοτεχνικό χαρακτήρα, ενώ το μοτιβικό υλικό παραμένει εδώ ουδέτερο. Συνολικά, η coda είναι χαλαρά κατασκευασμένη και δεν παρατηρείται σε αυτήν κάποιο συγκεκριμένο δομικό πρότυπο.

Στο επανεκθεσιακό σκέλος της δεύτερης ενότητας, η πλάγια περιοχή εμφανίζεται συρρικνωμένη κατά 17 μέτρα και το τμήμα της κατακλείδας-συνδετικού περάσματος επίσης συρρικνωμένο κατά 12 μέτρα. Αν υπολογίσουμε ότι η coda καταλαμβάνει 17 μέτρα, τότε διαπιστώνουμε ότι αυτή έρχεται να εξισορροπήσει εν μέρει τις προαναφερόμενες απώλειες του δεύτερου ημίσεως της έκθεσης κατά την επανέκθεσή του. Το αναπτυξιακό σκέλος της δεύτερης ενότητας είναι επίσης μικρότερο από την κύρια περιοχή και τη μετάβαση της εκθέσεως κατά 2 μέτρα. Αναφορικά λοιπόν με τη συμμετρία της συνολικής μορφής, η δεύτερη ενότητα (από κοινού με την μικρής εκτάσεως coda) είναι μικρότερη κατά 14 μέτρα σε σχέση με την πρώτη ενότητα και, συνεπώς, η συνολική μορφή παραμένει σχετικά συμμετρική.

Δεύτερο μέρος

Το δεύτερο μέρος είναι γραμμένο στην Μι-μείζονα και είναι μία τριμερής παρατακτική μορφή. Η πρώτη ενότητα βρίσκεται στα μ. 1-51, η ενδιάμεση, αντιθετική ενότητα βρίσκεται στα μ. 52-80 και η επαναφορά (τρίτη ενότητα) καταλαμβάνει τα μ. 81-114. Στο τέλος του μέρους υπάρχει coda (μ. 115-129) αλλά και ένα συνδετικό πέρασμα που ενώνει το δεύτερο μέρος με το τρίτο και καταλαμβάνει τα μ. 130-141. Έχει ενδιαφέρον η τονική επιλογή για αυτό το μέρος. Η Μι-μείζων είναι πραγματικά μία πολύ απομακρυσμένη τονικότητα από τη σολ-ελάσσονα. Είναι η ομώνυμη μείζονα της νι της Σολ-μείζονος, που είναι η ομώνυμη μείζονα της σολ-ελάσσονος (δηλαδή η VI/I). Η επιλογή μίας τόσο απομακρυσμένης τονικότητας θεωρείται αποδομητική περίπτωση κατά τους Herokoski και Darcy, οι οποίοι αναφέρουν επίσης ότι τέτοιες περιπτώσεις εντοπίζονται εξαιρετικά σπάνια στο κλασσικό ρεπερτόριο.⁸¹ Ωστόσο, το συγκεκριμένο έργο, και ειδικότερα αυτό το μέρος, μοιάζει να ανήκει ήδη στην επόμενη περίοδο, δηλαδή αυτή του ρομαντισμού, όπου τέτοιες απόμακρες τονικές σχέσεις σταδιακά εμφανίζονται όλο και συχνότερα. Ο λόγος που μπορεί να δικαιολογήσει μία τονική επιλογή αυτού του τύπου είναι η άρνηση ή, καλύτερα, η προσπάθεια διαφυγής από το

γεγονός αυτό δημιουργεί την εντύπωση της έναρξης μίας ακόμα θεματικής ανακύκλησης ανάμεσα στην επανέκθεση με την coda, αντίστοιχη αυτής ανάμεσα στην έκθεση και την επεξεργασία. Βλ. Herokoski – Darcy, *ό.π.*, σ. 283-284.

⁸⁰ Ο Carlin (ό.π., σ. 183) παρατηρεί ότι σχεδόν πάντα η coda ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα.

⁸¹ Herokoski – Darcy, *ό.π.*, σ. 329.

σκοτεινό χαρακτήρα του προηγούμενου μέρους, προς ένα πιο ονειρικό περιβάλλον που έρχεται σε πλήρη αντιδιαστολή με τα προηγούμενα συμφραζόμενα.⁸²

Πρώτη ενότητα

Η πρώτη ενότητα είναι δομημένη κατά το πρότυπο της διμερούς δομής και κατά συνέπεια χωρίζεται σε δύο επιμέρους τμήματα.⁸³ Το πρώτο τμήμα καταλαμβάνει τα μ. 1-24 και αποτελείται από δύο προτάσεις, οι οποίες συναποτελούν μία περίοδο. Η πρώτη πρόταση καταλαμβάνει τα μ. 1-12. Η βασική ιδέα βρίσκεται στα μ. 1-4, ενώ το παράλλαγμα στα μ. 5-8. Η συνέχιση και η πτωτική διαδικασία βρίσκονται στα μ. 9-12. Η πρόταση αυτή ολοκληρώνεται με μισή πτώση στη σχετική ελάσσονα της αρχικής τονικότητας (ντο-δίεση-ελάσσονα). Η βασική ιδέα και το παράλλαγμα επαναλαμβάνονται στα μ. 13-20 με διαφοροποίηση ως προς την ύφανση, ενώ υπάρχει και μία νύξη ελάσσονος τρόπου στο παράλλαγμα. Η συνέχιση και η πτωτική διαδικασία βρίσκονται στα μ. 21-24 και είναι ανακατασκευασμένες, οδηγώντας σε μισή πτώση στην αρχική τονικότητα.⁸⁴ Οι δυο αυτές προτάσεις αποτελούν μία περίοδο. Η ολοκλήρωση μίας περιόδου με μισή πτώση, βέβαια, δεν είναι καθόλου συνηθισμένη. Ο λόγος που οι δύο αυτές φράσεις αποτελούν μία περίοδο είναι ότι η πρώτη μισή πτώση έγινε σε άλλη τονικότητα, γεγονός που την καθιστά πιο αδύναμη από την επόμενη που γίνεται στην αρχική τονικότητα.⁸⁵

Μετά από ένα μικρό γέμισμα τομής στο μ. 24, το δεύτερο τμήμα της πρώτης ενότητας ξεκινά στο μ. 25. Το τμήμα αυτό εκτυλίσσεται αρχικά στην τονικότητα της σι-ελάσσονος⁸⁶ και είναι πιο χαλαρά κατασκευασμένο σε σχέση με το προηγούμενο, καθ' ότι εδώ δεν παρατηρείται κάποιο συγκεκριμένο δομικό πρότυπο. Το μοτιβικό υλικό που χρησιμοποιείται είναι νέο και τα μ. 26-27 αλυσιδοποιούνται στα μ. 28-29 και 30-31a. Η αρμονική πορεία των μέτρων 25-32 έχει ως εξής: $i - ii^2 - V_5^6 - i$. Στα μ. 31b-32a εμφανίζεται και πάλι νέο υλικό, που και αυτό αλυσιδοποιείται στα μ. 32b-33a, 33b-34a, 34b-35a και 35b-36a. Η αρμονική πορεία των μ. 32-35a μπορεί να γίνει αντιληπτή στο πλαίσιο της Ρε-μείζονος, που είναι η σχετική μείζονα της σι-ελάσσονος ($vi - ii^7 - V^7 - I$). Κατόπιν, από το μ. 35 ξεκινά μία στροφή προς την Λα-μείζονα. Η συγχορδία της Ρε-μείζονος στο μ. 35 γίνεται αντιληπτή και ως IV στην Λα-μείζονα, οπότε συνολικά η αρμονική πορεία στα μ. 35-38 είναι: $IV - I^6 - ii - V^7 - I$. Ουσιαστικά, στο μ. 36 ξεκινά μία πτωτική διαδικασία που οδηγεί στο μ. 38 σε τέλεια πτώση στη Λα-μείζονα, όπως δείχνει και η παραπάνω αρμονική πορεία. Το υλικό των μ. 37-38 επαναλαμβάνεται στα μ. 39-40 και στα μ. 41-42 ελαφρώς παραλλαγμένο, και οι επαναλήψεις αυτές λειτουργούν ως επέκταση της πτώσης.

⁸² Ο.π., σ. 329.

⁸³ Carlin, ό.π., σ. 87.

⁸⁴ Σύμφωνα με τον Carlin, η μισή πτώση αποτελεί τυπική επιλογή για το τέλος του πρώτου τμήματος μίας διμερούς δομής. Βλ. ό.π., σ. 87.

⁸⁵ Ουσιαστικά, σε μία περίοδο πρέπει η δεύτερη πτώση να είναι ισχυρότερη της προηγούμενης, δίχως όμως να είναι απαραίτητο αυτή η τελευταία πτώση να είναι τέλεια. Βλ. Carlin, ό.π., σ. 12.

⁸⁶ Μετά την μισή πτώση στη Μι-μείζονα στο μ. 24, η συγχορδία της Σι-μείζονος μετατρέπεται σε σι-ελάσσονα στο μ. 25. Η σι-ελάσσων είναι η ομώνυμη ελάσσονα της δεσπόζουσας της Μι-μείζονος.

Μετά από μία τομή στο μ. 42, ξεκινά ένα νέο τμήμα που έχει λειτουργία συνδετικού περάσματος προς την επόμενη ενότητα και βρίσκεται στα μ. 43-51. Το μοτιβικό του υλικό προέρχεται από το πρώτο τμήμα· μάλιστα, τα μ. 43-46 αντιστοιχούν στα μ. 1-4, ωστόσο βρίσκονται σε διαφορετικό τονικό περιβάλλον. Ενώ το πρώτο τμήμα βρισκόταν στη Μι-μείζονα, τα μ. 43-46 βρίσκονται πλέον στη Ρε-μείζονα (την τονικότητα της διπλής υποδεσπόζουσας). Τα μ. 47-51, στην συνέχεια, λειτουργούν ως δεσπόζουσα της και τελικά προετοιμάζουν με μία χρωματική μετατροπία τη Λα-ύφεση-μείζονα που θα ακολουθήσει στην επόμενη ενότητα.

Η πρώτη ενότητα του δεύτερου μέρους είναι, λοιπόν, συνολικά κατασκευασμένη ως διμερής δομή, όπου το πρώτο της τμήμα αποτελείται από μία περίοδο που ολοκληρώνεται με μισή πτώση στην αρχική τονικότητα⁸⁷ και το δεύτερο τμήμα της είναι χαλαρά κατασκευασμένο και οδηγεί σε μία τέλεια πτώση στη Λα-μείζονα (την τονικότητα της υποδεσπόζουσας). Σύμφωνα με τον Carlin, η πρωτική κατάληξη της εναρκτήριας ενότητας σε διαφορετική τονικότητα από την αρχική δεν υφίσταται καν ως επιλογή!⁸⁸ Το συνδετικό πέραςμα, όπως προαναφέρθηκε, έχει μοτιβικό υλικό που προέρχεται από το πρώτο τμήμα της διμερούς δομής, με αποτέλεσμα να δημιουργείται κατά κάποιον τρόπο στον ακροατή η ψευδαίσθηση μιας τριμέρειας, παρ' ότι το τμήμα αυτό βρίσκεται σε διαφορετικό τονικό περιβάλλον από το αρχικό.⁸⁹ Σύντομα, βέβαια, θα αποκαλυφθεί η λειτουργία του ως συνδετικού περάσματος, αφού δεν καταλήγει σε πτώση, ούτε έχει εν τέλει κάποια συγκεκριμένη δομική υπόσταση και, προπαντός, βρίσκεται σε “λάθος” τονικότητα.

Δεύτερη ενότητα

Η ενδιάμεση ενότητα καταλαμβάνει τα μ. 52-80. Η αντιθετική αυτή περιοχή βρίσκεται στη Λα-ύφεση-μείζονα, που αποτελεί μια απομακρυσμένη και ασυνήθιστη τονικότητα σε σχέση με την αρχική, Μι-μείζονα. Μία τόσο απομακρυσμένη τονική σχέση δεν φαίνεται να προβλέπεται θεωρητικά και μάλλον πρόκειται για μία ακόμα αποδομητική περίπτωση.⁹⁰ Η αποδόμηση μάλιστα εμφανίζεται εν προκειμένω σε δύο επίπεδα, όπου το πρώτο αφορά την τονική επιλογή και το δεύτερο την επιλογή του

⁸⁷ Βλ. Carlin, ό.π., σ. 87 και 89.

⁸⁸ Ο.π., σ. 89.

⁸⁹ Ο Carlin παρατηρεί ένα αντίστοιχο φαινόμενο ως πιθανή επιλογή για την έναρξη μιας μετάβασης. Βλ. ό.π., σ. 131. Υπάρχει, ωστόσο, μία σημαντική διαφορά στο παράδειγμα που παραθέτει ο Carlin: το μοτιβικό υλικό επανέρχεται αρχικά στην σωστή τονικότητα και αποκτά μεταβατική λειτουργία στη συνέχεια, γεγονός το οποίο δεν συμβαίνει στην υπό μελέτη περίπτωση. Η εντύπωση της ψευδούς τριμέρειας σε αυτή την περίπτωση μάλλον αφορά μόνο την αίσθηση του ακροατή και δεν αποτελεί απαραίτητα ένα ρεαλιστικό μορφολογικό δεδομένο.

⁹⁰ Ο Carlin παρατηρεί ότι, κατά κύριο λόγο, σε αυτήν την ενότητα εμφανίζεται η ομώνυμη ελάσσονα και σε κάποιες περιπτώσεις η σχετική (vi), ενώ στις περιπτώσεις όπου δεν αλλάζει ο τρόπος από μείζονα σε ελάσσονα μπορούν να χρησιμοποιηθούν η αντιθετική της ομώνυμης ελάσσονος (VI/i) ή η υποδεσπόζουσα (IV). Βλ. ό.π., σ. 213. Ο Bimbach αντιλαμβάνεται αυτή την μορφή ως ένα ρόντο, από το οποίο έχει περικοπεί το πρώτο (“Minore”) ή το δεύτερο (“Maggiore”) επεισόδιο. Για το πρώτο επεισόδιο παραθέτει ως τονικές επιλογές την i και την vi, ενώ για το δεύτερο την IV ή την I, συνεπώς αυτές είναι συνολικά οι πιθανές τονικότητες για αυτή την ενότητα εκείνη την εποχή, σύμφωνα τουλάχιστον με τον Bimbach. Βλ. Φούλιας, “Η μουσική του Ludwig van Beethoven...”, ό.π., σ. 87.

θεματικού υλικού. Το μοτιβικό υλικό είναι συνήθως διαφορετικό από αυτό της προηγούμενης ενότητας, ενώ παράλληλα ο Caplin αναφέρει ότι κάποιες φορές η εναρκτήρια βασική ιδέα της δεύτερης ενότητας μπορεί να προέρχεται από την πρώτη ενότητα, αλλά ταυτόχρονα δημιουργείται αντίθεση λόγω της αλλαγής του τρόπου.⁹¹ Σε αυτή την περίπτωση, όμως, όχι μόνο δεν αλλάζει ο τρόπος από μείζονα σε ελάσσονα, αλλά και το υλικό που παρατίθεται παραμένει σχεδόν αυτούσιο, όπως θα δούμε παρακάτω. Συνεπώς, πρόκειται για μια ασυνήθιστη περίπτωση, αφού η απομακρυσμένη τονικότητα αλλά ταυτόχρονα και η επιλογή του θεματικού υλικού είναι μη αναμενόμενες. Παρ' ότι η Λα-ύφεση-μείζονα είναι μία πολύ απομακρυσμένη τονικότητα, μπορεί να γίνει αντιληπτή ως η εναρμόνια της ομώνυμης μείζονος της σχετικής της δεσπόζουσας (ή της αντιθετικής) της Μι-μείζονος (III).

Τα μ. 52-63 αντιστοιχούν στα μ. 13-24: είναι διαφοροποιημένα ως προς την ύφανση, αλλά δομικά είναι ομοίως κατασκευασμένα. Πρόκειται ουσιαστικά για την δεύτερη πρόταση της αρχικής περιόδου που υπήρχε στα μ. 1-24. Η διαφοροποίηση στην ύφανση έγκειται στο συνοδευτικό υλικό, που αποτελείται πλέον από αρπισμούς στο αριστερό χέρι, αλλά και στη μελωδία που εμπλουτίζεται στα μ. 54 και 58 με περάσματα δεξιοτεχνικού χαρακτήρα. Τα περάσματα αυτά παραπέμπουν σαφώς σε μεταγενέστερες συνθέσεις της ρομαντικής περιόδου.⁹² Το δεύτερο τμήμα της δεύτερης ενότητας δανείζεται το μοτιβικό του υλικό από το μ. 25 και εξής, διαφέρει όμως στον τρόπο της δόμησής του σε σχέση με το δεύτερο τμήμα της πρώτης ενότητας. Τα μ. 64-72 αποτελούν μία πρόταση. Η βασική ιδέα βρίσκεται στα μ. 64-65, το παράλλαγμα της στα μ. 66-67 και η συνέχιση με την πτωτική διαδικασία στα μ. 68-72. Η πρόταση ολοκληρώνεται με μία ατελή πτώση στη Λα-ύφεση-μείζονα στο μ. 72, ενώ στο ίδιο μέτρο ακολουθεί ένα μικρό γέμισμα τομής. Μετά από την προηγούμενη ατελή πτώση, η πτωτική διαδικασία μοιάζει να επαναλαμβάνεται και τα μ. 73-76 ακολουθούν την εξής αρμονική πορεία: I – V⁴₃ – I⁶, IV – ii – V⁴₃/ii – ii⁶, I⁶₄ – vii⁷/vi – vi. Εν τέλει όμως, γίνονται διαδοχικά δύο απατηλές πτώσεις στα μ. 76 και 77. Πρώτα στο μ. 76, όπου αντί της τονικής της Λα-ύφεση-μείζονος έρχεται η νί της. Κατόπιν, στο ίδιο μέτρο εμφανίζεται η δεσπόζουσα της φα-ελάσσονος αλλά στο μ. 77 έρχεται η VI της, η οποία είναι παράλληλα και η IV στην Λα-ύφεση-μείζονα. Στο μ. 78 παραμένει η IV της Λα-ύφεση-μείζονος, ακολουθούμενη ομοίως από την δεσπόζουσά της, αλλά στη συνέχεια εισάγεται εναρμονίως η δεσπόζουσα της Μι-μείζονος στα μ. 79-80. Τα μ. 73-80, λοιπόν, θα πρέπει μάλλον να γίνουν αντιληπτά ως ένα καταληκτικό τμήμα που από ένα σημείο

⁹¹ Caplin, ό.π., σ. 212-213.

⁹² Ο White αναφέρει επίσης ότι τα περάσματα αυτά έχουν ρομαντικό χαρακτήρα και ότι προμηνύουν την μουσική του John Field και του Fryderyk Chopin, χωρίς όμως να παραθέτει συγκεκριμένα παραδείγματα που να το αποδεικνύουν. Βλ. White, *Piano works of Anton Eberl (1765-1807)*, ό.π., σ. 123. Υποθέτω πως αναφερόμενος στον Chopin είναι πιθανό να έχει κατά νου το πασίγνωστο *Νυχτερινό σε ντο-δίεση-ελάσσονα*, *œuvre posthume* (πρβλ. μ. 59) ή το *Νυχτερινό σε Σι-μείζονα*, op. 62 αρ. 1 (πρβλ. μ. 26) ή εν πάση περιπτώσει μια πληθώρα άλλων έργων με παρόμοια στοιχεία. Η αναφορά στον Chopin ίσως να είναι πάντως άστοχη, από την στιγμή που υπάρχουν πολλοί άλλοι συνθέτες που προηγήθηκαν και έχουν αντίστοιχα στοιχεία στην μουσική τους, όπως ο Field, ο Hummel κ.ά. Λόγω του όγκου των πιθανών παραδειγμάτων, εδώ θα αναφερθεί δειγματοληπτικά μόνο ένα: το *Νυχτερινό αρ. 4, σε Λα-μείζονα*, του Field (πρβλ. μ. 19).

και έπειτα μετατρέπεται σε συνδετικό πέρασμα προς την επόμενη ενότητα. Το μ. 80, επιπλέον, είναι, απ' ό,τι φαίνεται, ένα μικρό γέμισμα τομής. Όσον αφορά το μοτιβικό υλικό των μ. 69 και 73-74, τέλος, τούτο φαίνεται να προέρχεται από το μ. 21, θα μπορούσε όμως να προέρχεται και από το μ. 3 (ειδικά στην περίπτωση του μ. 69, όπου η συγχορδιακή υφή είναι όμοια με αυτή του μ. 3).

Τρίτη ενότητα, coda και συνδετικό πέρασμα

Ακολουθεί η τρίτη ενότητα του δεύτερου μέρους, η οποία αποτελεί την επαναφορά.⁹³ Η πρώτη πρόταση που υπήρχε στα μ. 1-12 παραλείπεται,⁹⁴ οπότε στα μ. 81-92 επανεμφανίζεται μόνο η δεύτερη πρόταση της αρχικής περιόδου που βρισκόταν στα μ. 13-24. Η ύφανσή της είναι διαφοροποιημένη και το συνοδευτικό της υλικό αποτελείται πλέον από tremolo τριακοστών δευτέρων. Έπειτα, τα μ. 93-99 αντιστοιχούν στα μ. 25-31, ενώ δεν διαφοροποιούνται ούτε στην ύφανση αλλά ούτε και στην αρμονική τους πορεία μέχρι το μ. 98. Στο μ. 99, όμως, υπάρχει μια μικρή διαφοροποίηση στην αρμονία: στο αντίστοιχο μ. 31 της πρώτης ενότητας υπήρχε η συγχορδία της σι-ελάσσονος, ενώ τώρα στο μ. 99 εμφανίζεται μία συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης που θα επηρεάσει στην συνέχεια τα μ. 100-102, όπου η Σι-μείζων λειτουργεί πλέον ως δεσπόζουσα της Μι-μείζονος. Τα μ. 32-42 δεν επανέρχονται και τη θέση τους παίρνει ένα νέο μόρφωμα που καταλαμβάνει συνολικά τα μ. 100-114. Στα μ. 103-105 υπάρχει πτωτική διαδικασία, η οποία καταλήγει σε απατηλή πτώση, αφού τη θέση της τονικής παίρνει η VI της ομώνυμης ελάσσονος της Μι-μείζονος (I – ii⁶, I⁶₄ – V⁷, VI/i). Μετά την αποτυχία της παραπάνω πτώσης, η πτωτική διαδικασία ξεκινά εκ νέου (μ. 106-114) και αυτήν τη φορά θα ολοκληρωθεί πράγματι με τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα (VI/i – vii⁶₅[#]/V – I⁶₄ – V⁷ – I). Στην επανάληψη της πτωτικής διαδικασίας παρατηρείται μάλιστα χρήση διαφορετικού μοτιβικού υλικού (βλ. μ. 1-2 ως προς τη μελωδία και μ. 81 κ.εξ. ως προς το συνοδευτικό υλικό).

Ακολουθεί μία coda στα μ. 115-129. Το μελωδικό της υλικό προέρχεται και αυτό από τα μ. 1-2, ενώ το συνοδευτικό της υλικό προέρχεται από το μ. 81 κι έπειτα. Στο τέλος της επαναλαμβάνεται η τέλεια πτώση στη Μι-μείζονα. Τα 127 και 128 επαναφέρουν μάλιστα στο προσκήνιο το μοτιβικό υλικό που έπαιζε το δεξί χέρι στα μ. 100-101.

Τα μ. 130-141 αποτελούν ένα συνδετικό πέρασμα, το οποίο ενώνει το δεύτερο με το τρίτο μέρος του έργου. Το μοτιβικό υλικό των μ. 130-131a, 133-134a, 136-137a και 139-140a προέρχεται από τα εναρκτήρια μέτρα του δεύτερου μέρους, ενώ στα μ. 131b-132, 134b-135, 137b-138 και 140b-141 αντιπαρατίθενται παραπομπές στα μ. 1b-2a του πρώτου μέρους.⁹⁵ Το συνδετικό πέρασμα, ξεκινώντας από τη μι-ελάσσονα, κινείται

⁹³ Caplin, ό.π., σ. 214 και 216.

⁹⁴ Σύμφωνα με τον Caplin, κατά την επαναφορά του αρχικού θέματος μερικές φορές παραλείπεται κάποιο τμήμα. Βλ. ό.π., σ. 216.

⁹⁵ Ο White υποστηρίζει ότι η εμφάνιση υλικού από το πρώτο μέρος στο σημείο αυτό προμηνύει κατά κάποιο τρόπο την “κυκλική δόμηση” που θα ακολουθήσει, όταν τμήμα του αργού μέρους θα εμφανιστεί εμβόλιμα στο τρίτο μέρος. Βλ. White, ό.π., σ. 127.

σταδιακά προς τη δεσπόζουσα της σολ-ελάσσονος, ώστε να ξεκινήσει έπειτα ομαλά από την τονική της σολ-ελάσσονος το τρίτο και τελευταίο μέρος (μ. 130-135: vi/I – ii/I και μ. 136-141: vii² – V⁹₇ στη σολ-ελάσσονα).

Τρίτο μέρος

Πριν τη μορφολογική ανάλυση του τρίτου μέρους, κρίνεται σκόπιμη μια αναφορά στην άποψη του White σε σχέση με το εναρκτήριο θεματικό υλικό του. Εν πρώτοις, ο White υποστηρίζει ότι το αρχικό μοτίβο του μέρους αυτού προέρχεται από τα μ. 1b-2a του πρώτου μέρους και ότι η μόνη διαφοροποίηση έγκειται στο ότι αυτό εμφανίζεται στο τρίτο μέρος χωρίς τον παρεστιγμένο ρυθμό και ότι αντί της προήγησης ο τέταρτος φθόγγος του προσεγγίζεται από το αμέσως χαμηλότερο ημιτόνιο.⁹⁶ Προσωπικά δυσκολεύομαι να εντοπίσω την ομοιότητα, αφού αν ένα μοτίβο απογυμνωθεί από την ρυθμική του ποιότητα αλλά και τα μελωδικά διαστήματα είναι διαφορετικά, τότε μάλλον μετασχηματίζεται σε ένα διαφορετικό μοτίβο. Μια διαστηματική συνάφεια από μόνη της δεν αρκεί για να αποδείξει την ομοιότητα μεταξύ δύο μουσικών ιδεών, αλλά θα πρέπει αυτές να συγκριθούν και με τα υπόλοιπα μουσικά συμφραζόμενα, τα οποία συμπεριλαμβάνουν και τη δομική τους υπόσταση. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, ο τρόπος διαχείρισης του υλικού στα δύο εναρκτήρια τμήματα του πρώτου και του τελευταίου μέρους είναι διαφορετικός. Το ζήτημα αυτό θα εξετασθεί αναλυτικά παρακάτω, στο τμήμα της συγκριτικής μελέτης.

Το δεύτερο ζήτημα στο οποίο θα ήθελα να αναφερθώ εδώ είναι η πιθανή ομοιότητα ανάμεσα στο υπό μελέτη μέρος και στη *Σονάτα σε ρε-ελάσσονα*, op. 31 αρ. 2 (τρίτο μέρος), αλλά και τη *Σονάτα σε Σολ-μείζονα*, op. 14 αρ. 2 (πρώτο μέρος), του Beethoven. Ο White υποστηρίζει ότι τα εναρκτήρια μέτρα των τριών αυτών έργων σχετίζονται μοτιβικά.⁹⁷ Από την μια πλευρά, στα εναρκτήρια μέτρα του πρώτου μέρους της *Σονάτας σε Σολ-μείζονα*, op. 14 αρ. 2, το μοτιβικό υλικό που συναντάται ουδεμία σχέση έχει με το υπό μελέτη μέρος (πρβλ. μ. 1-2 με άρση και στις δύο περιπτώσεις). Αντίθετα, τα πρώτα δύο μέτρα του τρίτου μέρους της *Σονάτας σε ρε-ελάσσονα*, op. 31 αρ. 2, παρουσιάζουν πράγματι κάποια ομοιότητα με τα αντίστοιχα μέτρα του τρίτου μέρους του υπό μελέτη έργου. Ωστόσο, η ομοιότητα αυτή και πάλι δεν είναι τόσο κοντινή, ώστε να θεωρηθεί ότι το μοτιβικό υλικό στις δύο αυτές περιπτώσεις είναι το ίδιο. Γενικά, πιστεύω πως η σύγκριση μεταξύ διαφορετικών έργων θα ήταν ίσως πιο χρήσιμο να γίνεται σε μορφολογικό επίπεδο και σε σχέση με το πώς οι συνθέτες επιλέγουν να οργανώσουν το μοτιβικό και θεματικό υλικό τους, παρά σε επίπεδο παρεμφερών διαστηματικών σχέσεων που μπορεί να εμφανίζονται απομονωμένες από τα υπόλοιπα συμφραζόμενα του εκάστοτε έργου (ρυθμός, δομή, λειτουργία κ.τ.λ.).

⁹⁶ White, ό.π., σ. 127.

⁹⁷ Ό.π., σ. 124-125.

Έκθεση

Η κύρια θεματική περιοχή της έκθεσης βρίσκεται στα μ. 1-14a και είναι κατασκευασμένη προτασιακά. Η βασική ιδέα βρίσκεται στα μ. 1-4 και το παράλλαγμα της στα μ. 5-8. Η βασική ιδέα αποτελείται από δύο διακριτά μορφώματα: το πρώτο βρίσκεται στα μ. 1-2 (το μ. 2 αποτελεί επανάληψη του μ. 1) και το δεύτερο στα μ. 3-4 (ως εξύφανση του προηγούμενου). Τοιουτοτρόπως χωρίζεται και το παράλλαγμα σε δύο μορφώματα, που είναι ουσιαστικά τα δύο προηγούμενα σε παραλλαγμένη μορφή. Η βασική ιδέα κινείται από την τονική (i) προς την δεσπόζουσα (vii^4_3) και το παράλλαγμα από την δεσπόζουσα (V^6) στην τονική (i). Η συνέχιση και η πτωτική διαδικασία καταλαμβάνουν τα μ. 9-14a. Στην συνέχιση παρατηρείται αποσπασματοποίηση (διαχωρισμός σε μονόμετρα σε σχέση με τις προηγούμενες τετράμετρες δομικές μονάδες) και πύκνωση του αρμονικού και του επιφανειακού ρυθμού. Η πύκνωση του επιφανειακού ρυθμού παρατηρείται στα μ. 9-10 (όπου εμφανίζονται δέκατα έκτα), ενώ η πύκνωση του αρμονικού ρυθμού ξεκινά στα μ. 9-10 κι εντείνεται στο μ. 11. Υπάρχει επίσης αλυσιδοποίηση, αφού το μ. 9 αλυσιδοποιείται στο μ. 10. Η πρόταση και ταυτόχρονα η κύρια θεματική περιοχή ολοκληρώνονται στο μ. 14a με τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα της σολ-ελάσσονος.

Η μετάβαση λαμβάνει χώρα στα μ. 14-53 και ξεκινά με την δυναμική ένδειξη *ff* (*fortissimo*), ενώ παράλληλα παρουσιάζει μεγαλύτερη κινητικότητα σε σχέση με το προηγούμενο τμήμα, στοιχεία που είναι συνήθη για την έναρξη μίας μετάβασης.⁹⁸ Κατά τα λοιπά, είναι κατασκευασμένη με προτασιακές προδιαγραφές. Η βασική ιδέα βρίσκεται στα μ. 14-17 και το παράλλαγμα στα μ. 18-21. Η βασική ιδέα κινείται από την τονική στη δεσπόζουσα (στη σολ-ελάσσονα). Από το μ. 18 αρχίζει η τονική απομάκρυνση, αφού εμφανίζεται η δεσπόζουσα της Σι-ύφεση-μείζονος και στο μ. 21 λύνεται στην τονική της Σι-ύφεση-μείζονος, η οποία θα παραμείνει ως τονικότητα αναφοράς στην υπόλοιπη μετάβαση. Το τμήμα της συνέχισης και της πτωτικής διαδικασίας είναι εκτενές και καταλαμβάνει τα μ. 22-36a αποτελούμενο από δύο διακριτά μορφώματα, των οποίων ο διαχωρισμός γίνεται με βάση το μοτιβικό τους υλικό. Το πρώτο μόρφωμα βρίσκεται στα μ. 22-27a και το δεύτερο στα μ. 27-36a. Το πρώτο μόρφωμα ακολουθεί την παρακάτω αρμονική πορεία: I, I^6 , ii^7 , IV, I^6 , V^4_3/IV , και το δεύτερο: V^4_3/IV , IV, V^4_3/ii , $\text{ii} - \text{vii}^4_3/\text{ii}$, $\text{ii}^6 - \text{vii}/\text{ii}$, $\text{ii} - \text{vii}^4_3$, $\text{i}^6 - \text{vii}$, $\text{i} - \text{i}^2$, vii^6_5/V , V. Έτσι, η πρόταση ολοκληρώνεται με μισή πτώση στη Σι-ύφεση-μείζονα στο μ. 36 και η ίδια πτώση επαναλαμβάνεται κατόπιν στα μ. 38 και 40. Τα μ. 40-53 που ακολουθούν, είναι ένα μεγάλο γέμισμα τομής. Αρμονικά, αυτό το γέμισμα τομής μπορεί να γίνει αντιληπτό ως μία επέκταση της δεσπόζουσας της Σι-ύφεση-μείζονος. Το υλικό των μ. 40-41 προέρχεται από τα μ. 21-22 της μετάβασης, ενώ τα μ. 40-41 επαναλαμβάνονται παραλλαγμένα στα μ. 42-43. Οι αρπισμοί στα μ. 44-45 φαίνεται να προέρχονται από το μ. 30a, ενώ το υλικό του μ. 21 φαίνεται να αναπτύσσεται περαιτέρω στα μ. 46-51. Τέλος, στα μ. 52-53 εμφανίζεται υλικό που παραπέμπει στο μ. 3 της κύριας θεματικής περιοχής.

⁹⁸ Η αύξηση της δυναμικής και η παρουσίαση μεγαλύτερης κινητικότητας είναι συχνά φαινόμενα σε μια μετάβαση. Βλ. Carlin, ό.π., σ. 125. Πρβλ. επίσης Herokoski – Darcy, ό.π., σ. 94.

Η πλάγια περιοχή καταλαμβάνει συνολικά τα μ. 54-109a. Αποτελείται από τρία τμήματα. Το πρώτο τμήμα είναι μία περίοδος που αποτελείται από δύο φράσεις και καταλαμβάνει τα μ. 54-68a. Ο ρυθμός στις φράσεις αυτές έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Στο μέτρο 56 εμφανίζεται συγκοπικός ρυθμός, καθώς υπάρχει τονισμός στο ασθενές μέρος του μέτρου. Πιο συγκεκριμένα, μετά το πρώτο όγδοο και την παύση ογδού που το ακολουθεί, τονίζεται το δεύτερο τέταρτο του τρίσημου αυτού μέτρου (3/4), δίνοντας κατά συνέπεια την εντύπωση ότι η θέση του μέτρου έχει μετακινηθεί κατά ένα τέταρτο. Το ίδιο συμβαίνει και στο μ. 57, αλλά και στα μ. 64 και 65. Η πρώτη φράση βρίσκεται στα μ. 54-61 και ολοκληρώνεται με μισή πτώση στη Σι-ύφεση-μείζονα. Η δεύτερη φράση ξεκινά με το υλικό των μ. 54-57, αλλά συνεχίζει διαφοροποιημένη και οδηγεί σε τέλεια πτώση στη ρε-ελάσσονα (την αντιθετική της Σι-ύφεση-μείζονος). Το τμήμα αυτό ταιριάζει με την περιγραφή του Galeazzi για το “χαρακτηριστικό πέρασμα”. Παρ’ ότι όμως γίνεται τέλεια πτώση στη ρε-ελάσσονα, δεν υπάρχει στην πραγματικότητα μετατροπία. Η τονική της ρε-ελάσσονος μετατρέπεται άμεσα στην ομώνυμή της Ρε-μείζονα και στην αμέσως επόμενη φράση, που εισάγεται σε επικάλυψη, λειτουργεί πλέον ως δεσπόζουσα της έκτης βαθμίδας της Σι-ύφεση-μείζονος. Άλλωστε, όλη η περαιτέρω αρμονική πορεία δεν είναι παρά ένας κύκλος πεμπτών στην τονικότητα της Σι-ύφεση-μείζονος (μ. 68-76a: V/vi, V/ii, ii – V/V, V⁷, I). Από το μ. 68 ξεκινά παράλληλα το δεύτερο τμήμα της πλάγιας περιοχής. Το μοτιβικό του υλικό είναι καινούριο και έχει δεξιοτεχνικό χαρακτήρα. Το δεύτερο αυτό τμήμα μοιάζει να έχει προτασιακή συγκρότηση. Τα μ. 68-72a λειτουργούν σαν βασική ιδέα και τα μ. 72-76a σαν παράλλαγμα. Τα μ. 76-86a φαίνεται κατόπιν να έχουν λειτουργία συνέχισης, αφού στα μ. 76-79 υπάρχει πύκνωση του επιφανειακού ρυθμού (αρχικά εμφανίζονται τρίχη ογδών κι έπειτα και δέκατα έκτα), ενώ από το μ. 80 και εξής υπάρχει και έντονη πύκνωση του αρμονικού ρυθμού. Τα μ. 86-90a, τέλος, αποτελούν μια πτωτική διαδικασία που ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση στη Σι-ύφεση-μείζονα.

Έπειτα, ακολουθεί το τρίτο και τελευταίο τμήμα της πλάγιας περιοχής στα μ. 90-109a. Τούτο φαίνεται επίσης να είναι κατασκευασμένο προτασιακά. Επιπλέον, το μοτιβικό υλικό του τμήματος αυτού είναι νέο, με εξαίρεση τα μ. 91 και 95 που παραπέμπουν στο μ. 55, ενώ το υλικό από το μ. 98 και εξής είναι ουδέτερο και έχει δεξιοτεχνικό χαρακτήρα. Η βασική ιδέα και το παράλλαγμα είναι τετράμετρα και καταλαμβάνουν τα μ. 90-94a και 94-98a. Η συνέχιση και η πτωτική διαδικασία καταλαμβάνουν συνολικά τα μ. 98-109a, ενώ τα μ. 105-109, ακολουθώντας την αρμονική πορεία IV⁶, VI – vii⁶₅[#]/V, i⁶₄, V⁷, I, καταλήγουν σε τέλεια πτώση στη Σι-ύφεση-μείζονα. Με αυτή την πτώση ουσιαστικά ολοκληρώνεται και η πλάγια περιοχή, αλλά επιτυγχάνεται και ο τονικός στόχος της έκθεσης, ενώ μετά ακολουθεί η κατακλείδα της έκθεσης. Τα δύο τελευταία τμήματα έχουν δεξιοτεχνικό χαρακτήρα, με εξαίρεση τα μ. 90-98a του τρίτου τμήματος που ανακτούν έναν πιο λυρικό χαρακτήρα, ο οποίος όμως δεν διατηρείται για πολύ. Τα δεξιοτεχνικά αυτά περάσματα και ο καταληκτικός τους χαρακτήρας παραπέμπουν και πάλι στην περιγραφή του Galeazzi για την “πτωτική περίοδο”, καθώς και στην “περίοδο” του Birnbach, που φέρει την ευθύνη της ολοκλήρωσης της πρώτης ενότητας ενός μέρους σε μορφή σονάτας.

Η κατακλείδα της έκθεσης ξεκινά σε επικάλυψη στο μ. 109 και εκτείνεται μέχρι το μ. 128a. Ξεκινά με υλικό που προέρχεται από την εναρκτήρια βασική ιδέα της κύριας περιοχής (βλ. μ. 1-4). Τα μ. 109-116a είναι μία οκτάμετρη φράση που ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση στη Σι-ύφεση-μείζονα. Η ίδια φράση φαίνεται έπειτα να ξεκινά και πάλι σε επικάλυψη, όντας όμως πλέον στο νέο τονικό περιβάλλον της σι-ύφεση-ελάσσονος· επιπλέον, εδώ διευρύνεται σε εντυπωσιακό βαθμό, καθώς από το μ. 120 κι έπειτα εισάγεται υλικό από τη μετάβαση. Συγκεκριμένα, το υλικό των μ. 120-123 προέρχεται από τα μ. 27-29, ενώ το μ. 126 αντιστοιχεί στο μ. 88 της πλάγιας περιοχής, το υλικό του οποίου ανάγεται με την σειρά του στο μ. 12 της κύριας θεματικής περιοχής.

Μετά την πτώση (που υποδηλώνεται μόνο από τον διπλασιασμό της μελωδικής γραμμής και στο μπάσο) στο μ. 128, προστίθεται σε επικάλυψη ένα συνδετικό πέρασμα. Τα μ. 128-134a δανείζονται το υλικό τους από τα μ. 14-15, ενώ στα μ. 134-137 εμφανίζεται και πάλι μοτιβικό υλικό από την κύρια περιοχή (πρβλ. μ. 1-2). Η επανεμφανιζόμενη Σι-ύφεση-μείζων στα μ. 128-129 λειτουργεί πλέον ως III της σολ-ελάσσονος, ακολουθούμενη στα μ. 130-134 από την vii^6_5 της σολ-ελάσσονος, η οποία τελικά θα μετατραπεί σε μία V^4_3 στα μ. 135-137.

Επεξεργασία

Η επεξεργασία λαμβάνει χώρα στα μ. 138-254. Και πάλι το μοντέλο του Carlin μπορεί να εφαρμοστεί σε αυτή την περίπτωση. Υπάρχει, κατ' αρχάς, μία προετοιμασία του πυρήνα στα μ. 138-148a. Η προετοιμασία του πυρήνα αντλεί το υλικό της από το “χαρακτηριστικό πέρασμα”, δηλαδή την αρχική θεματική ιδέα της πλάγιας περιοχής (βλ. μ. 54-68a).⁹⁹ Το υλικό αυτό εμφανίζεται εδώ παραλλαγμένο: για την ακρίβεια, το μελωδικό μοτίβο του μ. 55 εμφανίζεται ανεστραμμένο, έχοντας κρατήσει τα ρυθμικά του χαρακτηριστικά. Τα μ. 138-141 αλυσιδοποιούνται ελεύθερα στα μ. 142-145a, ενώ από το μ. 145 ξεκινά πτωτική διαδικασία που ολοκληρώνεται στο μ. 148 με τέλεια πτώση στη Σι-ύφεση-μείζονα. Η αρμονική πορεία των μ. 138-148a, με τονικότητα αναφοράς τη Σι-ύφεση-μείζονα, έχει ως εξής: V^2/ii , $\text{ii}^6 - \text{V}^6_4/\text{ii} - \text{ii}$, I^6_4 , V^2 , V^2 , $\text{I}^6 - \text{vii}^6 - \text{I}$, vii^7 , $\text{I} - \text{ii} - \text{ii}^6$, I^6_4 , V^7 , i .

Στο μ. 148, με την απότομη μεταβολή τρόπου, ξεκινά σε επικάλυψη το πρώτο τμήμα του πυρήνα της επεξεργασίας. Το μελωδικό υλικό προέρχεται από τα μ. 90-91 της πλάγιας περιοχής και το τονικό περιβάλλον είναι πλέον αυτό της σι-ύφεση-ελάσσονος. Τα μ. 148-152a επαναλαμβάνονται στα μ. 152-156a. Το μόρφωμα των μ. 148-156a συνολικά αλυσιδοποιείται έπειτα ελαφρώς παραλλαγμένο στα μ. 156-164a κατά μία τρίτη μικρή ψηλότερα, δηλαδή στην σχετική, Ρε-ύφεση-μείζονα, της σι-ύφεση-ελάσσονος. Από το μ. 164 ξεκινά μία οκτάμετρη φράση που θα οδηγηθεί σε αποκοπή πτώσης στην Ρε-ύφεση-μείζονα στο μ. 171. Το μοτιβικό υλικό της φράσης αυτής φαίνεται να προέρχεται εν πρώτοις από την κύρια περιοχή (βλ. μ. 1-4), αλλά στην πραγματικότητα ταυτίζεται απόλυτα με την καταληκτική φράση των μ. 109-116a. Η ίδια

⁹⁹ Η έναρξη της επεξεργασίας με υλικό από την πλάγια περιοχή δεν αποτελεί συνηθισμένη επιλογή σύμφωνα με τους Herokoski και Darcy. Βλ. Herokoski – Darcy, ό.π., σ. 216.

φράση επαναλαμβάνεται κατόπιν στα μ. 171-178a, στο τονικό περιβάλλον της σι-ύφεση-ελάσσονος. Μέχρι το μ. 177 οι δύο φράσεις είναι όμοιες, αλλά στο μ. 178 η δεύτερη φράση ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση στην σι-ύφεση-ελάσσονα.

Στο μ. 178, σε επικάλυψη, ξεκινά ένα νέο μόρφωμα, στο οποίο συνδυάζεται υλικό από την κύρια και την πλάγια περιοχή της έκθεσης. Τα μ. 178-179 αντλούν το υλικό τους από το μ. 1 (με άρση), ενώ το υλικό των μ. 180-182a προέρχεται από τα μ. 100-103a της πλάγιας περιοχής. Το μόρφωμα των μ. 178-182a αλυσιδοποιείται ακολούθως στα μ. 182-186a. Στην συνέχεια παρουσιάζεται εμφανής αποσπασματοποίηση σε συνδυασμό με πύκνωση του αρμονικού ρυθμού κατά την περαιτέρω ανάπτυξη του θεματικού αυτού υλικού στα μ. 186-194a, όπου απομονώνεται πλέον το εναρκτήριο μοτίβο της κύριας θεματικής περιοχής. Τα μ. 178-180 βρίσκονται στην σι-ύφεση-ελάσσονα, ενώ στο μ. 181 εμφανίζεται η δεσπόζουσα της φα-ελάσσονος. Κατόπιν, στο μ. 182 έρχεται η φα-ελάσσων και επεκτείνεται μέχρι το μ. 184. Έπειτα, στο μ. 185 εμφανίζεται η δεσπόζουσα της ντο-ελάσσονος που λύνεται στην τονική της ίδιας στο μ. 186. Η ντο-ελάσσων επεκτείνεται έπειτα μέχρι το μ. 188. Στο μ. 189 εισάγεται η δεσπόζουσα της σολ-ελάσσονος και στο μ. 190 ακολουθεί η τονική της. Τοιουτοτρόπως, στο μ. 191 εμφανίζεται η δεσπόζουσα της φα-ελάσσονος και στο μ. 192 ακολουθεί η ίδια η φα-ελάσσων και, τέλος, στο μ. 193 εισάγεται η δεσπόζουσα της Μι-ύφεση-μείζονος και στο μ. 194 λύνεται στην τονική της. Συνολικά λοιπόν, στα μ. 178-194a η αρμονική πορεία διαγράφει αρχικά έναν κατιόντα (με αναφορά στην σολ-ελάσσονα: iii [ή iv/iv/iv] – iv/iv – iv – i) και έπειτα έναν ανιόντα κύκλο πεμπτών μέχρι την Μι-ύφεση-μείζονα (με αναφορά σε αυτήν: iii – V/ii – ii – V – I).

Από το μ. 194 ξεκινά ένα τρίτο τμήμα στο πλαίσιο του πυρήνα της επεξεργασίας, το οποίο εκτείνεται μέχρι το μ. 231. Τα μ. 194-201 αποτελούν μία οκτάμετρη φράση που ολοκληρώνεται με μισή πτώση στη Μι-ύφεση-μείζονα. Η πτώση γίνεται στο μ. 200, αλλά επεκτείνεται μέχρι το μ. 201. Η ίδια φράση, σε διαφορετικά αρμονικά και τονικά συμφραζόμενα, επαναλαμβάνεται έπειτα στα μ. 202-209 και ολοκληρώνεται με μία τέλεια πτώση στη Σι-ύφεση-μείζονα. Όπως και πριν, η πτώση επεκτείνεται και εδώ κατά ένα μέτρο. Συνολικά λοιπόν, οι δύο αυτές φράσεις αποτελούν μία μεγάλη μετατροπική περίοδο. Το μοτιβικό υλικό της περιόδου αυτής εκ πρώτης όψεως φαίνεται να είναι νέο, ωστόσο παρουσιάζει ομοιότητες με το “χαρακτηριστικό πέρασμα” της πλάγιας περιοχής της έκθεσης. Ακόμα περισσότερο, βεβαία, παραπέμπει στη διαχείριση του υλικού του “χαρακτηριστικού περάσματος” στην αρχή της επεξεργασίας. Οι ομοιότητες οφείλονται στα ρυθμικά χαρακτηριστικά αλλά και στη συγχορδιακή ύφανση. Μελωδικά, ωστόσο, δεν υπάρχει καμία ομοιότητα. Το χωρίο που ακολουθεί στα μ. 210 κ.εξ. ξεκινά χρησιμοποιώντας το μελωδικό περιεχόμενο των μ. 194-197, αλλά το συνοδευτικό του υλικό προέρχεται από τα μ. 90 κ.εξ. της πλάγιας περιοχής, όπως και από το μ. 21 της μετάβασης. Τα μ. 210-213 παραπέμπουν στη λειτουργία μιας βασικής ιδέας, ωστόσο δεν ακολουθεί κάποιο παράλλαγμα αλλά απευθείας ξεκινά ένα παράλλαγμα των μ. 198-201 με λειτουργία συνέχισης στα μ. 214-217, τα οποία αλυσιδοποιούνται στα μ. 218-221 και 222-225, φτάνοντας μέσω της ντο-ελάσσονος στην Λα-ύφεση-μείζονα. Τα μ. 226-229, τέλος, αποτελούν την πτωτική διαδικασία αυτής της φράσης, η οποία όμως μένει

ημιτελής στην δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης της Λα-ύφεση-μείζονος στα μ. 228-229, που επαναλαμβάνονται και στα μ. 230-231. Συνολικά λοιπόν, η φράση των μ. 210-231 παραπέμπει σε ένα υβρίδιο τύπου 3, σύμφωνα με τον Carlin.¹⁰⁰

Πολύ μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει έπειτα το γεγονός ότι στα μ. 232-254 εμφανίζεται ένα εμβόλιμο τμήμα που προέρχεται από το δεύτερο μέρος της σονάτας. Τα μ. 232-243 ταυτίζονται με τα μ. 1-12 του αργού μέρους, τα οποία μάλιστα στην ενότητα της επαναφοράς (την τρίτη ενότητα του δεύτερου μέρους) είχαν παραλειφθεί κι επανεμφανίζονται εδώ, στο τονικό περιβάλλον της Λα-ύφεση-μείζονος. Το μοτιβικό υλικό και η ύφανση των μ. 244-251a παραπέμπουν στην μεσαία ενότητα του δεύτερου μέρους (βλ. μ. 52 κ.εξ.). Στα μ. 244-246 εμφανίζεται η V^7/II_N στη Λα-ύφεση-μείζονα, ενώ από το μ. 247 έως το μ. 254 η προηγούμενη συγχορδία μετασχηματίζεται στην vii^7 της σολ-ελάσσοнос και λειτουργεί ως ενεργή δεσπόζουσά της. Πρακτικά, λοιπόν, είναι ένας ισοκράτης στη δεσπόζουσα της σολ-ελάσσοнос. Ένας τέτοιος ισοκράτης εμφανίζεται πολύ συχνά στο τέλος μιας επεξεργασίας για να οδηγήσει με την αρμονική του λύση στην επανέκθεση. Στα μ. 251b-254 υπάρχει επιπλέον υλικό που προέρχεται από το συνδετικό τμήμα που ενώνει το δεύτερο με το τρίτο μέρος (βλ. τα μ. 131b-132, 134b-135, 137b-138, 140b-141 του δεύτερου μέρους) και εμφανίζεται στο σημείο αυτό διατηρώντας την προηγούμενη ιδιότητά του, δηλαδή αυτή του συνδετικού περάσματος.

Ο συνολικός τονικός σχεδιασμός αυτής της εκτενέστατης επεξεργασίας, αν αφαιρέσουμε τις επιμέρους τονικοποιήσεις, μπορεί να αναχθεί σε τρία βασικά τονικά κέντρα: ξεκινά στο τονικό περιβάλλον της σι-ύφεση-ελάσσοнос, μετά περνά στη Μι-ύφεση-μείζονα και τελικά καταλήγει στη Λα-ύφεση-μείζονα. Αρά στην ουσία ακολουθεί έναν καθοδικό κύκλο πεμπτών. Σε σχέση με την αρχική τονικότητα, πρόκειται για τις εξής βαθμίδες: $iii - VI - II_N$. Επίσης, στο δεύτερο και το τρίτο τμήμα του πυρήνα δημιουργείται μια πλήρης ανακύκλωση του θεματικού υλικού, αφού εμφανίζονται διαδοχικά αναφορές στην κύρια και την πλάγια περιοχή της έκθεσης.

Η εμφάνιση ενός τμήματος από προηγούμενο μέρος σε επόμενο είναι ένα φαινόμενο πολύ σπάνιο για τη χρονική περίοδο που γράφτηκε αυτή η σονάτα. Π.χ. ανάμεσα στις 19 σονάτες για πληκτροφόρο του Mozart δεν εμφανίζεται καθόλου κάτι ανάλογο, ενώ εμφανίζεται αμυδρά σε κάποιες σονάτες του Beethoven.¹⁰¹ Μια παρόμοια περίπτωση συναντάται, ωστόσο, στην *Συμφωνία σε Σι-μείζονα*, Hob. I: 46, του Haydn. Σε αυτή την περίπτωση, το τελευταίο (τέταρτο) μέρος της συμφωνίας κοντά στο τέλος

¹⁰⁰ Carlin, ό.π., σ. 61.

¹⁰¹ Μια παρόμοια περίπτωση, αλλά σε πολύ μικρότερη κλίμακα, ίσως να υπάρχει στη *Σονάτα σε Μι-ύφεση-μείζονα*, op. 7, του Beethoven. Το έργο αυτό γράφτηκε ανάμεσα στα έτη 1796-1797 και εκδόθηκε το 1797 (βλ. Kerman, Tyson, Burnham και Drabkin, ό.π., vol. 3, σ. 119), γράφτηκε δηλαδή περίπου δέκα χρόνια νωρίτερα από το υπό μελέτη έργο. Τα μ. 78-82 του δεύτερου μέρους εμφανίζονται ελαφρώς παραλλαγμένα στα μ. 70-75 του τρίτου μέρους, τα οποία μάλιστα αλυσιδοποιούνται στα μ. 76-79. Βέβαια, σε αυτή την περίπτωση μεταφέρεται μονάχα μοτιβικό υλικό και όχι ένα τμήμα με σαφή δομική υπόσταση, όπως συμβαίνει στο υπό μελέτη έργο, συνεπώς δεν πρόκειται για την ίδια περίπτωση. Ο λόγος που γίνεται αυτή η αναφορά σχετίζεται περισσότερο με την ιδέα της μεταφοράς υλικού από ένα μέρος του έργου σε κάποιο άλλο και όχι επειδή πρόκειται για ένα παρεμφερές φαινόμενο. Το ενδιαφέρον στρέφεται κυρίως στο γεγονός ότι υπήρχε και προγενέστερα αυτή η ιδέα στο πιανιστικό ρεπερτόριο.

του (ανάμεσα στο τέλος της επανέκθεσης και στην coda) διακόπτεται από την επανεμφάνιση ενός ολόκληρου τμήματος του μενουέτου (τρίτο μέρος).¹⁰² Πιο συγκεκριμένα, το μέρος αυτό έχει τριμερή μορφή (μενουέτου με trio) και η πρώτη του ενότητα (το μενουέτο) είναι κατασκευασμένη σε διμερή δομή. Το δεύτερο σκέλος του δεύτερου τμήματος αυτής της διμερούς δομής (μ. 15-26) εμφανίζεται λοιπόν αυτούσιο στα μ. 153-164 του τέταρτου μέρους, ενώ κατόπιν επανεμφανίζονται και τα δύο σκέλη του τμήματος αυτού (μ. 9-26) στα μ. 165-182a, και πάλι σχεδόν αυτούσια, αλλά αυτή τη φορά η τελική πτώση μετατρέπεται από τέλεια σε απατηλή στο μ. 182a, αφού εδώ εμφανίζεται η νι αντί της τονικής. Έπειτα, ακολουθεί μία σύντομη coda.¹⁰³

Επανέκθεση

Η επανέκθεση εκτείνεται στα μ. 255-355. Τα μ. 1-12a επανεκτίθενται στα μ. 255-267. Παρ' ότι το περιεχόμενο του κυρίου θέματος δεν διαφοροποιείται, υπάρχει μια σημαντική διαφορά: ανάμεσα στην βασική ιδέα και το παράλλαγμα παρουσιάζεται μία μεγάλη τομή που δεν υπήρχε στην έκθεση: στο μ. 258b προστίθεται μία επιπλέον παύση τετάρτου, με αποτέλεσμα να εμφανιστεί ένα επιπλέον κενό μέτρο, το μ. 259. Στα μ. 259 και 263b μάλιστα, οι παύσεις επιμηκύνονται και με κορώνες, οπότε και στο μ. 263b δημιουργείται η αίσθηση μίας ακόμα, ανάλογης τομής. Επίσης, μία ακόμα σημαντική διαφορά είναι ότι η πτωτική διαδικασία αποκόπτεται μετά το μ. 267. Κατόπιν, τα μ. 266-267 αλυσιδοποιούνται στα μ. 268-269 και 270-271, ενώ η πτώση πραγματοποιείται εν τέλει μόλις στα μ. 271-273a. Η πτώση αυτή είναι όμως ατελής στη Σολ-μείζονα και μάλιστα αντλεί το υλικό της από τα μ. 52-54a, οδηγώντας απευθείας στην πλάγια περιοχή. Η μετάβαση, αντίθετα, έχει εξαλειφθεί εντελώς. Η εξ ολοκλήρου απαλοιφή της μετάβασης από την επανέκθεση, μάλιστα, θεωρείται από τον Caplin ως μία ακραία δυνατότητα.¹⁰⁴

Η πλάγια περιοχή στην επανέκθεση βρίσκεται στα μ. 273-328a και αντιστοιχεί πλήρως στα μ. 54-109a. Η μόνη διαφορά είναι ότι στην επανέκθεση βρίσκεται πλέον στην τονικότητα της Σολ-μείζονος, ενώ στην έκθεση βρισκόταν στη Σι-ύφεση-μείζονα. Η κατακλείδα, ωστόσο, εμφανίζεται διαφοροποιημένη στην επανέκθεση και εντοπίζεται στα μ. 328-355. Τα μ. 328-342 αντιστοιχούν στα μ. 109-123 της έκθεσης. Τα μ. 124-128a παραλείπονται όμως και τη θέση τους παίρνει στα μ. 343 κ.εξ. μία νέα εξύφανση του δεδομένου υλικού, η οποία οδηγεί σε πτωτική διαδικασία (στη σολ-ελάσσονα) που στο μ. 355 αποκόπτεται, αφού τη θέση της συγχορδίας της τονικής παίρνει μία παύση τετάρτου. Το συνδεδειγμένο πέρασμα που υπήρχε στα μ. 128-137 της έκθεσης παραλείπεται επίσης εντελώς, ενώ η καταληκτική περιοχή εμφανίζεται εν τέλει διευρυμένη στην επανέκθεση.

Η επανέκθεση καταλαμβάνει συνολικά 101 μέτρα. Η κύρια περιοχή διευρύνεται κατά 5 μέτρα σε σχέση με την έκθεση, η μετάβαση παρακάμπτεται καθ' ολοκληρίαν, η πλάγια περιοχή παραμένει ίδια και η κατακλείδα διευρύνεται κατά 8 μέτρα σε σχέση με

¹⁰² James Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony and the idea of classical style: Through-composition and cyclic integration in his instrumental music*, Cambridge University Press, Cambridge 1991, σ. 267.

¹⁰³ Βλ. αναλυτικά: Webster, ό.π., σ. 267, 270 και 275.

¹⁰⁴ Caplin, ό.π., σ. 163 και 165.

την έκθεση (εξισορροπώντας σχεδόν την εξάλειψη του ακόλουθου συνδετικού περάσματος).

Coda

Η coda ξεκινά με άρση από το μ. 356 και εκτείνεται μέχρι το μ. 423, όπου και ολοκληρώνεται το μέρος αλλά και ολόκληρο το έργο. Η coda ανοίγει χρησιμοποιώντας υλικό από την κύρια περιοχή (στα μ. 356-370a). Τα μ. 356-363 αποτελούν μία οκτάμετρη φράση, της οποίας η πτωτική διαδικασία (στη σολ-ελάσσονα) αποκόπτεται. Τα μ. 356-359 επαναλαμβάνονται έπειτα στα μ. 364-367 στην Σολ-μείζονα, χάνεται όμως η προηγούμενη φραστική δομική υπόσταση και για την περαιτέρω εξέλιξη αυτής της φράσης στα μ. 370-377 εμφανίζεται πλέον μοτιβικό υλικό από το τμήμα της μετάβασης (πρβλ. μ. 14 κ.εξ.). Στα μ. 378-383, επιπλέον, το υλικό που χρησιμοποιείται παραπέμπει κατά κάποιο τρόπο στο αναπτυξιακό σκέλος της δεύτερης ενότητας του πρώτου μέρους (βλ. μ. 134b-135, 138b-139 και 142b-144). Στα μ. 364-383 το τονικό περιβάλλον είναι αυτό της Σολ-μείζονος. Στα μ. 368-371, ειδικότερα, εισάγεται η V^6/vi , στα μ. 372-373 η V^2/ii και στα μ. 374-375 εμφανίζεται η V^6_5/V για να οδηγήσει στην V^2 που καταλαμβάνει τα μ. 376-377. Κατόπιν, στα μ. 378-383 η αρμονική πορεία έχει ως εξής: I^6 , V^4_3 , I , ii^6 , I^6_4 , V^2 , και στο μ. 384 επανεμφανίζεται η σολ-ελάσσων, η οποία θα επικρατήσει πλέον έως το τέλος του έργου (με εξαίρεση μία παροδική νύξη του μείζονος τρόπου στα μ. 395-396). Στα μ. 384-390a εμφανίζεται ένα νέο μόρφωμα (στην σολ-ελάσσονα πλέον), του οποίου το υλικό είναι ουδέτερο και έχει δεξιοτεχνικό χαρακτήρα. Το μόρφωμα αυτό οδηγεί σε τέλεια πτώση στη σολ-ελάσσονα.

Μετά την πτώση, στα μ. 390-395a ακολουθεί μία καταληκτική ιδέα που το υλικό της προέρχεται από την κύρια περιοχή, ενώ αρμονικά αποτελεί ουσιαστικά μία επέκταση της τονικής. Αυτή η καταληκτική ιδέα επαναλαμβάνεται ελαφρώς παραλλαγμένη και στα μ. 395-400, ενώ στα μ. 401-423 εμφανίζεται μία δεύτερη καταληκτική ιδέα, το υλικό της οποίας συνδυάζει αναφορές στο κύριο θέμα και στην πλάγια θεματική περιοχή (πρβλ. μ. 100 κ.εξ.). Τούτη σταματά προσωρινά σε ένα πτωτικό έξι-τέσσερα στη σολ-ελάσσονα στο μ. 410. Η αναμενόμενη πτωτική χειρονομία $V - i$ θα εμφανιστεί κατόπιν στα μ. 411-412 και 413-414, χωρίς όμως τα μετρά αυτά να αποφέρουν κάποια πραγματική πτωτική διαδικασία, αφού η οριστική τέλεια πτώση στη σολ-ελάσσονα θα πραγματοποιηθεί τελικά στα μ. 418-420a, με καταληκτική προέκταση μέχρι και το μ. 423, όπου και ολοκληρώνεται το έργο. Η τελική αυτή επέκταση της τονικής αντλεί το μοτιβικό της υλικό από το τμήμα της μετάβασης (βλ. μ. 14-15). Συνολικά λοιπόν στην coda, όπως προαναφέρθηκε, παρουσιάζεται υλικό από την κύρια περιοχή, την μετάβαση και την πλάγια περιοχή, συνεπώς υπάρχει πλήρης ανακύκλωση του διαθέσιμου θεματικού υλικού. Το γεγονός αυτό δημιουργεί την εντύπωση ότι οι τέσσερις ενότητες του μέρους (έκθεση, επεξεργασία, επανέκθεση και coda), παρ' ότι παρουσιάζουν κάποιες διαφορές μεταξύ τους, διέπονται όλες από την λογική της ανακύκλωσης των ίδιων θεματικών ιδεών.

Συγκριτική μελέτη

Στα δύο υπό μελέτη έργα υπάρχουν συνολικά έξι μέρη, εκ των οποίων τα τέσσερα έχουν μορφή σονάτας και τα δύο είναι τριμερείς μορφές. Οι μορφές σονάτας επιλέγονται για το πρώτο και το τρίτο μέρος και στις δύο περιπτώσεις, ενώ οι τριμερείς μορφές για τα μεσαία αργά μέρη. Επίσης, το πρώτο μέρος της σονάτας op. 1 είναι το μόνο μέρος που έχει και μία αργή εισαγωγή. Τα δύο πρώτα μέρη έχουν μορφή διμερούς σονάτας και τα δύο τελευταία τριμερούς, ενώ και τα τέσσερα αυτά μέρη είναι γραμμένα στον ελάσσονα τρόπο, ενώ τα δυο αργά μέρη στον μείζονα. Τα δύο μεσαία αργά μέρη έχουν διαφορετικό τύπο τριμέρειας: το ένα ανήκει στον δυναμικό τύπο και το άλλο στον παρατακτικό τύπο της τριμερούς μορφής.¹⁰⁵

Οι μορφές σονάτας

Η έκθεση στις μορφές σονάτας

Η κύρια θεματική περιοχή και στις τέσσερις περιπτώσεις είναι σύντομη¹⁰⁶ και η δομική της υπόσταση είναι προτασιακή, όμως υπάρχουν διαφοροποιήσεις σε σχέση με την κατάληξή της στις διάφορες περιπτώσεις. Στο πρώτο μέρος της σονάτας op. 1 καθώς και στο πρώτο και το τρίτο μέρος της σονάτας op. 39, η κύρια περιοχή αποτελείται μόνο από μία πρόταση, ενώ στο τρίτο μέρος της σονάτας op. 1 η κύρια θεματική περιοχή αποτελείται από δύο προτάσεις. Στην σονάτα op. 1, στο πρώτο μέρος η κύρια περιοχή ολοκληρώνεται με μισή πτώση στην αρχική τονικότητα, ενώ στο τρίτο με τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα. Στην σονάτα op. 39, στο πρώτο μέρος η κύρια θεματική περιοχή αποτυγχάνει να ολοκληρωθεί πτωτικά, αφού η (τέλεια) πτώση αποκόπτεται, ενώ η κύρια περιοχή στο τρίτο μέρος ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα, όπως και το τρίτο μέρος της σονάτας op. 1. Επίσης, στο πρώτο μέρος της σονάτας op. 39 η κύρια περιοχή ξεκινά με ένα δίμετρο επικεφαλής μοτίβο, ενώ κάτι αντίστοιχο δεν συμβαίνει σε καμία από τις υπόλοιπες περιπτώσεις.

Το τμήμα της μετάβασης στις τέσσερις περιπτώσεις που μελετήθηκαν παρουσιάζει κάποιες ομοιότητες και κάποιες διαφορές. Καταρχάς, και οι τέσσερις αυτές μεταβάσεις ολοκληρώνονται με μισή πτώση στην τονικότητα της πλάγιας περιοχής και σε όλες υπάρχει γέμισμα τομής. Επίσης, έχουν όλες τμήματα κατασκευασμένα με προτασιακή λογική, με εξαίρεση την μετάβαση του πρώτου μέρους της σονάτας op. 39, όπου δεν παρουσιάζεται κάποιο συγκεκριμένο δομικό πρότυπο. Στην σονάτα op. 39, στο πρώτο και το τρίτο μέρος, το μοτιβικό υλικό της μετάβασης είναι νέο, ενώ στην σονάτα op. 1, σύμφωνα με την πρώτη ερμηνεία που δόθηκε για την μετάβαση του τρίτου μέρους,

¹⁰⁵ Ο Φούλιας γράφει αναλυτικά για τον παρατακτικό και τον δυναμικό τύπο της τριμερούς μορφής. Βλ. Ιωάννης Φούλιας, "Αναζητώντας τις απαρχές της τριμερούς μορφής με υβριδική επαναφορά: Clementi και Reicha", ό.π., σ. 153-154.

¹⁰⁶ Στην σονάτα op. 1 στο πρώτο μέρος καταλαμβάνει 16 μέτρα και στο τρίτο 17, ενώ στην op. 39 στο πρώτο μέρος καταλαμβάνει 18 μέτρα και στο τρίτο 14.

μετά την εμφάνιση νέου υλικού στο πρώτο τμήμα, στο δεύτερο τμήμα το υλικό προέρχεται από την κύρια θεματική περιοχή (αντίθετα, σύμφωνα με την δεύτερη ερμηνεία για την έκθεση του ίδιου μέρους, το υλικό της μετάβασης είναι εξολοκλήρου νέο). Το υλικό της μετάβασης του πρώτου μέρους της σονάτας op. 1 προέρχεται επίσης από την κύρια περιοχή και κατά αυτή την έννοια ομοιάζει, όσον αφορά την διαχείριση του θεματικού υλικού, με το δεύτερο τμήμα της μετάβασης του τρίτου μέρους του ίδιου έργου (σύμφωνα με την πρώτη ερμηνεία).

Η πλάγια περιοχή και στις τέσσερις περιπτώσεις είναι εκτενής και εμπεριέχει ένα “χαρακτηριστικό πέρασμα” και μία “πτωτική περίοδο” με δεξιοτεχνικό χαρακτήρα. Η “πτωτική περίοδος” στο πρώτο και το τρίτο μέρος της σονάτας op. 39 αποτελείται από δύο τμήματα, με αποτέλεσμα η πλάγια περιοχή να αποτελείται συνολικά από τρία τμήματα (αντί για δύο, όπως στο πρώτο και το τρίτο μέρος της σονάτας op. 1). Παράλληλα, σύμφωνα με τη δεύτερη ερμηνεία για το τρίτο μέρος της σονάτας op. 1, η πλάγια περιοχή αποτελείται από τρία τμήματα και παρουσιάζει σημαντική διαφορά στον τρόπο της κατασκευής της από τις υπόλοιπες περιπτώσεις. Καταρχάς, εδώ υπάρχει το στοιχείο της μονοθεματικότητας, που δεν εμφανίζεται στις υπόλοιπες περιπτώσεις,¹⁰⁷ ενώ διαμορφώνεται ως ένα trimodular block. Στο πρώτο και το τρίτο μέρος της σονάτας op. 1 καθώς και στο τρίτο μέρος της σονάτας op. 39, η πλάγια θεματική περιοχή καταλήγει στην απαραίτητη πτώση που επικυρώνει την τονικότητα της πλάγιας περιοχής, ενώ στο πρώτο μέρος της σονάτας op. 39 η πτώση αυτή αποτυγχάνει να πραγματοποιηθεί πλήρως. Πολύ σημαντική διαφορά υπάρχει και ως προς την επιλογή της VI ως τονικότητας για την πλάγια περιοχή¹⁰⁸ στο πρώτο μέρος της σονάτας op. 39, ενώ στις υπόλοιπες τρεις περιπτώσεις επιλέγεται η III (σχετική μείζονα). Έχει ενδιαφέρον, επίσης, το γεγονός ότι στο εναρκτήριο μέρος της σονάτας op. 39 η “πτωτική περίοδος” ξεκινά από την ομώνυμη ελάσσονα της δευτερεύουσας τονικότητας, ενώ στις υπόλοιπες τρεις περιπτώσεις η ομώνυμη ελάσσονα της δευτερεύουσας τονικότητας δεν εμφανίζεται σε κανένα τμήμα της πλάγιας περιοχής.

Η κατακλείδα της εκθέσεως στις τέσσερις αυτές μορφές σονάτας παρουσιάζει ένα σημαντικό κοινό χαρακτηριστικό: σε όλες τις περιπτώσεις ξεκινά με υλικό από την κύρια θεματική περιοχή. Ένα ακόμα κοινό τους χαρακτηριστικό είναι ότι είναι όλες εκτενείς, άλλες περισσότερο και άλλες λιγότερο, χωρίς καμία από αυτές να αποτελείται από λίγα μόνο μέτρα χωρίς ιδιαίτερη δομική υπόσταση. Ωστόσο, ο τρόπος που γίνεται η διαχείριση του θεματικού υλικού διαφοροποιείται ανά περίπτωση. Στο πρώτο και το τρίτο μέρος της σονάτας op. 1, η κατακλείδα αποτελείται από τρία τμήματα. Τα πρώτα δύο τμήματα της κατακλείδας του πρώτου μέρους προέρχονται από την κύρια και την πλάγια περιοχή αντίστοιχα, ενώ το τρίτο βασίζεται σε νέο υλικό. Στο τρίτο μέρος της

¹⁰⁷ Η πλάγια περιοχή στο πρώτο μέρος της σονάτας op. 39 εμπεριέχει ορισμένες αναφορές στην κύρια περιοχή, όχι όμως σε τέτοιο βαθμό ώστε οι αναφορές αυτές να γίνονται αντιληπτές στην βάση της αρχής της μονοθεματικότητας. Συνιστούν ίσως περισσότερο έναν παράγοντα που δημιουργεί την αίσθηση της ενότητας στο μέρος αυτό.

¹⁰⁸ Όπως αναφέρθηκε νωρίτερα, είναι μάλλον και η πρώτη φορά που εντοπίζεται στο ρεπερτόριο αυτή η τονική επιλογή!

ίδιας σονάτας, αντίθετα, το πρώτο τμήμα της καταληκτικής περιοχής έχει υλικό από την κύρια περιοχή, όπως συμβαίνει και στο πρώτο μέρος, αλλά τα επόμενα δύο τμήματα παρουσιάζουν νέο, καταληκτικού χαρακτήρα υλικό. Στην σονάτα op. 39, η κατάληξη της έκθεσης στο πρώτο και το τρίτο μέρος διαφοροποιείται σε σχέση με τις προαναφερθείσες περιπτώσεις, αφού αποτελείται όχι μόνο από κατακλείδα αλλά και από συνδετικό πέρασμα, κάτι που δεν υπάρχει στα αντίστοιχα μέρη της σονάτας op. 1.¹⁰⁹ Η κατακλείδα της έκθεσης στο πρώτο μέρος της σονάτας op. 39 συνδυάζει υλικό από την κύρια και την πλάγια θεματική περιοχή, ενώ το ακόλουθο συνδετικό πέρασμα επικεντρώνεται στο κύριο θεματικό υλικό. Από την άλλη πλευρά, στο τρίτο μέρος η κατακλείδα ξεκινά με υλικό από την κύρια θεματική περιοχή, αλλά για το συνδετικό πέρασμα χρησιμοποιείται κατόπιν υλικό και από το τμήμα της μετάβασης. Ουσιαστικά, η κατακλείδα της έκθεσης και στις δύο αυτές περιπτώσεις αποτελείται από ένα μόνο τμήμα, αφού το επόμενο τμήμα είναι το συνδετικό πέρασμα.

Η επεξεργασία και το αναπτυξιακό σκέλος της δεύτερης ενότητας

Η ενότητα της επεξεργασίας στις τριμερείς μορφές σονάτας, αλλά και το αναπτυξιακό πρώτο σκέλος της δεύτερης ενότητας στις διμερείς μπορούν σε γενικές γραμμές να γίνουν αντιληπτά στο πλαίσιο του μοντέλου που προτείνει ο Carlin. Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις εμφανίζεται αρχικά μία προετοιμασία για τον πυρήνα και έπειτα ένας πυρήνας, ο οποίος συνίσταται σε ένα ή περισσότερα επιμέρους τμήματα. Η προετοιμασία του πυρήνα στο πρώτο και το τρίτο μέρος της σονάτας op. 1 έχει μοτιβικό υλικό που προέρχεται από την κατακλείδα της έκθεσης, ενώ στο πρώτο μέρος της σονάτας op. 39 παρουσιάζει υλικό που προέρχεται από την κύρια θεματική περιοχή και στο τρίτο μέρος φαίνεται να βασίζεται σε υλικό που προέρχεται από την πλάγια περιοχή. Συνεπώς, η επιλογή του υλικού για το τμήμα αυτό στα δύο εξωτερικά μέρη της σονάτας op. 1 είναι η ίδια, ενώ σε αυτά της σονάτας op. 39 διαφοροποιείται και στις δύο περιπτώσεις. Το αναπτυξιακό σκέλος της δεύτερης ενότητας ή η ενότητα της επεξεργασίας στο πρώτο και το τελευταίο μέρος της σονάτας op. 1 συνίσταται και στις δύο περιπτώσεις σε έναν πυρήνα που αποτελείται από ένα μόνο τμήμα, ενώ στο πρώτο μέρος της σονάτας op. 39 ο πυρήνας αυτός αποτελείται από δύο τμήματα και στο τρίτο μέρος της ίδιας σονάτας από τρία. Μία σημαντική διαφοροποίηση που παρουσιάζει η επεξεργασία του τρίτου μέρους της σονάτας op. 39 είναι ότι μετά τον πυρήνα της εμφανίζεται ένα εμβόλιμο τμήμα που ανακαλεί κυκλικά θεματικό υλικό από το δεύτερο μέρος, καθώς τέτοιου είδους αλληλοδιαπλοκή ανάμεσα σε διαφορετικά μέρη δεν παρατηρείται στις υπόλοιπες περιπτώσεις.

Όσον αφορά την διαδικασία της θεματικής ανακύκλησης, αυτή εφαρμόζεται σε όλες τις περιπτώσεις εκτός από το τρίτο μέρος της σονάτας op. 1, όπου η επεξεργασία είναι σύντομη και στον πυρήνα της εμφανίζεται υλικό μόνο από την κύρια περιοχή. Στο

¹⁰⁹ Στο δεύτερο μέρος της σονάτας op. 1, η κατακλείδα πράγματι μετατρέπεται σε συνδετικό πέρασμα, αλλά αυτό έχει εντελώς διαφορετική λειτουργία, αφού συνδέει την πλάγια περιοχή του συμπλέγματος δευτερεύοντος θέματος (δεύτερη ενότητα) με την επαναφορά (τρίτη ενότητα). Επίσης, το δεύτερο μέρος έχει τριμερή μορφή και έτσι δεν κρίνεται απαραίτητο να συγκριθεί εδώ με τις μορφές σονάτας.

πρώτο μέρος της σονάτας op. 1 υπάρχει μισή ανακύκλωση στο πρώτο σκέλος της δεύτερης ενότητας, με υλικό από την κύρια θεματική περιοχή και την μετάβαση. Στο πρώτο μέρος της σονάτας op. 39, στο αναπτυξιακό σκέλος της δεύτερης ενότητας λαμβάνει χώρα μία πλήρης θεματική ανακύκλωση με υλικό από την κύρια και την πλάγια περιοχή, ενώ ακολουθεί και μία δεύτερη, μισή ανακύκλωση, με υλικό από την κύρια θεματική περιοχή και την μετάβαση. Τέλος, στο τρίτο μέρος της ίδιας σονάτας υπάρχει πλήρης θεματική ανακύκλωση στο δεύτερο και το τρίτο τμήμα του πυρήνα της επεξεργασίας.

Ο συνολικός τονικός σχεδιασμός της επεξεργασίας ή του ανάλογου αναπτυξιακού σκέλους της δεύτερης ενότητας στις τέσσερις αυτές περιπτώσεις δεν φαίνεται να έχει ιδιαίτερες ομοιότητες, ωστόσο παρατηρείται ότι και στις τέσσερις ο τελικός στόχος δεν είναι άλλος από την ενεργή δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας.

Η επανέκθεση και το επανεκθεσιακό σκέλος της δεύτερης ενότητας

Στις δύο τριμερείς μορφές σονάτας, δηλαδή στο τρίτο μέρος της σονάτας op. 1 και στο αντίστοιχο της σονάτας op. 39, η κύρια θεματική περιοχή και η μετάβαση παρουσιάζουν διαφορετική μεταχείριση κατά την επανέκθεσή τους. Στην πρώτη περίπτωση, η κύρια θεματική περιοχή παρατίθεται αυτούσια, ενώ στην δεύτερη η κύρια περιοχή εμφανίζεται λίγο διευρυμένη στην επανέκθεση και επιπλέον αλλάζει η πτωτική της κατάληξη, καθώς από τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα μετατρέπεται σε ατελή πτώση στην ομώνυμη μείζονα, προκειμένου να ξεκινήσει κατόπιν απευθείας (σε επικάλυψη) η πλάγια περιοχή, αφού η ενδιάμεση μετάβαση έχει εξαλειφθεί εντελώς. Στην περίπτωση του τρίτου μέρους της σονάτας op. 1, η μετάβαση εμφανίζεται διαφοροποιημένη. Σύμφωνα με την πρώτη ερμηνεία, παραλείπεται ολόκληρο σχεδόν το δεύτερο τμήμα της μετάβασης και έτσι το πρώτο τμήμα, αφού καταλήξει στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, αντί της δεσπόζουσας της σχετικής μείζονος όπως στην έκθεση, συνδέεται απευθείας με το τελικό γέμισμα της τομής. Σύμφωνα όμως με την δεύτερη ερμηνεία, το τμήμα της μετάβασης διαφοροποιείται ελάχιστα κατά την επανέκθεσή του, αφού η μόνη διαφορά έγκειται στο ότι πλέον καταλήγει στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας (αντί για την δεσπόζουσα της σχετικής μείζονος, όπως στην έκθεση). Η πλάγια περιοχή επανεκτίθεται αυτούσια και στις δύο παραπάνω περιπτώσεις, ενώ οι κατακλείδες που ακολουθούν εμφανίζονται διευρυμένες.

Σε ό,τι αφορά τις δύο περιπτώσεις διμερούς μορφής σονάτας, δηλαδή τα δύο εναρκτήρια μέρη των υπό μελέτη έργων, η πλάγια περιοχή του πρώτου μέρους της σονάτας op. 1 εμφανίζεται στο επανεκθεσιακό σκέλος της δεύτερης ενότητας διευρυμένη, ενώ η αντίστοιχη περιοχή στο πρώτο μέρος της σονάτας op. 39 εμφανίζεται συρρικνωμένη. Μία ακόμα διαφορά μεταξύ τους είναι ότι στην πρώτη περίπτωση η πλάγια περιοχή ολοκληρώνεται πτωτικά, ενώ στην δεύτερη περίπτωση η ενότητα αυτή αποτυγχάνει να αποπερατωθεί πτωτικά. Επίσης και στις δύο αυτές περιπτώσεις, το τμήμα της κατακλείδας παρουσιάζει μικρές αποκλίσεις σε σχέση με την έκθεση, ωστόσο στο πρώτο μέρος της σονάτας op. 39 εμφανίζεται επιπλέον αυτού και ένα τμήμα του συνδετικού περάσματος. Αντίθετα, στην περίπτωση του πρώτου μέρους της σονάτας op.

1 δεν υπάρχει καθόλου συνδετικό πέρασμα (ούτε στην έκθεση, συνεπώς ούτε και στο επανεκθεσιακό σκέλος της δεύτερης ενότητας).

Η coda

Coda εμφανίζεται στο πρώτο μέρος της σονάτας op. 1 αλλά και στο πρώτο και το τρίτο μέρος της σονάτας op. 39. Και στα τρία αυτά μέρη, η έναρξη της coda σηματοδοτείται από την επανεμφάνιση θεματικού υλικού από την κύρια περιοχή. Στην περίπτωση του πρώτου μέρους της σονάτας op. 39, στην coda εμφανίζεται υλικό μόνο από την κύρια περιοχή και μάλιστα με την μορφή που αυτό είχε προσλάβει στην επεξεργασία, ενώ στις άλλες δύο περιπτώσεις το υλικό της coda δεν προέρχεται μόνο από την κύρια θεματική περιοχή αλλά και από άλλα τμήματα της έκθεσης. Συγκεκριμένα, στην coda του πρώτου μέρους της σονάτας op. 1 εμφανίζεται συνολικά υλικό από την κύρια περιοχή, την κατακλείδα και την πλάγια περιοχή, ενώ στην coda του τρίτου μέρους της σονάτας op. 39 εμφανίζεται υλικό από την κύρια περιοχή, την μετάβαση και την πλάγια περιοχή, καθώς και μία κυκλική αναδρομή σε υλικό του πρώτου μέρους του έργου.

Οι τριμερείς μορφές

Οι δύο τριμερείς μορφές των αργών μερών ανήκουν, όπως προαναφέρθηκε, σε διαφορετικό τύπο, οπότε δεν ομοιάζουν ως προς τον τρόπο της συνολικής τους οργάνωσης. Στο δεύτερο μέρος της σονάτας op. 1, η δεύτερη ενότητα είναι κατασκευασμένη ως σύμπλεγμα δευτερεύοντος θέματος (με μετάβαση, πλάγιο θέμα και κατακλείδα που μετατρέπεται σε συνδετικό πέρασμα προς την ενότητα της επαναφοράς), ενώ στο δεύτερο μέρος της σονάτας op. 39 η μεσαία ενότητα συνίσταται επί της ουσίας σε ένα εσωτερικό θέμα (που προετοιμάζεται από ένα συνδετικό πέρασμα στο τέλος της προηγούμενης ενότητας και ολοκληρώνεται ομοίως με ένα συνδετικό πέρασμα προς την επόμενη ενότητα). Ωστόσο, η κύρια θεματική περιοχή στο δεύτερο μέρος της σονάτας op. 1 και το πρώτο τμήμα της διμερούς πρώτης ενότητας του δεύτερου μέρους της σονάτας op. 39 ομοιάζουν κάπως μεταξύ τους, από την άποψη ότι και οι δύο αυτές περιπτώσεις οργανώνονται κατά τρόπον περιοδικό, αποτελούμενες από δύο επιμέρους προτάσεις. Σημαντικότερες όμως αποδεικνύονται οι διαφορές τους, αφού στην πρώτη περίπτωση η δεύτερη φράση της περιόδου καταλήγει σε τέλεια πτώση στην κύρια τονικότητα, με την οποία ολοκληρώνεται και η πρώτη ενότητα, ενώ στην δεύτερη περίπτωση η εναρκτήρια περίοδος κλείνει με μισή πτώση στην κύρια τονικότητα, ολοκληρώνοντας έτσι μόνο το πρώτο από τα δύο τμήματα της πρώτης ενότητας. Αναφορικά με την τρίτη ενότητα, στην περίπτωση του δεύτερου μέρους της σονάτας op. 1, η πρώτη ενότητα επανέρχεται σχεδόν αυτούσια μέχρι ένα σημείο, αλλά έπειτα η τρίτη ενότητα διευρύνεται με αναδρομή στην πτωτική κατάληξη του πλάγιου θέματος της μεσαίας ενότητας. Στην περίπτωση του δεύτερου μέρους της σονάτας op. 39, από την άλλη πλευρά, η πρώτη πρόταση της αρχικής περιόδου παραλείπεται από την τρίτη ενότητα, ενώ το δεύτερο τμήμα της πρώτης ενότητας εμφανίζεται εδώ διευρυμένο. Και

στα δύο αυτά μέρη, η τρίτη ενότητα ακολουθείται από coda, η οποία στην περίπτωση της σονάτας op. 1 είναι ιδιαίτερα εκτενής και ξεκινά με αναδρομή στο καταληκτικό υλικό της μεσαίας ενότητας. Αντίθετα, στο αργό μέρος της σονάτας op. 39 η coda είναι σύντομη και αναφέρεται σχεδόν αποκλειστικά στο αρχικό θέμα, ενώ ακολουθείται και από ένα συνδετικό πέρασμα προς το επόμενο μέρος, όπου μάλιστα εναλλάσσονται μοτίβα του αργού και του εναρκτήριου μέρους του έργου.

Σημαντική διαφορά παρατηρείται και ως προς τις τονικές επιλογές για τα επιμέρους τμήματα και τις ενότητες στα δύο αυτά αργά μέρη. Ενώ στο δεύτερο μέρος της σονάτας op. 1 όλες οι τονικές επιλογές είναι αναμενόμενες, στο δεύτερο μέρος της σονάτας op. 39 συμβαίνει το αντίθετο. Η επιλογή της κύριας τονικότητας για το μέρος αυτό σε σχέση με την τονικότητα αναφοράς του συνολικού έργου (VI/I), η κατάληξη της πρώτης ενότητας σε άλλη τονικότητα (IV), αλλά και η τονικότητα στην οποία εμφανίζεται η δεύτερη ενότητα (και είναι η εναρμόνια της ομώνυμης μείζονος της σχετικής της δεσπόζουσας ή της αντιθετικής της κύριας τονικότητας του μέρους [III]) είναι εντελώς απρόσμενες. Το γεγονός αυτό, σε συνδυασμό και με την ιδιαίτερη πιανιστική ύφανση του συγκεκριμένου μέρους (όπως κάποια χαρακτηριστικά περάσματα αλλά και η χρήση του tremolo), υποδεικνύουν ότι τούτο προαναγγέλλει μάλλον την ρομαντική περίοδο παρά αντιπροσωπεύει πλέον την κλασσική (στην οποία και ανήκει ακόμη χρονικά).

Συμπεράσματα – επίλογος

Εξετάζοντας εκ των υστέρων τις δύο υπό μελέτη σονάτες, παρά τις διάφορες ομοιότητες που έχουν μεταξύ τους, παρατηρείται αρκετή διαφοροποίηση, που τις καθιστά μάλλον αντιπροσωπευτικές δύο διαφορετικών εποχών. Η πρώτη σονάτα κατατάσσεται σίγουρα στην κλασσική περίοδο, αλλά η τελευταία έχει χαρακτηριστικά που την εντάσσουν πλέον στην πρώιμη ρομαντική εποχή. Οι απομακρυσμένες τονικές επιλογές, οι συχνές αποδομήσεις αλλά και στοιχεία της ύφανσης της παραπέμπουν σαφώς περισσότερο στον ρομαντισμό, ενώ κάποια από τα παραπάνω φαινόμενα δεν υπήρχαν καθόλου κατά την περίοδο του κλασικισμού.¹¹⁰ Συνεπώς, διαπιστώνεται σημαντική εξέλιξη στο συνθετικό ύφος του Eberl ανάμεσα στην πρώτη και την τελευταία του σονάτα για πληκτροφόρο. Θα είχε ιδιαίτερο ενδιαφέρον να μελετηθούν διεξοδικά, αν όχι όλα τα έργα του, τουλάχιστον οι εννέα σονάτες και σονατίνες του για πληκτροφόρο, με σκοπό να εντοπιστεί με μεγαλύτερη ακρίβεια από πότε ξεκινά η στροφή του συνθέτη προς την ρομαντική εποχή και πώς αυτή εκφράζεται στην μουσική του. Η μελέτη της μουσικής παραγνωρισμένων συνθετών – μάλλον αδικώς, όπως φαίνεται στην περίπτωση του Eberl – εκείνης της χρονικής περιόδου δύναται να αποκαλύψει νέα σημαντικά στοιχεία όσον αφορά το μεταίχμιο μεταξύ του κλασικισμού και του ρομαντισμού.

¹¹⁰ Βλ. πιο αναλυτικά στο τμήμα της ανάλυσης.

Βιβλιογραφία

William E. Caplin, *Classical form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, New York 1998.

Anton Eberl, *Sonata in C minor, op. 1*, επιμ. Christopher Hogwood, Edition HH, Launton 2006.

Anton Eberl, *Sonata grande in G minor, op. 39*, επιμ. Christopher Hogwood, Edition HH, Launton 2008.

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

Christopher Hogwood, “Preface”, στο: Anton Eberl, *Sonata in C minor, op. 1*, επιμ. Christopher Hogwood, Edition HH, Launton 2006, σ. iii-ix.

Christopher Hogwood, “Preface”, στο: Anton Eberl, *Sonata grande in G minor, op. 39*, επιμ. Christopher Hogwood, Edition HH, Launton 2008, σ. iii-viii.

Josef Kerman, Alan Tyson, Scott G. Burnham και William Drabkin, “Beethoven, Ludwig van”, στο: Stanley Sadie και John Tyrrel (επιμ.), *Grove Dictionary of Music and Musicians – Second Edition*, Oxford University Press, New York 2001, vol. 3, σ. 73-140.

James Webster, *Haydn’s “Farewell” Symphony and the idea of classical style: Through-composition and cyclic integration in his instrumental music*, Cambridge University Press, Cambridge 1991.

A. Duane White, *Piano works of Anton Eberl (1765-1807)*, διδακτορική διατριβή, University of Wisconsin, 1970.

A. Duane White, “Eberl, Anton”, στο: Stanley Sadie και John Tyrrel (επιμ.), *Grove Dictionary of Music and Musicians – Second Edition*, Oxford University Press, New York 2001, vol. 7, σ. 847-848.

Robert Winter, Maurice J. Brown και Eric Sams, “Schubert, Franz (Peter)”, στο: Stanley Sadie και John Tyrrel (επιμ.), *Grove Dictionary of Music and Musicians – Second Edition*, Oxford University Press, New York 2001, vol. 22, σ. 655-729.

Σόλων Ραπτάκης, “Η σονάτα για πιάνο στον πρώιμο ρομαντισμό: Συγκριτική μελέτη εναρκτήριων μερών από σονάτες για πιάνο της δεκαετίας του 1820”, *Πολυφωνία* 25, Κουλτούρα, Αθήνα 2014, σ. 160-196.

Ιωάννης Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18ου αιώνας (B’)”, *Πολυφωνία* 9, Κουλτούρα, Αθήνα 2006, σ. 67-97.

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

Ιωάννης Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 19ου αιώνας (Α΄)”, *Πολυφωνία* 11, Κουλτούρα, Αθήνα 2007, σ. 89-118.

Ιωάννης Φούλιας, “Η μουσική του Ludwig van Beethoven μέσα από τα πρώτα κείμενα περί μουσικής μορφολογίας του Heinrich Birnbach”, *Πολυφωνία* 21, Κουλτούρα, Αθήνα 2012, σ. 52-97.

Ιωάννης Φούλιας, “Αναζητώντας τις απαρχές της τριμερούς μορφής με *υβριδική επαναφορά*: Clementi και Reicha”, στο: Μάρκος Τσέτσος, Γιώργος Φιτσιώρης και Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *Αφιερωματικός τόμος εις μνήμην Ολυμπίας Ψυχοπαίδη-Φράγκου (1944-2017)*, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών / Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2018, σ. 152-175.

11

Musical score for measures 11-12. The piece is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. Measure 11 features a piano introduction marked *(p)* and *fz* in the right hand, with a bass line of eighth notes. Measure 12 continues with a melodic line in the right hand and eighth notes in the bass. A dynamic marking of *fz* is present in the right hand.

13

Musical score for measures 13-14. Measure 13 has a dense texture of chords in the right hand and a bass line of eighth notes. Measure 14 continues with a similar texture. Dynamic markings of *fz* are present in the bass line of both measures.

15

Musical score for measures 15-16. Measure 15 features a dense texture of chords in the right hand and a bass line of eighth notes. Measure 16 has a melodic line in the right hand and eighth notes in the bass. Dynamic markings of *fz* are present in the bass line of both measures.

17

Musical score for measures 17-19. Measure 17 has a dense texture of chords in the right hand and eighth notes in the bass. Measure 18 continues with a similar texture. Measure 19 features a melodic line in the right hand with a fermata and eighth notes in the bass. Dynamic markings of *fz* are present in the right hand of measures 17, 18, and 19.

20

Musical score for measures 20-22. Measure 20 has a melodic line in the right hand with a fermata and eighth notes in the bass. Measure 21 continues with a similar texture. Measure 22 features a melodic line in the right hand and eighth notes in the bass. Dynamic markings of *fz* are present in the right hand of measures 20 and 21.

Allegro con moto

24 *tr* *f* *tr*

30

36

40 *tr* *tr*

45

50 *tr* *tr* *fz*

54

Measures 54-58. Treble clef: *fz* dynamics, slurs, and a first ending bracket [1] are present. Bass clef: *fz* dynamics, slurs, and a first ending bracket [1] are present.

59

Measures 59-63. Treble clef: *fz* dynamics, slurs. Bass clef: *fz* dynamics, slurs.

64

Measures 64-68. Treble clef: *fz* dynamics, slurs, and a first ending bracket [1] are present. Bass clef: *fz* dynamics, slurs.

69

Measures 69-73. Treble clef: *fz* dynamics, slurs, and a fermata are present. Bass clef: *fz* dynamics, slurs.

74

Measures 74-77. Treble clef: *fz* dynamics, slurs. Bass clef: *fz* dynamics, slurs.

78

Measures 78-82. Treble clef: *fz* dynamics, slurs. Bass clef: *fz* dynamics, slurs.

83

Measures 83-87. Treble clef: *f* dynamics, slurs, and a first ending bracket [1] are present. Bass clef: *f* dynamics, slurs, and a first ending bracket [1] are present.

89

89-93

fz *(f)* *f*

tr

Detailed description: This system contains measures 89 to 93. The right hand starts with a forte *fz* dynamic, playing eighth-note patterns. A trill *tr* is marked above the first measure of the right hand. The left hand provides harmonic support with chords and moving lines. A dynamic change to *(f)* occurs at measure 91, and another *f* is marked at measure 93.

94

94-98

(p)

Detailed description: This system contains measures 94 to 98. The right hand features a complex texture with many beamed notes and slurs. The left hand has a more rhythmic accompaniment. A dynamic change to *(p)* (piano) is marked at measure 96.

99

99-103

(f)

Detailed description: This system contains measures 99 to 103. The right hand has a melodic line with slurs and ties. The left hand has a steady accompaniment. A dynamic change to *(f)* (forte) is marked at measure 101.

104

104-107

f *p*

Detailed description: This system contains measures 104 to 107. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics *f* and *p* are marked at measures 106 and 107 respectively.

108

108-112

f *p*

Detailed description: This system contains measures 108 to 112. The right hand has a complex texture with many beamed notes and slurs. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics *f* and *p* are marked at measures 109 and 110 respectively.

113

113-116

fz *[fz]*

Detailed description: This system contains measures 113 to 116. The right hand features triplets and slurs. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics *fz* and *[fz]* are marked at measures 114 and 116 respectively.

117

Musical score for measures 117-119. Treble clef, bass clef, key signature of two flats. Measure 117 has a first ending bracket. Measure 119 ends with a repeat sign.

120

Musical score for measures 120-123. Treble clef, bass clef, key signature of two flats. Measures 120 and 122 are marked with *fz*. Measure 123 ends with a repeat sign.

124

Musical score for measures 124-126. Treble clef, bass clef, key signature of two flats. Measure 125 is marked with *fz*. Measure 126 ends with a repeat sign.

127

Musical score for measures 127-130. Treble clef, bass clef, key signature of two flats. Measure 127 is marked with *fz*. Measure 130 ends with a repeat sign.

131

Musical score for measures 131-133. Treble clef, bass clef, key signature of two flats. Measures 131 and 133 are marked with *fz*. Measure 133 ends with a repeat sign.

134

Musical score for measures 134-137. Treble clef, bass clef, key signature of two flats. Measures 134 and 137 have trills (*tr*). Measure 135 has a first ending bracket. Measure 137 ends with a repeat sign.

139

Trills (tr) are indicated above the first and last notes of the first and last measures. The piece is in a key with two flats and a 3/4 time signature. The right hand features a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

143

Trills (tr) are indicated above the first and last notes of the second and fourth measures. The right hand continues with intricate melodic patterns, and the left hand maintains a steady accompaniment.

147

The right hand features a series of slurred sixteenth-note passages. The left hand accompaniment consists of chords and single notes.

150

The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

153

Dynamic markings include *p* (piano) in the first measure and *fz* (forzando) in the second, third, and fourth measures. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

157

A dynamic marking of *fz* (forzando) is present in the second measure. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

186

tr tr (f) (f) tr

191

(p) (p) (p) (p)

195

(f)

200

fz

204

f p f

208

[1] [1]

212

Musical score for measures 212-215. The piece is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. Measure 212 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. Measure 213 continues the melodic line. Measure 214 includes a dynamic marking of *fz* and a fermata over a half note. Measure 215 features a first ending bracket over a half note.

216

Musical score for measures 216-218. Measure 216 continues the melodic line in the treble clef. Measure 217 features a dynamic marking of *fz* in the bass clef. Measure 218 features a dynamic marking of *fz* in the bass clef.

219

Musical score for measures 219-222. Measure 219 features a dynamic marking of *fz* in the bass clef. Measure 220 features a dynamic marking of *f* in the bass clef. Measure 221 features a trill (*tr*) in the treble clef. Measure 222 features a trill (*tr*) in the treble clef.

223

Musical score for measures 223-227. Measure 223 features a trill (*tr*) in the treble clef. Measure 224 features a trill (*tr*) in the treble clef. Measure 225 features a trill (*tr*) in the treble clef. Measure 226 features a trill (*tr*) in the treble clef. Measure 227 features a trill (*tr*) in the treble clef.

228

Musical score for measures 228-231. Measure 228 features a trill (*tr*) in the treble clef. Measure 229 features a trill (*tr*) in the treble clef. Measure 230 features a trill (*tr*) in the treble clef. Measure 231 features a trill (*tr*) in the treble clef.

232

Musical score for measures 232-235. Measure 232 features a dynamic marking of *fz* in the bass clef. Measure 233 features a dynamic marking of *fz* in the bass clef. Measure 234 features a dynamic marking of *fz* in the bass clef. Measure 235 features a dynamic marking of *fz* in the bass clef.

Andante espressivo

(dol)

7

12

fz *fz* *p fz* *p fz* *p fz* (*p*)

19 (dol)

24

30 *fz* *fz*

36 *fz*

42

Musical score for measures 42-48. The piece is in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. Dynamic markings include *fz* (forzando) in measures 43, 44, and 45.

49

Musical score for measures 49-54. The right hand continues with a melodic line, including a fermata in measure 52. The left hand maintains a steady accompaniment. Dynamic markings include *fz* in measures 49, 50, 51, and 53. A second ending bracket is present in measure 54.

55

Musical score for measures 55-58. The right hand features a more active melodic line with slurs. The left hand continues with a consistent accompaniment. A dynamic marking of *fz* is present in measure 55.

59

Musical score for measures 59-64. The right hand has a melodic line with slurs and accents, including a first ending bracket in measure 61. The left hand accompaniment includes some chords in the right hand part of the system. Dynamic markings include *fz* in measures 60, 61, 62, 63, and 64.

65

Musical score for measures 65-70. The right hand features a melodic line with slurs and accents, including first ending brackets in measures 65 and 67. The left hand accompaniment includes a second ending bracket in measure 70. Dynamic markings include *fz* in measure 65.

71

Musical score for measures 71-75. The right hand has a melodic line with slurs and accents, including first ending brackets in measures 71 and 73. The left hand accompaniment includes a first ending bracket in measure 75. Dynamic markings include *fz* in measure 71.

76

Musical score for measures 76-81. The right hand features a melodic line with slurs and accents, including a first ending bracket in measure 78. The left hand accompaniment includes a first ending bracket in measure 81. Dynamic markings include *fz* in measures 76, 77, 78, and 79, and *f* in measure 80.

FINALE

Allegro molto

5

10

13

16

19

23

fz [1] *fz* *fz* *fz*

[1]

[1]

28

Musical score for measures 28-32. The piece is in a minor key with a 3/4 time signature. The right hand features a complex texture with sixteenth-note runs and chords, while the left hand provides a steady accompaniment with eighth notes and chords.

33

Musical score for measures 33-38. Measure 33 begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand continues with intricate patterns, and the left hand maintains its accompaniment. A *dol* (crescendo) marking is present in measure 38.

39

Musical score for measures 39-44. The right hand features a series of sixteenth-note runs with accents (*fz*) in measures 39, 40, 41, and 44. The left hand continues with a consistent accompaniment.

45

Musical score for measures 45-50. The right hand continues with sixteenth-note runs, marked with *[fz]* in measure 45 and *fz* in measure 49. The left hand accompaniment remains steady.

51

Musical score for measures 51-55. The right hand features a dense texture of sixteenth-note runs with various articulations. The left hand accompaniment continues with eighth-note patterns.

56

Musical score for measures 56-60. Measure 56 begins with a forte (*f*) dynamic. The right hand has a melodic line with sixteenth-note runs, and the left hand provides a harmonic accompaniment.

60

Musical score for measures 60-63. The piece is in a minor key with a key signature of two flats. The right hand features a complex melodic line with many beamed sixteenth notes and slurs. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

64

Musical score for measures 64-67. The right hand continues with intricate sixteenth-note patterns, while the left hand maintains a consistent eighth-note accompaniment.

68

Musical score for measures 68-71. The right hand has a more active melodic line with some slurs, and the left hand continues with eighth-note accompaniment.

72

Musical score for measures 72-77. Measure 72 includes a first ending bracket [1]. The right hand has a melodic line with some slurs. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Dynamics include *cresc.* and *f*.

78

Musical score for measures 78-83. Measure 78 includes a second ending bracket [2]. The right hand has a melodic line with some slurs. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Dynamics include *f*.

84

Musical score for measures 84-87. Measure 84 includes a second ending bracket [2]. The right hand has a melodic line with some slurs. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Dynamics include *f* and *fx*.

90

Musical score for measures 90-94. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. Measure 90 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 91 has a forte (*f*) dynamic. Measure 92 has a fortissimo (*ff*) dynamic. The music features chords and melodic lines with some slurs and accents.

95

Musical score for measures 95-97. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. Measure 95 features a melodic line with a slur and a dashed line indicating a continuation. Measure 96 has a melodic line with a slur and a dashed line. Measure 97 has a melodic line with a slur and a dashed line.

98

Musical score for measures 98-102. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. Measure 98 has a melodic line with a slur and a fermata. Measure 99 has a melodic line with a slur and a fermata. Measure 100 has a melodic line with a slur and a fermata. Measure 101 has a melodic line with a slur and a fermata. Measure 102 has a melodic line with a slur and a fermata.

103

Musical score for measures 103-107. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. Measure 103 has a melodic line with a slur and a fermata. Measure 104 has a melodic line with a slur and a fermata. Measure 105 has a melodic line with a slur and a fermata. Measure 106 has a melodic line with a slur and a fermata. Measure 107 has a melodic line with a slur and a fermata.

108

Musical score for measures 108-112. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. Measure 108 has a melodic line with a slur and a fermata. Measure 109 has a melodic line with a slur and a fermata. Measure 110 has a melodic line with a slur and a fermata. Measure 111 has a melodic line with a slur and a fermata. Measure 112 has a melodic line with a slur and a fermata.

113

Musical score for measures 113-117. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. Measure 113 has a melodic line with a slur and a fermata. Measure 114 has a melodic line with a slur and a fermata. Measure 115 has a melodic line with a slur and a fermata. Measure 116 has a melodic line with a slur and a fermata. Measure 117 has a melodic line with a slur and a fermata.

118

Musical score for measures 118-122. The piece is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. Measure 118 starts with a treble clef and a fermata over a half note. The bass line consists of quarter notes. Measures 119-122 show a melodic line in the treble and a bass line with chords and quarter notes.

123

Musical score for measures 123-126. Measure 123 features a treble clef with a triplet of eighth notes. The bass line has chords and quarter notes. Measures 124-126 continue the melodic and harmonic development.

127

Musical score for measures 127-129. Measures 127-128 feature a treble clef with a continuous eighth-note melody. The bass line has chords and quarter notes. Measure 129 continues the eighth-note melody.

130

Musical score for measures 130-132. Measures 130-132 feature a treble clef with a melody of dotted half notes. The bass line has eighth-note patterns and chords.

133

Musical score for measures 133-136. Measures 133-134 feature a treble clef with a melody of eighth notes. The bass line has eighth-note patterns and chords. Measures 135-136 continue the melodic and harmonic development.

137

Musical score for measures 137-140. Measures 137-138 feature a treble clef with a melody of quarter notes. The bass line has chords and quarter notes. Measures 139-140 continue the melodic and harmonic development.

141

Musical score for measures 141-145. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. Measure 141 features a complex chordal texture in the right hand. Measures 142-145 show a melodic line in the right hand with triplets and a steady accompaniment in the left hand.

146

Musical score for measures 146-150. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. Measure 146 starts with a forte (*fz*) dynamic and includes fingering [1]. Measures 147-150 continue the melodic and harmonic development with various articulations and dynamics.

151

Musical score for measures 151-153. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. Measures 151-153 feature a continuous eighth-note melodic line in the right hand, with a supporting bass line in the left hand.

154

Musical score for measures 154-156. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. Measures 154-156 show a melodic line in the right hand with some slurs and a consistent accompaniment in the left hand.

157

Musical score for measures 157-160. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. Measures 157-160 feature a more active melodic line in the right hand with slurs and a steady accompaniment in the left hand.

161

Musical score for measures 161-164. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. Measures 161-164 show a melodic line in the right hand with some slurs and a supporting bass line in the left hand.

165

Musical score for measures 165-169. The piece is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a steady accompaniment. Dynamic markings of *ffz* are present in measures 167, 168, and 169.

170

Musical score for measures 170-174. The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains the accompaniment. Dynamic markings of *ffz* are present in measures 171, 172, and 173.

175

Musical score for measures 175-179. The right hand features a melodic line with slurs and accents, and the left hand provides accompaniment. A dynamic marking of *[ffz]* is present in measure 176.

180

Musical score for measures 180-183. The right hand features a melodic line with slurs and accents, and the left hand provides accompaniment.

184

Musical score for measures 184-187. The right hand features a melodic line with slurs and accents, and the left hand provides accompaniment.

188

Musical score for measures 188-191. The right hand features a melodic line with slurs and accents, and the left hand provides accompaniment.

192

Musical score for measures 192-195. Treble clef has chords and a melodic line with a first fingering [1]. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

196

Musical score for measures 196-199. Treble clef has a crescendo (*cresc.*) leading to a forte (*f*) dynamic and a second ending (2). Bass clef continues with eighth notes.

200

Musical score for measures 200-203. Treble clef has a first fingering [1] and a second ending (2). Bass clef continues with eighth notes.

204

Musical score for measures 204-207. Treble clef has a second ending (2) and a melodic line. Bass clef has eighth notes with some rests.

208

Musical score for measures 208-212. Treble clef has dynamics *f*, *p*, and *f*. Bass clef has dynamics *fz* and *f*.

213

Musical score for measures 213-216. Treble clef has dynamics *fz* and first fingering [1]. Bass clef has dynamics *fz* and triplets (3).

217

Musical score for measures 217-219. The piece is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The right hand features a melodic line with eighth-note runs and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and some eighth-note patterns.

220

Musical score for measures 220-223. The right hand continues with melodic lines, including a triplet of eighth notes in measure 222. The left hand has a steady accompaniment of eighth notes.

224

Musical score for measures 224-228. The right hand has a more active melodic line with slurs and accents. The left hand features a rhythmic accompaniment of eighth-note chords.

229

Musical score for measures 229-231. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a steady accompaniment of eighth notes.

232

Musical score for measures 232-235. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a steady accompaniment of eighth notes.

236

Musical score for measures 236-239. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a steady accompaniment of eighth notes.

ALLEGRO
appassionato

Man: Sin:

Musical notation for measures 1-9. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music is in 3/4 time and features a variety of dynamics including *fz*, *p*, and *fz*. The tempo is marked *ALLEGRO appassionato*. The key signature has one flat.

Man: Des:

10

Musical notation for measures 10-19. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns and dynamics like *fz* and *f*. The tempo marking *a Tempo* appears above the staff, and *rallen: calan:* is written below the staff. The key signature has one flat.

20

Musical notation for measures 20-25. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music features a prominent melodic line in the right hand with a long slur. The key signature has one flat.

26

Musical notation for measures 26-32. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music is characterized by trills (*tr*) in the right hand and a steady accompaniment in the left hand. The key signature has one flat.

33

Musical notation for measures 33-40. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music concludes with a *diminu-* marking and a final *fz* dynamic. The key signature has one flat.

dimi - nu -

41 *con Espress:*
 en do ca lan do à Tempo
fz fz

51

60

67

78 *con Espress:*
fz *calando*

86

Calando
à Tempo
M.D.

This system contains measures 86 through 95. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a minor key with a key signature of two flats. The tempo is marked 'à Tempo' and the dynamics range from *ff* to *p*. The word 'Calando' is written above the first staff and below the second staff. The initials 'M.D.' are in the upper right corner.

96

This system contains measures 96 through 103. The music continues with a grand staff. Dynamics include *fz*, *pp*, and *p*. The texture is dense with many sixteenth notes.

104

This system contains measures 104 through 111. It features a grand staff with a complex texture of chords and moving lines. Dynamics include *f*, *pp*, and *ff*.

112

This system contains measures 112 through 120. The music continues with a grand staff. Dynamics include *fz*, *pp*, and *fz*.

121

This system contains measures 121 through 130. It features a grand staff with a grand staff. Dynamics include *fz*.

127

135

144

150

158

165

Musical notation for measures 165-171. The system consists of two staves. The upper staff features a complex melodic line with numerous triplets and slurs. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The key signature has one sharp (F#).

172

Musical notation for measures 172-178. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with triplets and slurs. The lower staff continues the accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

179

Musical notation for measures 179-185. The system consists of two staves. The upper staff includes the tempo markings "calando", "rallentando", and "à Tempo". The lower staff includes the marking "calan:". The system concludes with the instruction "con Espress:". The key signature has one sharp (F#).

186

Musical notation for measures 186-191. The system consists of two staves. The upper staff includes the marking "M.D.". The lower staff continues the accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

192

Musical notation for measures 192-198. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with slurs and accents. The lower staff continues the accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

199

Musical notation for measures 199-205. The system consists of two staves. The upper staff features a complex, rapid melodic line with many beamed notes and slurs. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. Dynamics include *f* and *ff*.

206

Musical notation for measures 206-212. The system consists of two staves. The upper staff continues the rapid melodic line from the previous system. The lower staff has a more active accompaniment. Dynamics include *f* and *ff*.

ADAGIO
molto
espressivo

Musical notation for measures 213-219. The system consists of two staves. The tempo is marked *ADAGIO* and the expression is *molto espressivo*. The upper staff has a slower, more expressive melodic line with slurs and dynamics like *p* and *fz*. The lower staff has a steady accompaniment. Pedal markings (*Ped:*) are present above the upper staff.

11

Musical notation for measures 220-228. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and dynamics like *fz*. The lower staff has a rhythmic accompaniment with chords and moving lines.

19

Musical notation for measures 229-237. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and dynamics like *fz*. The lower staff has a rhythmic accompaniment. A *Ped:* marking is present above the upper staff. The system ends with *V. S.* (Verso).

25

Musical notation for measures 25-31. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with various dynamics including *fz* and *M.D.* (Messa di Dio). The lower staff contains a complex accompaniment with dense sixteenth-note patterns.

32

Musical notation for measures 32-38. The system consists of two staves. The upper staff includes trills (*tr*) and dynamic markings like *fz* and *p*. The lower staff continues with intricate sixteenth-note accompaniment.

39

Musical notation for measures 39-50. The system consists of two staves. The upper staff has dynamic markings *p* and *pp*, and includes *Ped.* (pedal) markings. The lower staff features a steady accompaniment with some sixteenth-note runs.

51

Musical notation for measures 51-54. The system consists of two staves. The upper staff is marked *rallentando e perdendosi* and features a descending melodic line. The lower staff has a *Ped.* marking and contains sixteenth-note patterns with some sixteenth-note runs.

55

Musical notation for measures 55-61. The system consists of two staves. The upper staff has a dynamic marking of *fz*. The lower staff includes a *Ped.* marking and features sixteenth-note accompaniment with some sixteenth-note runs.

60

66

72

78

82

10

85

Musical notation for measures 85 and 86. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Both are in the key of D major. The music features a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes. Measure 85 ends with a fermata over a half note. Measure 86 begins with a piano (p) dynamic marking.

87

Musical notation for measures 87 and 88. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Both are in the key of D major. The music continues with complex rhythmic patterns. Measure 87 features a fermata over a half note. Measure 88 includes a five-fingered scale-like passage in the upper staff.

90

Musical notation for measures 89 and 90. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Both are in the key of D major. Measure 89 features a fermata over a half note. Measure 90 includes a trill in the upper staff and a piano (p) dynamic marking in the lower staff.

93

Musical notation for measures 91 and 92. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Both are in the key of D major. Measure 91 features a fermata over a half note and a forte (f) dynamic marking. Measure 92 includes a forte (f) dynamic marking and a fermata over a half note.

99

Musical notation for measures 93 through 98. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Both are in the key of D major. Measure 93 features a forte (f) dynamic marking and a fermata over a half note. Measure 94 includes a forte (f) dynamic marking and a fermata over a half note. Measure 95 includes a forte (f) dynamic marking and a fermata over a half note. Measure 96 includes a forte (f) dynamic marking and a fermata over a half note. Measure 97 includes a forte (f) dynamic marking and a fermata over a half note. Measure 98 includes a forte (f) dynamic marking and a fermata over a half note.

105

Musical score for measures 105-112. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 105 starts with a 'Ped:' marking. The music features a complex texture with many beamed notes in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. A 'M.D.' marking is present above the right hand in measure 108. The system ends with a 'Ped:' marking and a fermata.

113

Musical score for measures 113-121. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two sharps. Measure 113 starts with a 'Ped:' marking. The right hand has a dense texture of beamed notes, while the left hand has a simpler accompaniment. 'M.S.' markings are placed above the right hand in measures 116 and 120. The system ends with a 'Ped:' marking and a fermata.

122

Musical score for measures 122-128. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two sharps. Measure 122 starts with a 'Ped:' marking. The right hand features a complex texture with many beamed notes. 'M.S.' markings are placed above the right hand in measures 124 and 127. The system ends with a 'Ped:' marking and a fermata.

129

Musical score for measures 129-136. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two sharps. Measure 129 starts with a 'Ped:' marking. The right hand has a complex texture with many beamed notes. 'pp' (pianissimo) and 'fz' (forzando) markings are used throughout the system. The system ends with a 'Ped:' marking and a fermata.

137

Musical score for measures 137-144. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two sharps. Measure 137 starts with a 'Ped:' marking. The right hand has a complex texture with many beamed notes. 'fz' (forzando) markings are used throughout the system. The system ends with a 'Ped:' marking and a fermata.

12

ALLEGRO
agitato
vivace assai

Musical notation for measures 12-17. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in 3/4 time and features a complex, rhythmic melody with many slurs and accents. The key signature has one flat (B-flat).

8

Musical notation for measures 18-25. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns, including triplets and slurs. The key signature has one flat.

17

Musical notation for measures 26-32. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features prominent triplets in both hands. The key signature has one flat.

26

Musical notation for measures 33-40. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns and triplets. The key signature has one flat.

33

Musical notation for measures 41-48. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features complex rhythmic patterns and triplets. The key signature has one flat.

41

Musical notation for measures 41-50. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in measure 43. The lower staff provides harmonic support with chords and bass lines. Dynamics include *f* (forte) and *ff* (fortissimo).

51

Musical notation for measures 51-64. The system consists of two staves. A tempo change is indicated by the marking *Calando a tempo* in measure 53. The music features a mix of rhythmic patterns and dynamics, including *f* and *ff*.

65

Musical notation for measures 65-74. The system consists of two staves. The upper staff has a more active melodic line with frequent sixteenth notes. The lower staff continues with harmonic accompaniment. Dynamics include *f* and *ff*.

75

Musical notation for measures 75-81. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with many beamed sixteenth notes. The lower staff has a bass line with chords. Dynamics include *f* and *ff*.

82

Musical notation for measures 82-91. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff provides harmonic support with chords and bass lines. Dynamics include *f* and *ff*.

14

89

Musical score system 1, measures 89-97. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with trills (tr) and slurs. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Dynamics include *fz* (forzando) and *f* (forte).

98

Musical score system 2, measures 98-105. This system is characterized by extensive triplet markings (3) in both the upper and lower staves, indicating a complex rhythmic pattern. The upper staff continues with melodic lines, while the lower staff provides a steady accompaniment.

106

Musical score system 3, measures 106-116. The system shows a continuation of the melodic and harmonic themes. The upper staff has a more active melodic line with slurs, and the lower staff features a rhythmic accompaniment with some rests.

117

Musical score system 4, measures 117-124. This system includes several triplet markings (3) in the upper staff, particularly in the first half. The lower staff continues with a consistent accompaniment.

125

Musical score system 5, measures 125-132. The system concludes with a final melodic phrase in the upper staff and a concluding accompaniment in the lower staff. Dynamics include *f* (forte) and *fz* (forzando).

134

Musical score for measures 134-147. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with several slurs and accents. Above the first two slurs are the markings "1^{ma}" and "2^{da}". The word "calando" is written below the first few notes. The lower staff contains a bass line with chords and some melodic fragments. Dynamics include *f* and *fz*.

148

Musical score for measures 148-155. The system consists of two staves. The upper staff features a continuous sixteenth-note pattern in the right hand. Above the staff, there are markings "M.S." and "M.S." with a double bar line between them. The lower staff contains a bass line with chords. Dynamics include *fz*.

156

Musical score for measures 156-162. The system consists of two staves. The upper staff continues the sixteenth-note pattern from the previous system. Above the staff, there are markings "M.S." and "M.S." with a double bar line between them. The lower staff contains a bass line with chords. Dynamics include *fz*.

163

Musical score for measures 163-169. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and accents. The lower staff contains a bass line with chords. Dynamics include *fz*.

170

Musical score for measures 170-176. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and accents. The lower staff contains a bass line with chords. Dynamics include *fz*. The system ends with the marking "V.S." in the bottom right corner.

175

Musical score for measures 175-183. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including several triplet markings. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

184

Musical score for measures 184-192. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with more triplet markings. The lower staff features a steady accompaniment with chords and eighth notes. The key signature and time signature remain consistent with the previous system.

193

Musical score for measures 193-208. The system consists of two staves. The upper staff has a more active melodic line with many sixteenth notes. The lower staff features a dense accompaniment with many chords and sixteenth notes. Dynamic markings such as *f* and *p* are present. The key signature and time signature are consistent.

209

Musical score for measures 209-219. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with many sixteenth notes and some slurs. The lower staff has a steady accompaniment with chords and eighth notes. The key signature and time signature are consistent.

220

Musical score for measures 220-229. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with many sixteenth notes and slurs. The lower staff has a steady accompaniment with chords and eighth notes. The key signature and time signature are consistent. The word *calando* is written above the staff in measures 227 and 228.

232

ADAGIO.

Ped: *p* *f* *pp* *fz*

242

Ped: *fz* *fz* *p*

249

255

Allegro agitato.

262

rallentando

V. S.

270

a Tempo

calando

283

293

300

307

316

Musical notation for measures 316-322. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, including triplets and slurs. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Dynamics include *fz* and *fz.* There are several triplet markings (3) above notes in both staves.

323

Musical notation for measures 323-330. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with triplets and slurs. The lower staff has a more rhythmic accompaniment. A marking "M.S." is present in the lower staff. Dynamics include *fz*. There are several triplet markings (3) above notes in both staves.

331

Musical notation for measures 331-338. The system consists of two staves. The upper staff features a dense melodic texture with many sixteenth notes and slurs. The lower staff has a steady accompaniment. Dynamics include *fz*. There are several triplet markings (3) above notes in both staves.

339

Musical notation for measures 339-345. The system consists of two staves. The upper staff continues with a melodic line featuring many triplets and slurs. The lower staff provides a rhythmic accompaniment. Dynamics include *fz*. There are several triplet markings (3) above notes in both staves.

346

Musical notation for measures 346-352. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with slurs and some triplet markings. The lower staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *fz*. There are several triplet markings (3) above notes in both staves.

20

356

Musical notation for measures 356-363. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music features complex textures with many beamed notes and slurs. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the beginning of the system.

364

Musical notation for measures 364-371. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat. The music continues with complex textures and slurs. A dynamic marking of *f* (forte) is present.

372

Musical notation for measures 372-378. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat. This system is characterized by numerous triplets in both staves. A dynamic marking of *f* is present.

379

Musical notation for measures 379-386. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat. The music features complex textures with many beamed notes and slurs. A dynamic marking of *f* is present. A marking "M.S." is visible above the upper staff.

387

Musical notation for measures 387-394. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat. The music features complex textures with many beamed notes and slurs. A dynamic marking of *f* is present. A marking "M.S." is visible above the upper staff.

396

Musical notation for measures 396-402. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and various accidentals (sharps and flats). The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

403

Musical notation for measures 403-409. This system is characterized by a dense texture of triplets in both the upper and lower staves. The upper staff has a rapid melodic run, while the lower staff has a more rhythmic accompaniment.

410

Musical notation for measures 410-417. The upper staff begins with a dynamic marking of *fz* (forzando). The music features a mix of chords and moving lines in both staves, with some triplet markings in the upper staff.

418

Musical notation for measures 418-424. The system concludes with a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and ends with a double bar line. The word "Fine." is written at the end of the piece. The notation includes triplets and various chordal structures.