

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Η μορφή σονάτας στα γοργά εναρκτήρια και τελικά μέρη της συλλογής  
opus 10 του Beethoven

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Επιβλέπων καθηγητής: Ιωάννης Φούλιας

Ονοματεπώνυμο συγγραφέα: Αικατερίνη-Ευαγγελία Ντικούλη

Αριθμός μητρώου: 1569201300051

ΑΘΗΝΑ 2019

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1. Εισαγωγή	σελ. 3
1.1. Ιστορικά στοιχεία για την συλλογή opus 10	σελ. 4
2. Ανάλυση των εναρκτήριων και τελικών μερών	σελ. 6
2.1. Σονάτα σε ντο-ελάσσονα, αρ. 1, πρώτο μέρος	σελ. 6
2.2. Σονάτα σε ντο-ελάσσονα, αρ. 1, τρίτο μέρος	σελ. 11
2.3. Σονάτα σε Φα-μείζονα, αρ. 2, πρώτο μέρος	σελ. 15
2.4. Σονάτα σε Φα-μείζονα, αρ. 2, τρίτο μέρος	σελ. 20
2.5. Σονάτα σε Ρε-μείζονα, αρ. 3, πρώτο μέρος	σελ. 23
3. Συμπεράσματα	σελ. 27
4. Βιβλιογραφία	σελ. 32

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στην παρούσα εργασία θα εξετασθεί η μορφή σονάτας στα τρία εναρκτήρια μέρη αλλά και στα δύο τελικά των δύο πρώτων σονατών της συλλογής opus 10 του Beethoven:

Opus 10 αρ. 1: I. Allegro molto e con brio & III. Finale: Prestissimo.

Opus 10 αρ. 2: I. Allegro & III. Presto.

Opus 10 αρ. 3: I. Presto.

Θα γίνει ανάλυση των μερών και έπειτα θα ακολουθήσει μια ενότητα με συγκριτικά συμπεράσματα επί των αναλυθέντων μερών.

Πριν όμως περάσουμε στην ανάλυση, θα παρατεθούν μερικά ιστορικά στοιχεία πάνω στην συλλογή opus 10 του Beethoven.

### Η ζωή του Beethoven στη Βιέννη

Ο Beethoven με δυσκολία μπορούσε να φανταστεί πως, όταν άφηγε το Βόννη στα τέλη του 1792, δεν θα ξανάβλεπε το μέρος που γεννήθηκε. Οι συνθήκες της εισόδου του στην Βιέννη ήταν ευνοϊκές. Αμέσως περιήλθε υπό την προστασία αριστοκρατών που αγαπούσαν τη μουσική και τον υποστήριζαν γενναιόδωρα. Παρ' όλο που δεν είχε κατοχυρώσει μια θέση στην αυλή της Βιέννης, η επιτυχία του εξαρτάτο από την πατρωνία ευγενών-ευεργετών, μεταξύ των οποίων περιλαμβάνονταν ο Κόμης Karl von Lichnowsky, ο Βαρόνος van Swieten, ο Κόμης και η Κόμισσα von Browne, και στα τελευταία χρόνια ο Πρίγκιπας Lobkowitz και ο Πρίγκιπας Kinsky, μεταξύ άλλων. Σύντομα μετά την άφιξή του στη Βιέννη, ο Beethoven έμεινε για λίγο καιρό με τον Lichnowsky, ο οποίος ήταν πάτρωνας και του Mozart μερικά χρόνια νωρίτερα. Η πατρωνία του Κόμη και της Κόμισσας von Browne αντικατοπτρίζεται στην αφιέρωση πολλών σημαντικών έργων του Beethoven, συμπεριλαμβανομένων των τριών εγχόρδων op. 9 και των σονατών για πιάνο op. 10.<sup>1</sup>

Η κόμισσα Anna Margarete von Browne γεννήθηκε στις 12 Ιανουαρίου του 1769 στη Ρίγα και πέθανε στις 13 Μαΐου του 1803 στη Βιέννη. Ήταν κόρη του Otto Hermann από το Vietinghoff που είχε γυναίκα του την Anna Ulrika. Παντρεύτηκε τον Κόμη Johann Georg Browne στις 22 Αυγούστου του 1790.<sup>2</sup> Ο Κόμης Johann Georg Browne γεννήθηκε στη Ρίγα στις 20 Σεπτεμβρίου του 1767 και πέθανε στη Ρίγα το Γενάρη του 1827. Ακριβής ημέρα θανάτου δεν έχει βρεθεί. Ήταν γιος του Κόμη George Browne και της δεύτερης γυναίκας του Κόμη, Eleonora από το Vietinghoff.<sup>3</sup> Ο Beethoven πήρε πολύτιμα δώρα από τους πάτρωνές του, συμπεριλαμβανομένων οργάνων για κουαρτέτο εγχόρδων από τον Lichnowsky και ενός αλόγου από τον Κόμη von Browne σε ανταπόδοση της αφιέρωσης προς την Κόμισσα το 1797.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> William Kinderman, *Beethoven*, University of California Press, Los Angeles (California) 1995, σ. 28.

<sup>2</sup> Peter Clive, *Beethoven and his world*, Oxford University Press, New York 2001, σ. 59.

<sup>3</sup> Ο.π., σ. 60.

<sup>4</sup> Kinderman, ό.π., σ. 28.

### Ιστορικά στοιχεία για την συλλογή opus 10

Η περίοδος δημιουργίας της συλλογής φαίνεται να είναι από το 1796 μέχρι το 1798. Υπάρχει αναφορά ότι ολοκληρώθηκε πριν το μέσο του 1798.<sup>5</sup> Υπάρχει άλλη αναφορά ότι η σύνθεση των τριών σονατών για πιάνο του opus 10 είχαν πιθανόν ξεκινήσει νωρίτερα από το 1795 αλλά ολοκληρώθηκαν μετά από αρκετό καιρό (λόγω του ότι την περίοδο σύνθεσης των σονατών opus 10 ετοίμαζε και τις σονάτες opus 7 και opus 49), το 1797.<sup>6</sup> Άλλη αναφορά συμφωνεί με την πρώτη, πως οι σονάτες της opus 10 ξεκίνησαν να γράφονται το 1796 και η πρώτη τους δημοσίευση έγινε στη Βιέννη, από τον Eder, το 1798.<sup>7</sup>

Αυτόγραφο δεν έχει βρεθεί.

Αναγγελία της έκδοσης έγινε από τη Wiener Zeitung στο φύλλο της 26<sup>ης</sup> Σεπτεμβρίου του 1798 με ακριβή τίτλο: «Trois Sonates pour le Clavecin ou Piano Forte Composées et Dédiées à Madame la Comtesse de Browne née de Vietinghoff par Louis van Beethoven (Œuvre 10. À Vienne chez Joseph Eder sur le Graben)».<sup>8</sup>

### Αναφορικά με την αφιέρωση

Ο Beethoven αφιέρωσε στον άντρα της κόμισσας Anna Margarete von Browne το 1798 τα *Τρία εγχόρδων* op. 9, το 1802 τις *Παραλλαγές για πιάνο και τσέλο* WoO 46 και την *Σονάτα για πιάνο σε Σι-ύφεση-μείζονα* op. 22 και το 1803 τα *Έξι τραγούδια (πάνω σε ποιήματα του Gellert)* op. 48,<sup>9</sup> ενώ στην ίδια, πέραν του op. 10, το 1797 τις *Δώδεκα παραλλαγές για πιάνο* WoO 71 και το 1799 τις *Έξι (οχτώ) παραλλαγές για πιάνο* WoO 76.<sup>10</sup>

### Στοιχεία για τα μέρη της συλλογής opus 10

Οι περισσότερες σονάτες αποτελούνται από δυο, τρία ή και τέσσερα μέρη. Ο Beethoven φαίνεται πως συνήθιζε να γράφει τριμερείς σονάτες περισσότερο από τις άλλες δυο περιπτώσεις.<sup>11</sup> Μια από τις σονάτες με τρία μέρη που αναλύουμε παρακάτω είναι η υπ' αρ. 1 του opus 10. Η opus 10 αρ. 1 σηματοδοτεί την πρώτη εμφάνιση σονάτας για πιάνο του Beethoven στην τονικότητα της ντο-ελάσσονος, με έναν θυελλώδη χαρακτήρα που αντικατοπτρίζεται και σε άλλα έργα του, όπως το τρίο εγχόρδων opus 9 αρ. 3, η *Παθητική σονάτα*, η *5η συμφωνία* και η τελευταία σονάτα για πιάνο, opus 111.<sup>12</sup> Η πιο συχνή διαδοχή μερών σε τέτοιες σονάτες είναι γρήγορο – αργό – γρήγορο μέρος ή γρήγορο – μενουέτο – γρήγορο. Στην συγκεκριμένη σονάτα έχουμε την πρώτη περίπτωση.<sup>13</sup>

Όπως συνηθίζεται στα έργα του Beethoven σε ντο-ελάσσονα, το αργό μέρος, Adagio molto, είναι στην βαθμίδα της 6<sup>ης</sup>, δηλαδή στην Λα-ύφεση-μείζονα.<sup>14</sup>

Μέσα από αυτήν την σταθερότητα στο τέλος του Adagio, αναδύεται το φτωχό, σκιώδες άνοιγμα του τελικού μέρους, Prestissimo.

---

<sup>5</sup> Clive, ό.π., σ. xix.

<sup>6</sup> Barry Cooper, *Beethoven*, Oxford University Press, New York 2000, σ. 73.

<sup>7</sup> William S. Newman, *The Sonata in the Classic Era*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1963, σ. 509.

<sup>8</sup> Georg Kinsky και Hans Halm, *Das Werk Beethovens*, München, 1955/1983, σ. 24-25

<sup>9</sup> Clive, ό.π., σ. 60.

<sup>10</sup> Kinsky – Halm, ό.π., σ. 23 και 24-25.

<sup>11</sup> Newman, ό.π., σ. 133.

<sup>12</sup> Kinderman ό.π., σ. 37.

<sup>13</sup> Newman, ό.π., σ. 135.

<sup>14</sup> Kinderman ό.π., σ. 38.

Παρατηρούμε πως ο Beethoven έχει επιλέξει να είναι σε τρία μέρη και η δεύτερη σονάτα από την συλλογή του opus 10. Η συγκεκριμένη σονάτα δεν ακολουθεί καμία από τις δυο περιπτώσεις που αναφέραμε παραπάνω για την σειρά των μερών. Η σειρά της συγκεκριμένης σονάτας είναι Γρήγορο – Χορευτικό – Γρήγορο. Τονίζεται πως σε τέτοιες περιπτώσεις το δεύτερο μέρος μπορεί να είναι σε μορφή scherzo, όπως συμβαίνει και στην συγκεκριμένη σονάτα.<sup>15</sup> Η δεύτερη σονάτα σε Φα-μείζονα παίρνει την αρχική της ιδέα από το κωμικό ξεχείλωμα που ήδη παρουσιάστηκε στο τέλος της σονάτας υπ' αρ. 1. Αν και αγαπημένο του Beethoven, το έργο σχολιάστηκε αποδοκιμαστικά από κάποιους, που κατηγορήθηκε ως χαλαρό, με κάποια άσκοπα χαρακτηριστικά στην αρχή του Allegro, ενώ παραμένει κενό στην αισθητική ποιότητα.<sup>16</sup> Το δεύτερο μέρος σε φα-ελάσσονα, προσδίδει βαρύτητα σε ένα κατά τ' άλλα ανάλαφρο έργο.<sup>17</sup> Η σονάτα ολοκληρώνεται με το τρίτο μέρος σε Presto.

Ο Beethoven όμως έγραψε και τετραμερείς σονάτες. Μια από αυτές είναι και αυτή που αναλύουμε παρακάτω, η opus 10 αρ. 3.<sup>18</sup> Η σειρά η οποία ακολουθείται είναι αυτή που παρατηρούμε πιο συχνά στις τριμερείς σονάτες (Γρήγορο – Αργό – Γρήγορο), ενσωματώνοντας ένα μενουέτο πριν το φινάλε.<sup>19</sup>

Ο τονικός σχεδιασμός της Σονάτας σε Ρε-μείζονα opus 10 αρ. 3 είναι ασυνήθιστος για τον Beethoven. Διατηρεί την ίδια τονική βάση σε μείζονα και ελάσσονα τρόπο και στα τέσσερα μέρη. Ένας λόγος για αυτόν τον τονικό σχεδιασμό βρίσκεται στην εκφραστική σχέση μεταξύ των εσωτερικών μερών. Ένα εκτενέστερο Largo ή Mesto σε ρε-ελάσσονα σπάει με την αρχή ενός γλυκού μενουέτου σε Ρε-μείζονα.<sup>20</sup> Το τελικό Presto, σε Ρε-μείζονα, έρχεται να ολοκληρώσει αυτήν την διαδικασία πριν ακολουθήσει μια μικρή cadenza.<sup>21</sup>

#### Συγκριτικός πίνακας των μερών των σονατών της συλλογής opus 10

opus 10 αρ. 1	1ο μέρος σε ντο-ελάσσονα (γρήγορο) 2ο μέρος σε Λα-ύφεση-μείζονα (αργό) 3ο μέρος σε ντο-ελάσσονα (γρήγορο)
opus 10 αρ. 2	1ο μέρος σε Φα-μείζονα (γρήγορο) 2ο μέρος σε φα-ελάσσονα (scherzo) 3ο μέρος σε Φα-μείζονα (γρήγορο)
opus 10 αρ. 3	1ο μέρος σε Ρε-μείζονα (γρήγορο) 2ο μέρος σε ρε-ελάσσονα (αργό) 3ο μέρος σε Ρε-μείζονα (μενουέτο) 4ο μέρος σε Ρε-μείζονα (γρήγορο)

<sup>15</sup> Newman, ό.π., σ. 135.

<sup>16</sup> Kinderman, ό.π., σ. 39

<sup>17</sup> Ό.π., σ. 40.

<sup>18</sup> Newman, ό.π., σ. 142.

<sup>19</sup> Cooper, ό.π., σ. 74.

<sup>20</sup> Kinderman, ό.π., σ. 41.

<sup>21</sup> Ό.π., σ. 42.

## ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΩΝ ΕΝΑΡΚΤΗΡΙΩΝ ΚΑΙ ΤΕΛΙΚΩΝ ΜΕΡΩΝ

### Opus 10 αρ. 1: I. Allegro molto e con brio

Το εναρκτήριο μέρος Allegro molto e con brio βρίσκεται στην τονικότητα της ντο-ελάσσονος και έχει τη δομή μιας τριμερούς μορφής σονάτας. Υπάρχει επανάληψη της εκθέσεως, όπως είθισται σε μια μορφή σονάτας κυρίως του κλασικισμού. Η επεξεργασία και η επανέκθεση δεν φέρουν κάποια επανάληψη.

Η έκθεση εκτείνεται στα μ. 1-105 και εισάγει ένα εκτενές κύριο θέμα στην ντο-ελάσσονα, το οποίο χαρακτηρίζεται από δυο μοτίβα διαφορετικής ύφανσης και δυναμικής. Ξεκινάει το μοτίβο α με την συγχορδία της τονικής σε υψηλή δυναμική ένταση,<sup>22</sup> την οποία αμέσως μετά στα μ. 1-3α με μια ανοδική πορεία την σπάει σε παρεστιγμένα όγδοα και δέκατα-έκτα και εν συνεχεία διακόπτεται για να φέρει το μοτίβο β, το οποίο εκτείνεται στα μ. 3b-4 σε χαμηλή δυναμική ένταση και με μεγαλύτερες ρυθμικές αξίες, εναλλάσσοντας τις συγχορδίες της τονικής και της δεσπόζουσας. Το ίδιο σχήμα αναπαράγεται στα μ. 5-8 ξεκινώντας αυτήν την φορά από την δεσπόζουσα και καταλήγοντας στην τονική. Η έναρξη της εκθέσεως έχει στοιχεία έναρξης προτάσεως,<sup>23</sup> με τα πρώτα τέσσερα μέτρα ως βασική ιδέα και τα επόμενα τέσσερα ως παράλλαγμα.<sup>24</sup> Η προτασιακή δομή συνεχίζεται με το μοτίβο β στα μ. 9-10, την επανάληψή του στα μ. 11-12 και την αποσπασματοποίησή του με εναλλαγές τονικής και δεσπόζουσας σε μονόμετρα στα μ. 13-16. Όλη αυτή η διαδικασία περιμένουμε να ολοκληρωθεί με την πτωτική διαδικασία, η οποία και έρχεται με ένα νέο ρυθμικό υλικό τριήχων ογδών δημιουργώντας εσωτερικές τομές στα μ. 17-18 (vii<sup>7</sup>- i), 19-20 (ii<sup>6</sup> - i<sup>4</sup>) και 21-22 (V<sup>7</sup>- i). Επομένως το κύριο θέμα σε δομή προτάσεως κλείνει με μία τέλεια πτώση στο μ. 22 στην κύρια τονικότητα.<sup>25/26</sup>

Βέβαια στο μ. 22 ο συνθέτης φέρνει ξανά το μοτίβο α σε επικάλυψη με την προηγούμενη φράση (πρβλ. τα μ. 22-23 με τα 1-2). Αυτή η νέα φράση επικεντρώνεται μόνο στο μοτίβο α και λειτουργεί ως βασική ιδέα και παράλλαγμα στα μ. 22-23 και 24-25 αντίστοιχα πάνω στην συγχορδία της τονικής και της δεσπόζουσας. Στα μ. 26-27 φέρει ξανά την τονική, η οποία καταλήγει σε άλλη μία τέλεια πτώση, στα μ. 28-31, στην ντο-ελάσσονα. Λόγω του ότι έχουμε ακούσει ήδη μία τέλεια πτώση στην ντο ελάσσονα που επαρκεί για την ολοκλήρωση του κύριου θέματος,<sup>27</sup> κρίνουμε ότι η συγκεκριμένη φράση θεωρείται προαιρετική και έχει τον ρόλο ενός καταληκτικού τμήματος στην κύρια περιοχή της εκθέσεως.<sup>28</sup> Άξιο σχολιασμού είναι το ότι η κύρια περιοχή αναπτύσσει περισσότερο το μοτίβο β και μέσω της καταληκτικής φράσεως αναπτύσσεται και το μοτίβο α, για να υπάρξει μια ισάξια προβολή των δυο μοτίβων. Σύμφωνα με τον Caplin, αν το κύριο θέμα τελειώνει σε τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα και έπειτα εμφανίζεται για ακόμη

<sup>22</sup> James Hepokoski – Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford University Press, New York, 2006, σ. 66.

<sup>23</sup> Ο.π., σ. 69.

<sup>24</sup> William E. Caplin, *Classical Form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart and Beethoven*, Oxford University Press, New York, 1998, σ. 35.

<sup>25</sup> Ο.π., σ. 45.

<sup>26</sup> Για τις πτωτικές επιλογές για το κύριο θέμα σχετικά με τον Koch, βλ. στο: Ιωάννης Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18ου αιώνας (B’)”, σ. 73.

<sup>27</sup> Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 18.

<sup>28</sup> Ο.π., σ. 71 και 102.

μία φορά το κύριο θέμα, θεωρείται ότι δημιουργείται ένα σύνολο κυρίων θεμάτων, όπως γίνεται συχνά και στην πλάγια περιοχή. Η διαφορά εδώ έγκειται στο ότι το κύριο θέμα εμφανίζεται αμέσως μετά την πτώση ως ένα καταληκτικό τμήμα το οποίο και αυτό με την σειρά του ολοκληρώνεται με μια τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα.<sup>29</sup>

Έπειτα από μία τομή στα μ. 30b-31 στην κατάληξη της κύριας περιοχής, έρχεται μια νέα τετράμετρη ιδέα με λειτουργία μεταβάσεως, η οποία φαίνεται να έχει στοιχεία του μοτίβου β και εξελίσσεται αλυσιδωτά κατά κατιούσες τρίτες τονικοποιώντας στα μ. 33-36 την VI, στα μ. 37-40 την iv και στα μ. 41-44 την II<sub>N</sub> της ντο-ελάσσονος.<sup>30</sup> Στα μ. 45-48a φτάνει σε μία μισή πτώση στην τονικότητα της σχετικής Mi-ύφεση-μείζονος.<sup>3132</sup> Φαίνεται λοιπόν ότι έχουμε μια μετατροπική μετάβαση προς την δευτερεύουσα τονικότητα. Στα μ. 48-55 έχουμε προέκταση της μισής πτώσης ως γέμισμα τομής,<sup>33</sup> το οποίο χωρίζεται σε ένα και ένα ακόμη τετράμετρο ως παραλλαγμένη επανάληψη του πρώτου τετράμετρου, ενώ στο εσωτερικό του δημιουργούνται δυο κατιούσες μελωδικές γραμμές, στην μεσαία και υψηλή φωνή, τονίζοντας την πορεία  $\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$  και  $\hat{6}-\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}$  αντίστοιχα.<sup>34</sup>

Στο μ. 56 έρχεται η πλάγια περιοχή στην τονικότητα της Mi-ύφεση-μείζονος. Η πλάγια περιοχή ανοίγει με μία τετράμετρη μελωδική νέα ιδέα στο δεξί χέρι, συνοδευόμενη από ένα χαρακτηριστικό μοτίβο από όγδοα στο αριστερό χέρι (ένα σύνηθες μοτίβο για συνοδεία). Το ίδιο τετράμετρο επαναλαμβάνεται στα μ. 60-63 ως παράλλαγμα μιας προτάσεως, αν δούμε και το πρώτο τετράμετρο ως βασική ιδέα. Επομένως κάλλιστα θα μπορούσαμε να πούμε ότι η πλάγια περιοχή ανοίγει εν είδει προτάσεως, αλλά στην συνέχεια της βλέπουμε να επαναλαμβάνονται τα μ. 56-61 στα μ. 64-69 ως παραλλαγή,<sup>35</sup> τα οποία διακόπτονται από ένα νέο δυναμικό και με ένταση οκτάμετρο ως πτωτική διαδικασία στα μ. 70-77 με την αρμονική ακολουθία I, I<sup>6</sup>, IV, vii/V, I<sup>6</sup>, V<sup>7</sup>, I, η οποία όμως ως ατελής πτωτική διαδικασία δεν μπορεί να ολοκληρώσει την πλάγια περιοχή και γι' αυτό πρέπει να επαναληφθεί. Επιχειρεί λοιπόν ο συνθέτης να την επαναλάβει με ακόμα περισσότερη ένταση και ενεργητικότητα (πρβλ. τα μ. 78-81 με τα μ. 70-73), αλλά φτάνοντας στο πτωτικό εξιτέσσερα παραμένει επίμονα σε αυτό και διευρύνεται στα μ. 82-92, με την αρμονία να περιστρέφεται γύρω από αυτό μέχρις ότου έρθει η τελική επικύρωση της Mi-ύφεση-μείζονος στα μ. 93-94a, με έναν ξεκάθαρα επιβλητικό τρόπο.<sup>36</sup> Σε αυτό συμβάλλει και η αναδρομή που γίνεται στα μ. 86-89 στο μοτίβο α του κυρίου θέματος,<sup>37</sup> που έρχεται για να σφραγίσει όλη αυτήν την ενεργητικότητα που ήρθε ως αντίθεση στο λυρικό θέμα της πλάγιας περιοχής.<sup>38</sup>

Η πλάγια περιοχή ολοκληρώνεται με ένα σύντομο καταληκτικό τμήμα που εκτείνεται στα μ. 94-105 και φέρνει στοιχεία από το γέμισμα τομής της μεταβάσεως.

<sup>29</sup> Caplin, ό.π., σ. 197.

<sup>30</sup> Caplin, ό.π., σ. 127.

<sup>31</sup> Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 18.

<sup>32</sup> Για την μετατροπική μετάβαση, βλ. Galeazzi, στο: Ιωάννης Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18ου αιώνας (Γ’)”, σ. 39.

<sup>33</sup> Caplin, ό.π., σ. 133.

<sup>34</sup> Για την μετατροπική μετάβαση, βλ. Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 95.

<sup>35</sup> Caplin, ό.π., σ. 99.

<sup>36</sup> Για την πτωτική περίοδο της πλάγιας περιοχής, βλ. Galeazzi, στο: Ιωάννης Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18ου αιώνας (Γ’)”, σ. 40.

<sup>37</sup> Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 140-141 και 146-147.

<sup>38</sup> Caplin, ό.π., σ. 99.

Το πρώτο τετράμετρο, στα μ. 94-98a, επαναλαμβάνεται στα μ. 98-102a και στα μ. 102-105 απομονώνεται το τελευταίο δίμετρο ως μια εκτεταμένη κατάληξη.<sup>39</sup>

Η εισαγωγή της επεξεργασίας ανακαλεί την έναρξη του κυρίου θέματος της εκθέσεως, προετοιμάζοντας ίσως με αυτόν τον τρόπο μια θεματική ανακύκλωση.<sup>40</sup> Στα μ. 106-113 ακούγεται στην δεσπόζουσα της φα-ελάσσονος,<sup>41</sup> η οποία εναλλάσσεται με την δική της δεσπόζουσα, μέχρι στα μ. 114-117 να φέρει “σπασμένο” το μοτίβο α, το οποίο αποκόπτει, εισάγοντας με αυτόν τον τρόπο τον πυρήνα της επεξεργασίας.<sup>42</sup> Σύμφωνα με τον Carlin, όταν στην επεξεργασία προηγείται του πυρήνα ένα τμήμα προετοιμασίας, τότε αυτό μπορεί και να ακουστεί σε διαφορετική τονικότητα από αυτήν που τελείωσε η έκθεση.<sup>4344</sup> Η παραμονή της εισαγωγής στην V/iv είναι μια καλή προετοιμασία για να φέρει τον πυρήνα στα μ. 118-158a.

Ο Beethoven στον πυρήνα της επεξεργασίας επιλέγει να παρουσιάσει μία νέα θεματική ιδέα και εγκαταλείπει την θεματική ανακύκλωση που ξεκίνησε να κάνει στην έναρξη της επεξεργασίας. Είθισται στον πυρήνα της επεξεργασίας να γίνεται ανάπτυξη του υλικού της εκθέσεως και, πιο συγκεκριμένα, ακόμα και ολόκληρα τμήματα, όπως η πλάγια περιοχή ή η μετάβαση, να εκτίθενται και να αναπτύσσονται διαδοχικά. Βέβαια, η νέα ιδέα του πυρήνα φαίνεται ότι έχει στοιχεία από την έκθεση, καθώς η κεφαλή της (μ. 118-121) φέρει στοιχεία από την αρχή της μεταβάσεως, ενώ η κατάληξή της (μ. 122-125), όπως και η συνοδεία της, φέρουν στοιχεία από την πλάγια περιοχή της εκθέσεως. Θα μπορούσαμε λοιπόν να πούμε ότι είναι μία νέα ιδέα κατασκευασμένη από δύο διαφορετικά στοιχεία της εκθέσεως. Πάντως, σε καμία περίπτωση δεν μπορούμε να πούμε ότι ο πυρήνας της επεξεργασίας αναπτύσσει μεμονωμένα στοιχεία της εκθέσεως. Σύμφωνα με τον Galeazzi, μια νέα ιδέα στον πυρήνα της επεξεργασίας ευνοεί την μελωδική και θεματική ποικιλία της μεσαίας ενότητας, επειδή με αυτό το μέσο δημιουργείται μια μακροδομική αντίθεση προς τις εξωτερικές ενότητες.<sup>45</sup> Ένας από τους σύγχρονους θεωρητικούς που συμφωνούν με τον Galeazzi και αναφέρουν ξεκάθαρα ότι μπορεί να υπάρχει νέο υλικό στον πυρήνα της επεξεργασίας είναι ο Carlin, ο οποίος αναφέρεται ειδικότερα σε νέες μελωδίες που δεν έχουν άμεση σχέση με την έκθεση σε έργα του Mozart.<sup>46</sup>

Επιστρέφοντας στην ανάλυση του πυρήνα της επεξεργασίας, παρατηρούμε ότι εδώ αλυσιδοποιείται το πρώτο τετράμετρο (μ. 118-125) κατά μία τέταρτη ψηλότερα, στην σι-ύφεση-ελάσσονα, στα μ. 126-133. Έπειτα το υλικό διασπάται σε μικρότερα τμήματα, όπως γίνεται στα μ. 134-135 που φέρνουν υλικό από τα μ. 122-123 του νέου θέματος, το οποίο οδηγεί στην Ρε-ύφεση-μείζονα, δηλαδή στην σχετική της προηγούμενης τονικής περιοχής. Η υπόλοιπη ανάπτυξη θα επικεντρωθεί στο υλικό των μ. 120-121, το οποίο εναλλάσσεται στο δεξί και στο αριστερό χέρι στα μ. 136-

<sup>39</sup> Ο.π., σ. 101.

<sup>40</sup> Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 206-208.

<sup>41</sup> Για τις τονικές επιλογές της επεξεργασίας σύμφωνα με τους θεωρητικούς του 18<sup>ου</sup>-19<sup>ου</sup> αιώνα, βλ. Galeazzi, στο: Ιωάννης Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18ου αιώνας (Γ’)”, σ. 46.

<sup>42</sup> Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 207.

<sup>43</sup> Carlin, ό.π., σ. 147 και 151.

<sup>44</sup> Για την τονική επιλογή της εισαγωγής του πυρήνα, βλ. Ιωάννης Φούλιας, “Η μουσική του Ludwig Beethoven μέσα από τα πρώτα κείμενα περί μουσικής μορφολογίας του Heinrich Birnbach (1827-1829)”, σ. 64 και 70.

<sup>45</sup> Βλ. Galeazzi, στο: Ιωάννης Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18ου αιώνας (Γ’)”, σ. 54-55.

<sup>46</sup> Ο.π., σ. 139.

137, 138-139 και 140-141 και εκτίθεται στην Ρε-ύφεση-μείζονα συνοδευόμενο από τον εαυτό του. Έπειτα δημιουργείται ένα νέο τετράμετρο από το προηγούμενο μοτίβο τετάρτων σε μια πιο ελεύθερη γραφή, σε συνδυασμό με ένα παράγωγο της αρχής της επεξεργασίας στο δεξί χέρι, το οποίο αλυσιδοποιείται στα μ. 142-145 και στα μ. 146-149, ξεκινώντας από την σι-ύφεση-ελάσσονα και κατευθυνόμενο προς την φα-ελάσσονα, προτού στραφεί προς την ντο-ελάσσονα, στην οποία και παραμένει για εννέα μέτρα (150-158a), πραγματοποιώντας στο τέλος μισή πτώση στην αρχική τονικότητα.<sup>47</sup> Ως αρμονική ακολουθία των μέτρων προς την μισή πτώση έχουμε: i, VI, iv, ii, V<sup>6</sup>, V<sup>7</sup>-V<sup>6</sup>, i - i<sup>6</sup>, ii<sup>6</sup> - vii<sup>7</sup>/V, V). Παρατηρούμε ότι ο πυρήνας της επεξεργασίας συντίθεται με έναν άκρως συστηματικό τρόπο μέσω της αποσπασματοποίησης του θεματικού υλικού στις εξής δομικές μονάδες: 8x2 + 2, 2x3, 4x2, 2x2 + 2 + 3 μέτρα. Όσον αφορά την αρμονία, βλέπουμε να επεκτείνεται ουσιαστικά την ελάσσονα υποδεσπόζουσα της βασικής τονικότητας (iv - vii/i - III/vii/i - vii/i - iv - i - V).

Ακολουθούν τα μ. 158-167 ως συνδετικό πέρασμα προς την επανέκθεση που παραπέμπει σε ένα γέμισμα τομής. Όλα αυτά τα μέτρα διατρέχει στο αριστερό χέρι ένας ισοκράτης επί της δεσπόζουσας, πάνω στον οποίο η συγχορδία της δεσπόζουσας επεκτείνεται μέσω τρίφωνων συγχορδιών σε πρώτη αναστροφή που δημιουργούν μια καθοδική πορεία, η οποία στοχεύει στην έναρξη της επανεκθέσεως.

Η επανέκθεση διαφοροποιείται σε λίγα μόνο σημεία σε σχέση με την έκθεση. Το κύριο θέμα έρχεται αυτούσιο<sup>48</sup> (πρβλ. τα μ. 168-189 με τα 1-22a), αλλά δεν εμφανίζεται ποτέ η καταληκτική φράση της εκθέσεως (μ. 22-31). Το μόνο που μένει κοινό είναι η τομή που γίνεται πριν την μετάβαση.<sup>49</sup>

Όσον αφορά την μετάβαση, αυτή έρχεται στα μ. 191-214 με τον ίδιο τρόπο που ήρθε και στην έκθεση. Όντως, από θεματικής αλλά και από δομικής απόψεως φαίνεται να μην έχει κάποια αλλαγή. Όσον αφορά το αρμονικό υπόβαθρο, τα μ. 32-36 της εκθέσεως μεταφέρονται πλέον ένα τόνο χαμηλότερα στα μ. 191-195, τονικοποιώντας την Σολ-ύφεση-μείζονα. Αντίστοιχα, τα μ. 37-55 μεταφέρονται ένα ημιτόνιο ή τόνο ψηλότερα στα μ. 196-214. Ενώ λοιπόν στην έκθεση η μετάβαση κατέληγε σε μισή πτώση στην Μι-ύφεση-μείζονα, που ήταν μια αναμενόμενη τονική επιλογή, τώρα στην επανέκθεση η μετάβαση καταλήγει σε μισή πτώση στην τονικότητα της φα-ελάσσονος στο μ. 207. Φαίνεται λοιπόν ότι η μετάβαση έχει οδηγήσει σε μια εσφαλμένη τονική περιοχή, αυτή της υποδεσπόζουσας.<sup>50</sup> Ωστόσο, το πλάγιο θέμα δεν παρεκκλίνει από αυτήν την τονικότητα και εισάγεται στην Φα-μείζονα, ή τουλάχιστον μόνο τα μ. 56-69 που τώρα επανέρχονται στα μ. 215-228. Φαίνεται όμως ότι το πλάγιο θέμα δεν συνεχίζεται στην εσφαλμένη αυτή τονική περιοχή και ξαναπαρουσιάζεται ολόκληρο στην σωστή τονικότητα της ντο-ελάσσονος. Αυτή η σύνδεση γίνεται μέσω ενός συνδετικού περάσματος στα μ. 229-232 (iv - i<sup>4</sup> - V<sup>7</sup>), το οποίο φέρνει αρκετά ομαλά ολόκληρο το πλάγιο θέμα στη ντο-ελάσσονα στα μ. 233-271a, τα οποία δεν έχουν κάποια ουσιώδη διαφορά από τα αντίστοιχα μέτρα της εκθέσεως. Οι Herokoski και Darcy, σχολιάζοντας το συγκεκριμένο σημείο, αναφέρουν πως σε περιπτώσεις που έχει προηγηθεί ίσως μία

<sup>47</sup> Για τις τονικές προσεγγίσεις της επεξεργασίας βλ. Caplin, ό.π., σ. 139-141.

<sup>48</sup> Herokoski - Darcy, ό.π., σ. 231 και 232.

<sup>49</sup> Caplin, ό.π., σ. 161 και 163.

<sup>50</sup> Για την επιλογή της υποδεσπόζουσας στην επανέκθεση της πλάγιας περιοχής, βλ. Φούλιας, "Η μουσική του Ludwig Beethoven μέσα από τα πρώτα κείμενα περί μουσικής μορφολογίας του Heinrich Birnbach (1827-1829)", ό.π., σ. 78.

μισή πτώση πριν την επανέκθεση του πλαγίου θέματος σε μια διαφορετική τονικότητα πέραν της προβλεπόμενης για την επανέκθεση, το δευτερεύον θέμα θα επανεκτεθεί πρώτα στην “εσφαλμένη τονικότητα” και τουλάχιστον για μερικά μέτρα αυτό θα διεξάγεται σαν να μην έχει συμβεί κάτι λάθος. Σύντομα όμως, η εσφαλμένη τονικότητα θα σταματήσει να εξελίσσεται και η μουσική θα επιστρέψει πίσω, ώστε να επανεκκινήσει το δευτερεύον θέμα στην αρχική τονικότητα. Επομένως, το πλάγιο θέμα ξεκινάει δυο φορές, πρώτα στην εσφαλμένη τονικότητα και έπειτα στην προβλεπόμενη.<sup>51</sup>

Όπως η πλάγια περιοχή, έτσι και το καταληκτικό τμήμα επανέρχεται αυτούσιο στη ντο-ελάσσονα, με την διαφορά ότι στο τελευταίο μέτρο αντί να έρθει η επέκταση της κατάληξης της καταληκτικής περιοχής εν είδει πλατειασμού, έρχεται μια ξεκάθαρη συγχορδία της τονικής στο μ. 281, το οποίο ακολουθείται από μια εναλλαγή της δεσπόζουσας και της τονικής ως ισχυροποίηση της περιοχής της ντο-ελάσσονος και προσδίδοντας εδώ έναν δυναμικό καταληκτικό χαρακτήρα.

---

<sup>51</sup> Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 238.

### **Opus 10 αρ. 1: III. Finale: Prestissimo**

Το τελευταίο μέρος, Prestissimo, βρίσκεται και αυτό, όπως και το εναρκτήριο μέρος της opus 10 αρ. 1, στην τονικότητα της ντο-ελάσσονος και έχει τη δομή μιας τριμερούς μορφής σονάτας. Επανάληψη υπάρχει μόνο για την έκθεση, ενώ η επεξεργασία και η επανέκθεση δεν φέρουν κάποια επανάληψη.

Η έκθεση ανοίγει με ένα εκτενές θέμα εν είδει προτάσεως, το οποίο εκτείνεται στα μ. 1-16, στην τονικότητα της ντο-ελάσσονος, με τα τέσσερα πρώτα μέτρα ως βασική ιδέα στην περιοχή της τονικής (i – vii<sup>6#</sup>/V – V) και τα επόμενα τέσσερα μέτρα ως παράλλαγμα στην περιοχή της δεσπόζουσας, με αντεστραμμένους αρμονικούς όρους (V – i).<sup>52</sup> Στα μ. 9-12a υπάρχει η λειτουργία της συνέχισης, η οποία σπάει το αρχικό τετράμετρο σε δυο δίμετρα και φέρνει στα επόμενα πέντε μέτρα (12-16) την πτωτική διαδικασία.<sup>53</sup> Στο μ. 16 γίνεται μία μισή πτώση στην τονικότητα της ντο-ελάσσονος, έχοντας προετοιμαστεί από αλληπάλληλες εναλλαγές μεταξύ της τονικής και της δεσπόζουσας. Στο μ. 17 εισάγεται μία νέα ιδέα στην τονικότητα της Μι-ύφεση-μείζονος, η οποία είναι και η προβλεπόμενη τονικότητα για να εισαχθεί η πλάγια περιοχή. Τι γίνεται όμως στην συγκεκριμένη περίπτωση με τη λειτουργία της μεταβάσεως; Σύμφωνα με τον Caplin, υπάρχει περίπτωση η λειτουργία της μεταβάσεως να αφομοιωθεί στην πτωτική κατάληξη της κύριας περιοχής.<sup>54</sup> Επομένως, η πτωτική διαδικασία στο κλείσιμο του κυρίου θέματος και η μετάβαση εμπεριέχονται η μία στην άλλη, οδηγώντας έτσι με την μισή πτώση στην αρχική τονικότητα απευθείας στην πλάγια περιοχή.<sup>55</sup> Όσον αφορά την επιλογή της μισής πτώσης στην αρχική τονικότητα για το κλείσιμο της κύριας περιοχής, αυτή είναι μια προβλεπόμενη επιλογή, όχι όμως απαραίτητα σε συνδυασμό με την συνύφανση πτωτικής διαδικασίας και μεταβάσεως.<sup>5657</sup>

Από το μ. 17 έρχεται η Μι-ύφεση-μείζονα ως η τονικότητα της πλάγιας περιοχής, η οποία εισάγεται με μία νέα δίμετρη ιδέα που συνοδεύεται από μια συγχορδιακού τύπου υφή στο αριστερό χέρι. Αν και τα πρώτα τέσσερα μέτρα παραπέμπουν στην έναρξη μιας ευρύτερης περιόδου (μ. 17-20), φαίνεται ότι αυτή η διαδικασία διακόπτεται μετά από τη μισή πτώση του μ. 20. Στην συνέχεια, τα επόμενα τέσσερα συν τέσσερα μέτρα έχουν τη λειτουργία συνέχισης και πτωτικής διαδικασίας μιας προτάσεως (μ. 21-28). Σύμφωνα με τον Caplin, πολλά υβριδικά θέματα ξεκινούν σαν περίοδοι και καταλήγουν σαν προτάσεις. Αυτό συμβαίνει γιατί έχει γίνει σύνδεση της πρώτης φράσης μιας περιόδου με την λειτουργία της συνέχισης μιας προτάσεως από εκεί και πέρα. Το συγκεκριμένο υβρίδιο αναφέρεται στο βιβλίο του ως hybrid 1.<sup>58</sup> Παρατηρούμε, βέβαια, πως η πτωτική διαδικασία έχει προεκταθεί στην προκειμένη περίπτωση μέσω ενός εμβόλιμου τετράμετρου τμήματος (μ. 23-26), το οποίο με τις εναλλαγές δεσπόζουσας και τονικής καθυστερεί την πτώση που περιμένουμε και άρα θα μπορούσε κάλλιστα να έχει παραλειφθεί. Στα μ. 27-28 γίνεται η τέλεια πτώση στη

<sup>52</sup> Caplin, ό.π., σ. 37-41.

<sup>53</sup> Ο.π., σ. 69.

<sup>54</sup> Ο.π., σ. 133.

<sup>55</sup> Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 105-106.

<sup>56</sup> Ο.π., σ. 18 και 101-102.

<sup>57</sup> Για τη συνύφανση πτωτικής διαδικασίας του κύριου θέματος με την μετάβαση, βλ. Galeazzi, στο : Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18ου αιώνας (Γ)”, ό.π., σ. 48-50.

<sup>58</sup> Caplin, ό.π., σ. 63. Πρβλ. επίσης Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 106-108 και 124-125.

Μι-ύφεση-μείζονα (I, ii<sup>6</sup> – V<sup>7</sup>, I) που περιμένουμε για να ολοκληρωθεί η πλάγια περιοχή.

Η έκθεση κλείνει με την προσθήκη ενός καταληκτικού τμήματος στα μ. 29-46. Στα μ. 29-30 εμφανίζεται το μοτίβο του κυρίου θέματος στο αριστερό χέρι ως αναδρομή στην κύρια περιοχή της εκθέσεως, συνοδευόμενο από δέκατα-έκτα στο δεξί χέρι.<sup>59</sup> Έπειτα, στα μ. 31-32, βλέπουμε αυτό το μόρφωμα να εξελίσσεται και να επιταχύνεται μέσω των τριήχων, για να φέρει στο μ. 33 την πτωτική διαδικασία που θα επικυρώσει για άλλη μια φορά την νέα τονικότητα. Αυτό όμως δεν γίνεται, μιας και ο συνθέτης επιλέγει να αποφύγει την πτώση (ii<sup>6</sup> – V<sup>7</sup>), θέλοντας στα επόμενα τέσσερα μέτρα να επαναλάβει την πτωτική διαδικασία με μεγαλύτερη ένταση και ενεργητικότητα αυτήν την φορά (πρβλ. τα μ. 34-36 με τα μ. 31-33). Έτσι στο μ. 37α φέρνει την I για να ολοκληρώσει την τέλεια πτώση που απέφυγε νωρίτερα. Στα μ. 37-40α ακούμε ακόμα μία καταληκτική ιδέα, που τονίζει την πτωτική διαδικασία με ολοένα και πιο δυναμικό χαρακτήρα μέσω του staccato πάνω σε συγχορδίες τετάρτων που χρησιμοποιούνται αλλά και μέσω της διαφορετικής αρμονικής ακολουθίας για την κατάληξη στην τέλεια πτώση (V<sup>7</sup> – vii<sup>7</sup>/vi, vi – V<sup>6</sup>/V – I<sub>4</sub><sup>6</sup> – V<sup>7</sup>, I). Αυτό το νέο τετράμετρο, με τον πιο δυναμικό χαρακτήρα, επαναλαμβάνεται με κάποιες μικρές διαφοροποιήσεις, προσθέτοντας δέκατα-έκτα και τροποποιώντας την αρμονική ακολουθία της πτωτικής διαδικασίας στα δύο τελευταία μέτρα (V<sup>7</sup> – vii<sup>6#</sup>/V, V<sup>6</sup>/V – I<sub>4</sub><sup>6</sup> – V<sup>7</sup>, I). Τα μ. 43-45 αποτελούν επέκταση της τονικής που σε συνδυασμό με το μ. 46, όπου έχουμε παύση, λειτουργεί ως προέκταση της καταληκτικής λειτουργίας.

Η ενότητα της επεξεργασίας σε σχέση με τη έκθεση είναι αρκετά σύντομη, καθώς καλύπτει μόλις τα μ. 47-57. Ανοίγει με το χαρακτηριστικό μοτίβο της κύριας περιοχής, το οποίο και εξελίσσει με τα χαρακτηριστικά μιας προτάσεως σε πιο ελεύθερη μορφή.<sup>60</sup> Στα μ. 47-49 το μοτίβο ακούγεται στην Μι-ύφεση-μείζονα και στο μ. 50-51 μεταφέρεται σταδιακά προς τη φα-ελάσσονα, δηλαδή προς την υποδεσπόζουσα. Ήδη δηλαδή από την αρχή έχουμε περάσει στην αρχική τονικότητα και έχει ξεκινήσει η λειτουργία της επιστροφής προς την επανέκθεση.<sup>61</sup> Το τρίμετρο 49-51 σπάει σε δίμετρα και μονόμετρο στα μ. 52-53 και 54, με το χαρακτηριστικό μοτίβο να περνάει από την iv προς την vii<sup>7</sup>. Στα μ. 55-57 ακούμε την vii<sup>7</sup> να παραμένει σε όλο το τρίμετρο. Παρατηρούμε επομένως, από άποψη δομικών μονάδων, ότι η αποσπασματοποίηση στο πλαίσιο της επεξεργασίας έγινε ως εξής: 2x2 + 1, 2+1 και 1x3.

Η επανέκθεση διαφοροποιείται σε λίγα μόνο σημεία σε σχέση με την πορεία της εκθέσεως. Αρχικά το κύριο θέμα έρχεται αυτούσιο (πρβλ. τα μ. 58-73 με τα μ. 1-16) μέχρι και την μισή πτώση στην αρχική τονικότητα που κάνει και στην έκθεση στο μ. 16. Αυτό που διαφοροποιείται είναι τα μ. 67-68, τα οποία σε σχέση με τα μ. 10-11 της εκθέσεως έχουν παραλλαχθεί, όχι όμως σε μεγάλο βαθμό. Πράγματι, μέχρι αυτό το σημείο έκθεση και επανέκθεση δεν φέρουν κάποια αξιοσημείωτη μεταβολή ή παραλλαγή.<sup>62</sup> Περιμένουμε λοιπόν ότι και η πλάγια περιοχή θα επανεκτεθεί στην προβλεπόμενη τονικότητα, αυτήν της ντο-ελάσσονος. Παρατηρούμε όμως ότι αυτό δεν γίνεται, μιας και η πλάγια περιοχή εισάγεται στο μ. 74 στην ομώνυμη της ντο-ελάσσονος, την Ντο-μείζονα. Βέβαια, και η Ντο-μείζονα σαν επιλογή δεν είναι απαγορευτική ή αναπάντεχη τονική επιλογή, μιας και αρκετοί θεωρητικοί (βλ.

<sup>59</sup> Caplin, ό.π., σ. 122 και 140-141.

<sup>60</sup> Ο.π., σ. 140-142 και 144-145.

<sup>61</sup> Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 195-197.

<sup>62</sup> Caplin, ό.π., σ. 161 και 165.

Birnbach, Caplin, Hepokoski and Darcy) αναφέρουν ως συνήθεις επιλογές για την πλάγια περιοχή στην επανέκθεση την αρχική τονικότητα όπως και την ομώνυμή της.<sup>63</sup>64 Ο συνθέτης εκθέτει σχεδόν όλη την πλάγια περιοχή στην Ντο-μείζονα (μ. 74-82) και επιστρέφει στην αρχική τονικότητα μόλις στο εμβόλιμο τμήμα που αναφέρθηκε στην έκθεση και μάλιστα στο τελευταίο μέτρο του εμβόλιμου αυτού τμήματος (πρβλ. τα μ. 82b-83a με τα μ. 25b-26a). Στο μ. 85 κλείνει με τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα η πλάγια περιοχή, όπως είχε γίνει και στο μ. 28 στην έκθεση. Από θεματικής και δομικής απόψεως δεν υφίσταται ουδεμία μεταβολή. Το ίδιο συμβαίνει και στο καταληκτικό τμήμα στα μ. 86-100a, το οποίο έχει μεταφερθεί και αυτό στην τονικότητα της ντο-ελάσσονος και έχει δεχτεί μικρές διαφοροποιήσεις, ειδικά στο τέλος του. Μία από αυτές είναι στα μ. 86-87, όπου το χαρακτηριστικό μοτίβο που ακούγαμε στην έκθεση στο αριστερό χέρι, τώρα έχει μεταφερθεί στο δεξί. Επίσης η συνοδεία του αποτελείται από αξίες ογδών και όχι δέκατων-έκτων. Όπως στην έκθεση, έτσι και στην επανέκθεση έχουμε μια αποφυγή πτώσης (πρβλ. το μ. 91 με το μ. 34), ενώ περιλαμβάνονται και οι επαναλήψεις που έγιναν στην έκθεση στο καταληκτικό τμήμα. Η επανέκθεση όμως δεν κλείνει εδώ. Τα μ. 43-46 της εκθέσεως, που λειτούργησαν ως το τελευταίο τμήμα της καταληκτικής περιοχής, στην επανέκθεση προεκτείνονται και στρέφονται προς την δεσπόζουσα της Ρε-ύφεση-μείζονος, ως συνδετικό πέρασμα για την coda που θα ακολουθήσει.<sup>65</sup> Μια αναπάντεχη, θα λέγαμε, τονική επιλογή για να ξεκινήσει η coda.

Μέσω αυτού του συνδετικού περάσματος, στο μ. 107 ξεκινάει η coda με παράθεση του πλαγίου θέματος. Αρμονικά παραμένει ολόκληρο στην Ρε-ύφεση-μείζονα, που όμως δεν επικυρώνεται, αλλά αποφεύγεται η τελική πτώση για να επιστρέψει στην αρχική τονικότητα, όπου και θα ολοκληρωθεί η coda μέσω ενός δεύτερου τμήματος. Όσον αφορά το πρώτο της τμήμα, αυτό θα μπορούσε να θεωρηθεί εμβόλιμο στην coda, μιας και δεν αποτελεί συνήθη επιλογή η παράθεση της αρχής του πλαγίου θέματος σε μια απομακρυσμένη τονικότητα και πόσο μάλλον εν είδει καντέντσας, με την υπόδειξη του συνθέτη να παιχτεί *ritardando* (με σταδιακή επιβράδυνση της χρονικής αγωγής). Ίσως ο συνθέτης θέλησε να προσθέσει το συγκεκριμένο εμβόλιμο τμήμα στην coda, επειδή η επεξεργασία ήταν αρκετά σύντομη και ασχολήθηκε εξ ολοκλήρου με το επικεφαλής μοτίβο της κύριας περιοχής. Αξιοσημείωτο είναι και το αρμονικό πέρασμα από το πρώτο τμήμα προς το δεύτερο, όπου η coda επιστρέφει στην αρχική τονικότητα. Στο μ. 112 ακούγεται η δεσπόζουσα της Ρε-ύφεση-μείζονος εν είδει αρπισμού και στο αμέσως επόμενο μέτρο ακούγεται μία συγχορδία ελαττωμένης έβδομης σε αρπισμό και, πιο συγκεκριμένα, με λειτουργία διπλής δεσπόζουσας στην αρχική τονικότητα, την ντο-ελάσσονα.<sup>66</sup> Με αυτήν λοιπόν την σύνδεση, το πρώτο τμήμα περνάει στην αρχική τονικότητα, την οποία και επικυρώνει με την εξής αρμονική ακολουθία:  $V^7/II_N, vii_5^6/V, i_4^6 - V, i$ . Στα μ. 116-122 έρχεται το δεύτερο και τελευταίο τμήμα της coda, *a tempo*, στην ομώνυμη της αρχικής τονικότητας. Είναι αρκετά σύνηθες η coda να κλείνει στην ομώνυμη μείζονα, όταν το μέρος της σονάτας βρίσκεται στον ελάσσονα τρόπο.<sup>67</sup> Ο συνθέτης εδώ, από θεματικής απόψεως χρησιμοποιεί έναν συνδυασμό του επικεφαλής μοτίβου της κύριας περιοχής με την αρχή του θέματος της πλάγιας περιοχής, ενώ στα τελευταία

<sup>63</sup> Caplin, ό.π., σ. 163 και 167. Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 312 και 314.

<sup>64</sup> Φούλιας, “Η μουσική του Ludwig Beethoven μέσα από τα πρώτα κείμενα περί μουσικής μορφολογίας του Heinrich Birnbach (1827-1829)”, ό.π., σ. 76-77.

<sup>65</sup> Caplin, ό.π., σ. 171.

<sup>66</sup> Caplin, ό.π., σ. 179, 181 και 183.

<sup>67</sup> Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 313-314.

τρία μέτρα (μ. 120-122) απομονώνει μόνο το μοτίβο του κύριου θέματος και ολοκληρώνει τη σονάτα με αυτό.

## **Opus 10 αρ. 2: I. Allegro**

Το εναρκτήριο μέρος (Allegro) της opus 10 αρ. 2 ανάγεται σε τριμερή μορφή σονάτας και βρίσκεται στην τονικότητα της Φα-μείζονος. Υπάρχει επανάληψη για την έκθεση, ενώ για τις ενότητες της επεξεργασίας και της επανέκθεσης δεν αναγράφεται κάποια επανάληψη. Το μέρος δεν φέρει coda.

Η έκθεση ανοίγει με μία σύντομη βασική ιδέα μόλις δύο μέτρων, όπου από θεματικής απόψεως ξεκινάει με δύο συγχορδίες της τονικής σε ριάνο και έπειτα από μια παύση ογδού, ακούγεται ένα ποίκιλμα σε αξία τρίηχου δεκάτων-έκτων γύρω από την  $\bar{5}$  της κλίμακας. Αυτή την δίμετρη ιδέα, ο συνθέτης την εξελίσσει εν είδει προτάσεως, με το παράλλαγμα της, στα μ. 3-4, να μεταφέρεται στη περιοχή της δεσπόζουσας. Η λειτουργία της συνέχισης, στα μ. 5-10a, ξεδιπλώνει την συγχορδία της τονικής του αρχικού μοτίβου, ρευστοποιώντας την σε ανοδική πορεία μέχρι να φτάσει στην  $\bar{3}$  της και να καταλήξει από αυτήν στην IV της Φα-μείζονος. Η αρμονική στήριξη αυτής της μελωδικής πορείας έχει ως εξής: I -  $V_4^6$ ,  $I_6$  -  $ii_5^6$ ,  $I_4^6$  -  $V_7/IV$ , IV. Στο μ. 10a επιστρέφει και πάλι στην τονική για να φέρει στα μ. 10b-12 την πτωτική διαδικασία για την επικύρωση της Φα-μείζονος. Έτσι, στο μ. 12 κλείνει η κύρια περιοχή με τέλεια πώση στην αρχική τονικότητα.<sup>68</sup>

Η μετάβαση ξεκινάει με τον ίδιο ακριβώς τρόπο που ξεκίνησε και η κύρια περιοχή. Μόνο στα δύο πρώτα μέτρα (μ. 13-14) όμως συμβαίνει αυτό. Στα μ. 15-16 ο συνθέτης παίρνει το βασικό δίμετρο και το μεταφέρει στην διπλή δεσπόζουσα της λα-ελάσσονος, δηλαδή την  $iii$  της Φα-μείζονος, στην οποία στα μ. 17-18 καταλήγει με μισή πώση. Μια μετατροπική μετάβαση, που όμως οδηγεί σε μια νέα τονικότητα, η οποία δεν είναι η κατάλληλη για να εισαχθεί το πλάγιο θέμα. Σύμφωνα με τον Caplin, οι περισσότερες μεταβάσεις ξεκινούν με την αρχική τονικότητα για να παρέχουν ένα γερό πάτημα για την μεταγενέστερη αποσταθεροποίησή της.<sup>69</sup> Ενώ λοιπόν περιμένουμε η πλάγια περιοχή να ξεκινήσει στη λα-ελάσσονα, σε μια εσφαλμένη τονική επιλογή για την πλάγια περιοχή, το νέο θέμα εισάγεται κατόπιν στην προβλεπόμενη τονική επιλογή, αυτή της Ντο-μείζονος, την V της αρχικής τονικότητας. Το ερώτημα που τίθεται στην συγκεκριμένη περίπτωση είναι αν εν τέλει η τονικότητα της λα-ελάσσονος θεωρείται εσφαλμένη τονική επιλογή για την πλάγια περιοχή. Ανατρέχοντας στους παλαιότερους θεωρητικούς και ιδίως στον Birnbach αναφέρονται οι τονικές επιλογές που συναντάμε συνήθως στη πλάγια περιοχή. Σύμφωνα με τον Birnbach (ο οποίος έχει αναλύσει διεξοδικά τα έργα του Beethoven), στις σονάτες που βρίσκονται στον μείζονα τρόπο, η τονικότητα της δεσπόζουσας στο δευτερεύον θέμα μπορεί να αντικατασταθεί από την τονικότητα της ελάσσονος σχετικής ή της ομώνυμής της μείζονος. Κάνει επίσης μια αναφορά και θέτει το εξής ερώτημα στον εαυτό του, μήπως θα μπορούσε να υφίσταται και μια τρίτη δυνατότητα για τον τονικό σχεδιασμό της εκθέσεως, όπου το πλάγιο θέμα θα εκτίθετο στην σχετική της δεσπόζουσας ή στην ομώνυμή της μείζονα. Αυτός ο προβληματισμός του δεν φαίνεται να επιλύεται, επομένως δεν μπορούμε να κατατάξουμε με απόλυτη σιγουριά την συγκεκριμένη τονική επιλογή στις εσφαλμένες επιλογές για το δευτερεύον θέμα.<sup>70</sup> Εν τέλει όμως ούτε και ο Beethoven την επιλέγει για την έναρξη της πλάγιας περιοχής, άρα φαίνεται να μην περιλαμβάνεται ακόμα στις

<sup>68</sup> Για τη λειτουργία της συνέχισης της προτάσεως, βλ. Caplin, ό.π., σ. 47.

<sup>69</sup> Caplin, ό.π., σ. 129 και 131.

<sup>70</sup> Φούλιας, “Η μουσική του Ludwig Beethoven μέσα από τα πρώτα κείμενα περί μουσικής μορφολογίας του Heinrich Birnbach (1827-1829)”, ό.π., σ. 57 και 59.

προβλεπόμενες επιλογές του συνθέτη η σχετική της δεσπόζουσας, πόσο μάλλον η ομώνυμή της.

Στο μ. 19 ξεκινάει μία νέα ιδέα που θυμίζει αμυδρά την μελωδία της συνέχισης του κύριου θέματος. Από θεματικής απόψεως, επεκτείνει την I της Ντο-μείζονος εν είδει αρπισμού. Και αυτό το θέμα εξελίσσεται εν είδει προτάσεως, με βασική ιδέα τα μ. 19-22, η οποία αρμονικά κινείται από την I προς την V, και παράλλαγμα τα μ. 23-26, τα οποία κινούνται αντιστρόφως από την V προς την I. Μόλις δύο μέτρα (μ. 27-28) είναι η συνέχιση της προτάσεως και στα μ. 29-30α πραγματοποιείται η πτωτική διαδικασία που ολοκληρώνεται με μία μισή πτώση στο μ. 30 ( $V^7/V - V$ ). Στα μ. 30-37 έχουμε ένα γέμισμα τομής που προεκτείνει τη μισή πτώση. Από άποψη δομικών μονάδων, το γέμισμα τομής χωρίζεται σε  $2 \times 2$ ,  $1 \times 2 + 2$  μέτρα. Στο συγκεκριμένο σημείο πρέπει να αναφέρουμε την υποδειγματική περίπτωση ενός trimodular block. Σύμφωνα με τους Hepokoski και Darcy όταν η μετάβαση κλείσει με μισή πτώση σε μία τονικότητα η οποία δεν είναι η τονικότητα που θα εκτεθεί το πλάγιο θέμα, τότε θα πρέπει να ξανά γίνει μια μισή πτώση μέσα στη πλάγια περιοχή, στην τονικότητα που θα έχει εκτεθεί το πλάγιο θέμα. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να δημιουργούνται δυο τομές μέσα στην έκθεση οι οποίες δημιουργούν τρία μικρά θέματα μέχρι και την μισή πτώση στη δευτερεύουσα τονικότητα. Τα τρία αυτά μέρη σημειώνονται ως TM1, TM2 ΚΑΙ TM3. Στη συγκεκριμένη περίπτωση το TM1 είναι η μετάβαση που κλείνει με μισή πτώση στη λα-ελάσσονα, το TM2 είναι το πλάγιο θέμα στη τονικότητα της Ντο-μείζονος και το TM3 είναι το γέμισμα τομής που γίνεται στη μισή πτώση της Ντο-μείζονος. Παρατηρούμε επίσης πως τα τρία αυτά μέρη δεν φέρουν κοινές μελωδίες μεταξύ τους αλλά είναι τρεις διαφορετικές μελωδίες που δημιουργούν το λεγόμενο trimodular block.<sup>71</sup>

Το γέμισμα τομής φέρνει ένα δεύτερο πλάγιο θέμα που έχει δομή περιόδου.<sup>72</sup> Από θεματικής απόψεως χρησιμοποιεί μια ομάδα τεσσάρων ογδών σε μορφή αρπισμού, την οποία επαναλαμβάνει αυτούσια άλλη μια φορά πριν φέρει την πτώση. Η πρώτη φράση εκτείνεται στα μ. 38-41 στην τονικότητα της Ντο-μείζονος με πτωτική διαδικασία που καταλήγει σε ατελή πτώση. Η δεύτερη φράση της περιόδου εκτείνεται στα μ. 42-55a, όντας τρεις φορές μεγαλύτερη από την πρώτη. Ξεκινάει με τη μελωδία της πρώτης φράσης σε παραλλαγή και μεταφερόμενη στην περιοχή της ντο-ελάσσονος, όπου καταλήγει σε απροσδόκητη πτώση στα μ. 44-45 ( $ii^6 - V^7$ , VI). Στο μ. 46, μετά από μία παύση τετάρτου στο μ. 45, ακούγεται μία συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης που μας οδηγεί ξανά σε μια προσπάθεια επικύρωσης της Ντο-μείζονος. Μέσα από μία ανοδική πορεία τεσσάρων μέτρων με αντιχρονισμούς, η μελωδία καταλήγει στο μ. 51 στην πτωτική διαδικασία, η οποία θα φέρει την επικύρωση της δευτερεύουσας τονικότητας. Πριν όμως φτάσει σε αυτήν, στα μ. 51-52, κατά τη διάρκεια της πτωτικής διαδικασίας, ακούμε για άλλη μια φορά το μοτίβο του κύριου θέματος με το τρίηχο, ως αναδρομή στη κύρια περιοχή, πριν κλείσει η έκθεση. Η πλάγια περιοχή κλείνει με τέλεια πτώση στην Ντο-μείζονα στο μ. 55a.<sup>73</sup>

Από το μ. 55, σε επικάλυψη με την προηγούμενη πτωτική επικύρωση, ξεκινάει το καταληκτικό τμήμα σε χαμηλή δυναμική ένταση, με τη μελωδία στο δεξί χέρι να χρησιμοποιεί αξίες ογδών σε staccato, μια νέα μελωδία σε σχέση με την υπόλοιπη έκθεση, που συνοδεύεται από αρπισμούς σε τρίηχα δέκατων-έκτων. Το συγκεκριμένο καταληκτικό τμήμα ακολουθεί τον τυπικό τρόπο εξέλιξής του: το αρχικό τετράμετρο μόρφωμα των μ. 55-59a, με την αρμονική διαδοχή τονικής – προδεσπόζουσας – δεσπόζουσας – τονικής, επαναλαμβάνεται αρχικά ολόκληρο στα μ. 59-63a με μια

<sup>71</sup> Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 170-171

<sup>72</sup> Ο.π., σ. 139.

<sup>73</sup> Caplin, ό.π., σ. 115, 117 και 119.

ρυθμική σμίκρυνση σε αξίες δέκατων-έκτων και τριακοστών-δευτέρων αντίστοιχα, ενώ έπειτα απομονώνεται το τελικό του δίμετρο για να ακουσθεί ακόμα μια φορά (μία οκτάβα υψηλότερα) στα μ. 63b-65a. Μέσω μιας κατιούσας αρμονικής διαδοχής τονικής – δεσπόζουσας – τονικής στα μ. 65-66 ο συνθέτης επεκτείνει την συγχορδία της τονικής της δευτερεύουσας τονικότητας της εκθέσεως. Φαίνεται όμως πως αυτό το δίμετρο το χρησιμοποιεί και ως εισαγωγικό τμήμα της επεξεργασίας, μεταφέροντάς το στα μ. 67-68 στην περιοχή της λα-ελάσσονος. Περιμένουμε λοιπόν ότι ο πυρήνας της επεξεργασίας θα ξεκινήσει στη λα-ελάσσονα.

Η έναρξη της ενότητας της επεξεργασίας, ωστόσο, δεν χρησιμοποιεί σαν τονική επιλογή τη λα-ελάσσονα, μιας και την μετατρέπει σε ενεργή δεσπόζουσα για τη ρε-ελάσσονα, την οποία και θα ακούσουμε στον πυρήνα της επεξεργασίας. Στην συγκεκριμένη περίπτωση μπορεί η επεξεργασία να μην ξεκινάει τυπικά από τη δεσπόζουσα, αλλά κάνει την μισή πτώση στη σχετική της Φα-μείζονος. Περνώντας στον Galeazzi, παρατηρούμε πως οι απόψεις του συνάδουν με την συγκεκριμένη επεξεργασία, μιας και αναφέρει πως ένας πιο σύγχρονος τρόπος για να ξεκινήσει η επεξεργασία πέραν της δεσπόζουσας, είναι η έναρξη σε μια άλλη συγγενική τονικότητα.<sup>74</sup> Ο συνθέτης επιλέγει λοιπόν να χρησιμοποιήσει τα μ. 67-68 ως προετοιμασία για τον πυρήνα της επεξεργασίας που θα ξεκινήσει στο μ. 69. Από θεματικής απόψεως, ο συνθέτης επιλέγει να αναπτύξει ένα στοιχείο από την έκθεση που παλαιότεροι θεωρητικοί όπως ο Koch το θεωρούσαν ως μια καλή επιλογή για τον πυρήνα της επεξεργασίας.<sup>75</sup> Το στοιχείο που διαλέγει να αναπτύξει είναι αυτό του τελευταίου δίμετρου της κατακλείδας της εκθέσεως. Το χρησιμοποιεί στο αριστερό χέρι ως βασική μελωδία και το συνοδεύει με υλικό από το δεύτερο μόρφωμα της κύριας ιδέας (το μοτίβο τρίηχων) στο δεξί χέρι. Μια επιλογή με αρκετό ενδιαφέρον, σύμφωνα με τον Galeazzi.<sup>76</sup>

Ακούμε λοιπόν τη νέα διαμορφωμένη μελωδία ως ένα δίμετρο που εκτίθεται στη ρε-ελάσσονα στα μ. 69-70, με εναλλαγές της τονικής και της δεσπόζουσας, και στα μ. 71-72 επαναλαμβάνεται, αυτήν την φορά στη περιοχή της δεσπόζουσας. Αυτή η τετράμετρη ιδέα επαναλαμβάνεται κατόπιν ολόκληρη με μικρές αλλαγές στα μ. 73-76. Στο μ. 77 ξεκινάει ένα δεύτερο τμήμα του πυρήνα της επεξεργασίας, με μια νέα τετράμετρη ιδέα με στοιχεία του δεύτερου πλαγίου θέματος, επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον στο στοιχείο του αντιχρονισμού (πρβλ. τα μ. 77-80 με τα μ. 47-50). Εξακολουθώντας να βρίσκεται στην περιοχή της ρε-ελάσσονος, η νέα τετράμετρη ιδέα αναπτύσσεται και στα μ. 81-82, διαμορφώνοντας ένα δίμετρο παράγωγο της τετράμετρης ιδέας το οποίο λειτουργεί ως συνδετικός κρίκος για την επόμενη τονική περιοχή όπου αυτή αλυσιδοποιείται. Πράγματι, μέσω της αρμονικής ακολουθίας του δίμετρου (V, i – V της σολ ελάσσονος) περνάμε στη περιοχή της σολ-ελάσσονος, όπου αλυσιδοποιείται η προηγούμενη τετράμετρη ιδέα στα μ. 83-86. Παρατηρούμε ότι η αλυσιδοποίηση έγινε μια πέμπτη χαμηλότερα. Στα μ. 87-88 ακολουθεί και πάλι το ίδιο δίμετρο με το προηγούμενο, μεταφερόμενο κατά μία πέμπτη χαμηλότερα στη περιοχή της ντο-ελάσσονος. Το ίδιο δίμετρο το ακούμε όμως άλλη μια φορά στα μ. 89-90 να λειτουργεί ως συνδετικός κρίκος για την τονική περιοχή της Σι-ύφεση-

<sup>74</sup> Βλ. Galeazzi, στο: Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18ου αιώνας (Γ’)”, ό.π., σ. 47.

<sup>75</sup> Βλ. Koch, στο: Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18ου αιώνας (B’)”, ό.π., σ. 80.

<sup>76</sup> Βλ. Galeazzi, στο: Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18ου αιώνας (Γ’)”, ό.π., σ. 53.

μείζονος που ακολουθεί στα επόμενα μέτρα. Πράγματι, στα μ. 91-94 ακούμε ξανά την τετράμετρη ιδέα να αλυσιδοποιείται στην περιοχή της Σι-ύφεση-μείζονος.

Παρατηρούμε ότι στο δεύτερο τμήμα του πυρήνα της επεξεργασίας ξεκινάει να δημιουργείται ένας κύκλος πεμπτών, περνώντας από την ρε-ελάσσονα στην σολ-ελάσσονα και έπειτα σπάει αλυσιδοποιώντας την τετράμετρη ιδέα στην σχετική της σολ-ελάσσονος, την Σι-ύφεση-μείζονα. Σε σχέση, δηλαδή, με την τονικότητα αναφοράς έχουμε αρμονικά την εξής διαδοχή: vi – ii – IV. Παρατηρούμε ότι η επεξεργασία παρέμεινε για αρκετά μέτρα και στη σχετική της αρχικής τονικότητας αλλά και στην σχετική της υποδεσπόζουσας.<sup>77</sup>

Συνεχίζοντας στο τρίτο και τελευταίο τμήμα του πυρήνα της επεξεργασίας, στα μ. 95-98 το αρχικό τετράμετρο των μ. 69-72 εξακολουθεί να παραμένει στη περιοχή της Σι-ύφεση-μείζονος. Στα μ. 99-102 το τετράμετρο επαναλαμβάνεται παραλλαγμένο αυτήν την φορά στη σι-ύφεση-ελάσσονα, την iv της φα-ελάσσονος που είναι η ομώνυμη της αρχικής τονικότητας. Στα επόμενα μέτρα αρχίζει η λειτουργία της αποσπασματοποίησης του τετράμετρου σε δίμετρα, όπως γίνεται στα μ. 103-104, όπου ακούμε το πρώτο δίμετρο να παραμένει στη περιοχή της σι-ύφεση-ελάσσονος ενώ το δεύτερο και το τρίτο δίμετρο μεταφέρονται στη V και στη i της φα-ελάσσονος αντίστοιχα. Στα μ. 109-110 ακούμε το δίμετρο στην VI της φα-ελάσσονος και στα μ. 111-112 το δίμετρο σπάει σε ακόμα μικρότερες δομικές μονάδες, δηλαδή σε μονόμετρα. Στα μ. 113-117 έχουμε την επιστροφή στη ρε ελάσσονα καθώς καταλήγουμε με μισή πτώση στην δεσπόζουσα της μέσω της διπλής δεσπόζουσας στο μ. 113. Σκόπιμο είναι να σταθούμε λίγο παραπάνω σε αυτήν την μισή πτώση στην vi της Φα-μείζονος, μιας και από τους παλαιότερους θεωρητικούς γίνεται αναφορά στην συγκεκριμένη τονικότητα και την παγίωσή της στην ενότητα της επεξεργασίας. Από τον Koch κιόλας γίνεται αναφορά στην συγκεκριμένη τονική επιλογή για την επεξεργασία, μιας και αυτός αναφέρει πως όταν βρισκόμαστε στον μείζονα τρόπο η ενότητα της επεξεργασίας, ξεκινώντας από την δεσπόζουσα, επιχειρεί συνήθως να καταλήξει, πρώτα με μισή και έπειτα με τέλεια πτώση, στην σχετική ελάσσονα της αρχικής τονικότητας.<sup>78</sup> Επίσης αναφορά για την μισή πτώση στη σχετική τονικότητα στο τμήμα της επεξεργασίας γίνεται στον Birnbach, που αναφέρει πως ο απώτερος στόχος της επεξεργασίας είναι μια μισή πτώση επι της τονικότητας της σχετικής, η οποία δίνει κατόπιν το έναυσμα για την εμφάνιση της κύριας ή της «δεύτερης» ιδέας του κομματιού στο τονικό περιβάλλον.<sup>79</sup> Περνώντας στους νεότερους θεωρητικούς, ο Caplin κάνει αναφορά στις τονικές περιοχές της επεξεργασίας οι οποίες μπορούν να είναι στο μείζονα τρόπο η vi είτε η iii.<sup>80</sup>

Στα μ. 118-130 ακούμε μια παράθεση του κύριου θέματος στην ομώνυμη της τονικότητας που προετοίμασε η προηγούμενη μισή πτώση, δηλαδή στη Ρε-μείζονα. Είναι αυτό μια ψευδής επανέκθεση; Ανήκει ήδη στην επανέκθεση; Παρατηρούμε ότι στο μ. 137, έπειτα από μια μετατροπική ανακατασκευή των τεσσάρων αρχικών μέτρων του κυρίου θέματος, ακούμε το δεύτερο ήμισυ της προτασιακής δομής του ιδίου να επανεκτίθεται στην προβλεπόμενη τονικότητα για την επανέκθεση, αυτήν της Φα-μείζονος. Ο Caplin εξηγεί πως το συνδετικό πέρασμα μερικές φορές ξεκινάει με αναφορά στο εναρκτήριο υλικό του κύριου θέματος, συνήθως στην τονικότητα της επεξεργασίας που έχει νωρίτερα εδραιωθεί με μία μισή πτώση. Στο τέλος, όμως, η

<sup>77</sup> Caplin, ό.π., σ. 139.

<sup>78</sup> Βλ. Koch, στο: Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18ου αιώνας (B’)”, ό.π., σ. 77.

<sup>79</sup> Φούλιας, “Η μουσική του Ludwig Beethoven μέσα από τα πρώτα κείμενα περί μουσικής μορφολογίας του Heinrich Birnbach (1827-1829)”, ό.π., σ. 64.

<sup>80</sup> Caplin, ό.π., σ. 140-141.

μουσική επιστρέφει στην αρχική τονικότητα για την επανέκθεση. Μπορούμε να θεωρήσουμε λοιπόν πως η προηγούμενη παράθεση της κύριας θεματικής ιδέας δεν είναι παρά το συνδετικό πέρασμα προς την επανέκθεση.<sup>81</sup> Για το συγκεκριμένο φαινόμενο μιλούν και οι Herokoski και Darcy, σχολιάζοντας το συγκεκριμένο μέρος. Φαίνεται πως ο Beethoven στο συγκεκριμένο σημείο δημιουργεί μια τονική έκπληξη, ξεκινώντας την επαναφορά της επανέκθεσης στο μ. 118 από τη Ρε-μείζονα. Η μουσική όχι μόνον προχωρά από τη δεσπόζουσα της ελάσσονος τονικότητας της σχετικής σε μια μείζονα τονικότητα (την ομώνυμή της), αλλά και η επιλογή που κάνει ο συνθέτης δεν είναι και η πιο συνηθισμένη (καθώς χρησιμοποιεί την VI της αρχικής τονικότητας αντί, για παράδειγμα, την ομώνυμή της ελάσσονα).<sup>82</sup>

Στην προκειμένη περίπτωση, θα θεωρήσουμε ότι η επανέκθεση ξεκινάει με το δεύτερο ήμισυ της κύριας ιδέας στο μ. 137 (πρβλ. τα μ. 137-144 με τα μ. 5-12).<sup>83</sup> Αντίθετα, το τμήμα της μεταβάσεως έχει εξαλειφθεί εντελώς από την επανέκθεση. Επομένως στο μ. 145, αφού προηγηθεί το μ. 144 με τη συνοδευτική φιγούρα της πλάγιας περιοχής ως προαναγγελία (πρβλ. το κενό που μεσολαμβάνει στο αντίστοιχο μ. 12), ξεκινάει απευθείας η πλάγια περιοχή μεταφερόμενη στην αρχική τονικότητα. Τα μ. 19-26 επανέρχονται αυτούσια στα μ. 145-152, αλλά η διαδικασία της συνέχισης και της πτωτικής διαδικασίας των μ. 27-30a αναβάλλεται, καθώς εδώ εισάγεται ένα εμβόλιμο τμήμα, σε σχέση με την αρχική πλάγια περιοχή, στα μ. 153-162a που μεταφέρεται στη φα-ελάσσονα. Παρατηρούμε πως το εμβόλιμο αυτό τμήμα είναι μια αναδιατύπωση της πρώτης πλάγιας ιδέας. Αναλυτικά, ακούμε σε όλη του την έκταση, στο δεξί χέρι, ομάδες δέκατων-έκτων γύρω από την νότα φα, ενώ στο αριστερό χέρι έναν ισοκράτη πάνω στο πτωτικό έξι-τέσσερα μέχρι το μ. 154. Στο μ. 155 περνάει στην περιοχή της τονικής και στα μ. 156-159 ακούμε την V/III/i, μέχρι να φτάσει στο μ. 160 στην III της φα-ελάσσονος. Έτσι, στα μ. 160-162a επανέρχεται στην πτωτική διαδικασία που αντιστοιχεί στο μ. 30 της εκθέσεως, αλλά αυτή την φορά σε μεταφορά στη φα-ελάσσονα. Η αρμονική ακολουθία για την κατάληξη στην μισή πτώση είναι εμφανώς διαφορετική (III – V<sup>2</sup>/iv, IV – vii<sup>6#</sup>/V, V).

Αφού ολοκληρωθεί η μισή πτώση έρχεται το γέμισμα της τομής, ως συνδετικό πέρασμα προς το δεύτερο πλάγιο θέμα, αυτούσιο σε σχέση με αυτό της εκθέσεως (πρβλ. τα μ. 162-169 με τα μ. 30-37). Στη Φα-μείζονα μεταφέρεται επίσης ολόκληρο το δεύτερο πλάγιο θέμα μέχρι και την τέλεια πτώση (πρβλ. τα μ. 170-187a με τα μ. 38-55a) χωρίς να υπάρχουν μεγάλες αλλαγές. Αυτό που προστίθενται πριν εισαχθεί το καταληκτικό τμήμα είναι δύο μέτρα (μ. 187-189a), τα οποία επαναλαμβάνουν την πτωτική διαδικασία για την επικύρωση της Φα-μείζονος, μία οκτάβα υψηλότερα και με το τελείωμα να είναι ελάχιστα διαφοροποιημένο. Από άποψη δυναμικής, για να τονιστεί η πτωτική κατάληξη, την δεύτερη φορά που επαναλαμβάνεται η πτώση, η δυναμική είναι σε fortissimo, ενώ η πρώτη επικύρωση της τονικότητας έγινε σε δυναμική forte. Το καταληκτικό τμήμα επίσης μεταφέρεται αυτούσιο στην τονικότητα της Φα-μείζονος (πρβλ. τα μ. 189-199a με τα μ. 55-65a), μόνο που προστίθεται ένα ακόμη εμβόλιμο δίμετρο που επαναλαμβάνει τα μ. 197-198, μία οκτάβα χαμηλότερα, πριν φτάσουμε στα μ. 201-202, τα οποία κλείνουν την επανέκθεση με τα ίδια μέτρα που έκλεισε και η έκθεση (μ. 65-66). Το κομμάτι ολοκληρώνεται δίχως να προστεθεί κάποια coda.

<sup>81</sup> Ο.π., σ. 157 και 159.

<sup>82</sup> Herokoski – Darcy, ό.π., σ. 272.

<sup>83</sup> Caplin, ό.π., σ. 163 και 173.

### **Opus 10 αρ. 2: III. Presto.**

Το τελικό μέρος (Presto) της opus 10 αρ. 2 βρίσκεται και αυτό στην τονικότητα της Φα-μείζονος, όπως βρισκόταν και το εναρκτήριο μέρος. Είναι σε τριμερή μορφή σονάτας, με έκθεση, επεξεργασία και επανέκθεση. Οι ενότητες που φέρουν επανάληψη είναι αυτή της εκθέσεως και η επεξεργασία με την επανέκθεση από κοινού. Το μέρος δεν ολοκληρώνεται με coda.

Η έκθεση ξεκινά με μία σύντομη τετράμετρη ιδέα στη Φα-μείζονα, που αποτελείται από δύο μοτίβα. Το πρώτο δίμετρο χρησιμοποιεί ομάδες ογδόων σε staccato (μοτίβο α), ενώ στο επόμενο δίμετρο (μ. 3-4) αλλάζουν οι ρυθμικές αξίες σε δύο όγδοα staccato και τέσσερα δέκατα-έκτα σε legato (μοτίβο β). Αυτή η τετράμετρη ιδέα αρχικά ακούγεται μόνη της στο αριστερό χέρι. Στα μ. 5-8 η ίδια επαναλαμβάνεται στην τονική από το δεξί χέρι εν είδει fugato, ενώ το αριστερό αναπτύσσει το δεύτερο μοτίβο μέχρι να καταλήξουν και τα δύο χέρια στο μ. 8, όπου θα πραγματοποιηθεί μια μετατροπική στροφή προς την Ντο-μείζονα. Χωρίς να γίνει κάποια πτώση, το κύριο θέμα συνεχίζει να αξιοποιείται στο τμήμα της μεταβάσεως, όπου για τα επόμενα τέσσερα μέτρα (μ. 9-12) εκτίθεται στο δεξί χέρι με την αρχική τετράμετρη ιδέα μεταφερόμενη στη Ντο-μείζονα. Στα μ. 13-14 επαναλαμβάνεται το τελευταίο δίμετρο (μοτίβο β) στην V/ii και στην ii, στην περιοχή της Ντο-μείζονος, που θα μας οδηγήσει προς την πλάγια περιοχή χωρίς να γίνει μισή πτώση στην νέα τονικότητα. Επομένως μιλάμε για μία συνεχή έκθεση, με κύριο θέμα, μετάβαση και πλάγια περιοχή σε συνύφανση μεταξύ τους. Αυτοί που έχουν ασχοληθεί εκτενέστερα με αυτό το ζήτημα είναι οι Hepokoski και Darcy. Υποστηρίζοντας μια λειτουργική προσέγγιση σε σχέση με την συνεχή έκθεση, αναφέρουν ότι όλες οι εκθέσεις σονάτας περιέχουν ένα δευτερεύον θέμα (ή τουλάχιστον κάποια επαρκή λειτουργικά στοιχεία ενός τέτοιου θέματος), ακόμη και αν τα όρια μεταξύ του μεταβατικού τμήματος και του δευτερεύοντος θέματος είναι συγκαλυμμένα. Διακρίνουν επίσης τρεις κατηγορίες τέτοιων θολών ορίων: α) η μετάβαση δεν έχει λειτουργικό τέλος, αλλά το δευτερεύον θέμα εξακολουθεί να φέρνει μια κάποια είδους εναρκτήρια λειτουργία· β) η μετάβαση τελειώνει κανονικά, αλλά το θέμα που ακολουθεί στερείται ξεκάθαρης αρχής· και γ) η μετάβαση στερείται ενός τέλους και το δευτερεύον θέμα στερείται μιας χαρακτηριστικής αρχής, γεγονός που επιφέρει μια πλήρη συγχώνευση αυτών των θεματικών λειτουργιών. Στη συγκεκριμένη σονάτα ταιριάζει η τρίτη περίπτωση, λόγω του ότι δεν υπάρχει κάποιος ξεκάθαρος διαχωρισμός ανάμεσα στο τέλος της μετάβασης και στην αρχή της πλάγιας περιοχής.<sup>84</sup> Η εξύφανση της πλάγιας περιοχής είναι παρόμοια με το μοτίβο β από άποψη ρυθμικών αξιών, από θεματικής απόψεως όμως διαφοροποιείται από αυτό. Το μ. 15 επαναλαμβάνεται στο μ. 16 και ακολουθείται από ένα δίμετρο ως πτωτική διαδικασία που θα φέρει την τέλεια πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα στο μ. 18. Στα μ. 19-22, εξάλλου, η τετράμετρη ιδέα που προηγήθηκε επαναλαμβάνεται ολόκληρη και ελαφρώς διευρυμένη, ενώ παράλληλα υφίσταται ρυθμική σμίκρυνση για να επιτευχθεί ακόμη μεγαλύτερη ενεργητικότητα πριν επαναληφθεί η επικύρωση της Ντο-μείζονος στο μ. 23 και ολοκληρωθεί η πλάγια περιοχή. Οι Hepokoski και Darcy μιλούν και για ένα δεύτερο τύπο συνεχούς έκθεσης, που φαίνεται να ταιριάζει στο συγκεκριμένο μέρος. Αυτός ο τύπος αναφέρεται σε μια πλάγια περιοχή αρκετά σύντομη, που επικυρώνει με τέλεια πτώση την δευτερεύουσα τονικότητα σε αρκετά σύντομο χρονικό διάστημα. Αυτό έχει ως επακόλουθο αρκετές επαναλήψεις της πτωτικής διαδικασίας· άλλες φορές

<sup>84</sup> Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 51-52.

αυτό γίνεται αρκετά φανερό, ενώ σε άλλες περιπτώσεις, όπως για παράδειγμα σε αυτή που εξετάζουμε, αυτό είναι λιγότερο φανερό.<sup>85</sup>

Η έκθεση ολοκληρώνεται με τη προσθήκη (σε επικάλυψη) ενός καταληκτικού τμήματος στα μ. 23-32, το οποίο αποτελεί παράγωγο του μοτίβου α από την κύρια περιοχή. Αρμονικά, ολόκληρο το καταληκτικό τμήμα στηρίζεται στον ισοκράτη επί της τονικής με μικρές εναλλαγές δεσπόζουσας – τονικής στην μελωδία. Όπως η κύρια περιοχή, η μετάβαση και η πλάγια περιοχή, αντίστοιχα και το καταληκτικό τμήμα χαρακτηρίζεται από μια τετράμετρη ιδέα στα μ. 23-27a, η οποία επαναλαμβάνεται ολόκληρη στα μ. 27-31a, ενώ στα μ. 31-32 έχουμε μια διαδοχή συγχορδιών δεσπόζουσας και τονικής που θα ολοκληρώσει την έκθεση.

Η ενότητα της επεξεργασίας ξεκινάει χωρίς κάποια προετοιμασία του πυρήνα της: επομένως, στο μ. 33 εισάγεται απευθείας ο πυρήνας της. Το μ. 33 ανοίγει σε υψηλή δυναμική ένταση (*forte*) με το δεύτερο μοτίβο του κύριου θέματος, ελαφρώς παρηλλαγμένο, να ακούγεται σε μια σχετικά απομακρυσμένη, σε σχέση με την Ντο-μείζονα, τονική περιοχή, αυτήν της Λα-ύφεση-μείζονος, που είναι ουσιαστικά η VI της ομώνυμης, ντο-ελάσσονος. Το πρώτο δίμετρο (με την άρση, μ. 33-34) εκτίθεται στην τονική και στα μ. 35-36 επαναλαμβάνεται το ίδιο στην δεσπόζουσα. Στα μ. 37-41a γίνεται μια παράθεση της αρχικής τετράμετρης κύριας ιδέας (πρβλ. τα μ. 1-4) στην υπάρχουσα τονικότητα, ενώ στα μ. 41-67a λαμβάνει χώραν μια αντιστικτική ανάπτυξη, αλυσιδοποιώντας αρχικά την κύρια τετράμετρη ιδέα και έπειτα απομονώνοντας το μοτίβο β που, εν συνεχεία, αλυσιδοποιείται. Συγκεκριμένα, στα μ. 41-44 η τετράμετρη ιδέα των μ. 37-40 στρέφεται σταδιακά προς την περιοχή της σι-ύφεση-ελάσσονος (που σε σχέση με την αρχική τονικότητα είναι η υποδεσπόζουσα της ομώνυμης ελάσσονος), χωρίς να κάνει κάποια μετατροπία προς αυτήν την τονικότητα, προτού ο πυρήνας επικεντρωθεί στο μοτίβο β. Πράγματι, στα μ. 45-48 απομονώνεται το τελευταίο δίμετρο (μοτίβο β) και αλυσιδοποιείται στην τονικότητα της φα-ελάσσονος (την ομώνυμη της Φα-μείζονος) στα μ. 49-50. Στο μ. 50, μια κατιούσα μελωδική γραμμή στο αριστερό χέρι συνδέει το προηγούμενο δίμετρο με τα μ. 51-53 που στρέφονται προς την περιοχή της ντο-ελάσσονος (την ν της φα-ελάσσονος) και αναπτύσσουν το μοτίβο β πάνω στην εξής αρμονική ακολουθία: *iv*, *V*<sup>7</sup>, *i*. Η εξύφανση του αριστερού χεριού είναι διαφορετική, μιας και αυτό χρησιμοποιεί μεγαλύτερης διάρκειας αξίες (μισού), ενώ στα προηγούμενα μέτρα χειριζόταν και αυτό το μοτίβο β. Στα μ. 54-55 αλυσιδοποιείται το μοτίβο β μια πέμπτη υψηλότερα, στην περιοχή της σολ-ελάσσονος (την *ii* της Φα-μείζονος), περνώντας από την δεσπόζουσα και την τονική, πράγμα το οποίο επαναλαμβάνεται και στα μ. 56-57 ελαφρώς παρηλλαγμένο. Έπειτα, στα μ. 58-61 ο συνθέτης επαναλαμβάνει την ίδια ακριβώς διαδικασία με τα μ. 54-57, πλέον όμως σε μεταφορά στη περιοχή της ρε-ελάσσονος (την *vi* της Φα-μείζονος), μία τετάρτη χαμηλότερα από την προηγούμενη τονική επιλογή. Έτσι, στα μ. 62-63 εδραιώνει την τονικότητα της ρε-ελάσσονος με μία μισή πτώση (*vi*<sup>6#</sup>/*V* – *V*), την οποία επαναλαμβάνει άλλες δυο φορές στα μ. 64-65 και 66-67a.

Στα μ. 67-86 εκτείνεται το συνδυαστικό πέρασμα που θα φέρει στο μ. 87 την επανέκθεση. Αφού ακουσθεί για άλλα δυο μέτρα η δεσπόζουσα της ρε-ελάσσονος ως επέκταση της πτώσης (μ. 67-68), εισάγεται το καταληκτικό τμήμα της εκθέσεως στην περιοχή της Ρε-μείζονος ως θεματική επιλογή για το συνδυαστικό πέρασμα. Στα μ. 69-73a ακούμε το καταληκτικό θέμα στη Ρε-μείζονα, το οποίο επαναλαμβάνεται στα μ. 73-77a. Στα μ. 77-84 το θέμα αυτό σπάει σε δίμετρα και έπειτα σε μονόμετρα

---

<sup>85</sup> Ο.π., σ. 60.

μεταφερόμενο σταδιακά (μέσα από έναν κύκλο πεμπτών) προς τη Φα-μείζονα, που είναι και η προβλεπόμενη τονικότητα για την επανέκθεση. Έτσι, στο μ. 85 ολοκληρώνεται η διαδικασία με κατάληξη στη δεσπόζουσα, η οποία επεκτείνεται μέχρι το μ. 86.

Στο μ. 87 εισάγεται η επανέκθεση με το κύριο θέμα στο αριστερό χέρι, συνοδευόμενο από μία κατιούσα μελωδική γραμμή που αποτελείται από ομάδες δέκατων-έκτων, αυτή τη φορά στο δεξί χέρι. Στα μ. 91-93 επαναλαμβάνονται τα τρία πρώτα μέτρα του κύριου θέματος μεταφερόμενα στο δεξί χέρι. Το τέταρτο μέτρο του κύριου θέματος, όμως, παραλλάσσεται για να γίνει μια μεταφορά του στην περιοχή της σολ-ελάσσονος. Μέσω της αρμονικής ακολουθίας  $\text{vi}i_5^{\#}/V - V - i$ , στα μ. 95-98 ακούγεται το κύριο θέμα στο αριστερό χέρι στην σολ-ελάσσονα, το οποίο επαναλαμβάνεται στα μ. 99-101 από το δεξί χέρι. Ως συνοδεία χρησιμοποιείται η ροή των δέκατων-έκτων, όπως είχε χρησιμοποιηθεί και στην αρχή της επανεκθέσεως. Στο μ. 102 ο συνθέτης στρέφεται προς την περιοχή της Σι-ύφεση-μείζονος. Έτσι, στα μ. 103-106 συνεχίζει να αναπτύσσεται η κύρια ιδέα, με το θέμα να ακούγεται στη Σι-ύφεση-μείζονα και εν συνεχεία να εξελίσσεται στη σι-ύφεση-ελάσσονα στα μ. 107-122. Πιο αναλυτικά, η δευτερεύουσα ανάπτυξη του κύριου θέματος περνάει από την περιοχή της τονικής της ομώνυμης ελάσσονος, εναλλάσσοντάς την με αυτήν της δεσπόζουσας, προτού επιστρέψει και πάλι στο μ. 119 στην ελάσσονα υποδεσπόζουσα. Αυτό που μας φαίνεται ενδιαφέρον είναι πως η πλάγια περιοχή στην επανέκθεση αλλοιώθηκε και αφομοιώθηκε στη δευτερεύουσα ανάπτυξη του κύριου θέματος, έτσι ώστε να φαίνεται σαν να μην υπάρχει καθόλου πλάγια περιοχή. Μοιάζει σαν ολόκληρη η επανέκθεση να είναι μια ευρεία ανάπτυξη του κυρίου θέματος! Σίγουρα μπορούμε να αναγνωρίσουμε στα μ. 111-122 το μόρφωμα με τα δέκατα έκτα που είχε η πλάγια περιοχή στην έκθεση, πλέον όμως έχει τόσο ξεκάθαρη την αναπτυξιακή λειτουργία που χάνεται μέσα σε αυτήν και αφομοιώνεται από την υπόλοιπη ανάπτυξη της κύριας θεματικής ιδέας. Στα μ. 123-124 ξεκινάει η πορεία προς την πτωτική διαδικασία, που θα φέρει την τέλεια πτώση στη Φα-μείζονα στο μ. 125a, πριν εισαχθεί το καταληκτικό τμήμα και κλείσει η επανέκθεση.

Στα μ. 125-133a ακούμε το καταληκτικό τμήμα της εκθέσεως, μεταφερόμενο στη Φα-μείζονα χωρίς καμία αλλαγή. Στα μ. 133-141a επαναλαμβάνεται το καταληκτικό τμήμα μία οκτάβα υψηλότερα, διευρύνοντας και αυτό το τμήμα της επανέκθεσης. Η σονάτα όμως δεν κλείνει εδώ. Στα μ. 141-150 έχουμε ακόμα μια προέκταση της καταληκτικής περιοχής, με τα μ. 141-143a να εναλλάσσουν την τονική με την δεσπόζουσα και να επαναλαμβάνονται μία οκτάβα χαμηλότερα στα μ. 143-145a. Στα μ. 145-148 ακούμε το προηγούμενο τετράμετρο με ανεστραμμένους ρόλους στα δύο χέρια, καταλήγοντας έτσι στο μ. 149 με μία κατηγορηματική συγχορδία τετάρτου μόνο με την τονική της Φα-μείζονος, η οποία σφραγίζει το τέλος της σονάτας. Στο μ. 150 ακολουθεί ένα μέτρο παύσης πριν την επανάληψη της επεξεργασίας και της επανέκθεσης.

### **Opus 10 αρ. 3: I. Presto**

Η έκθεση ανοίγει με μία τετράμετρη μονοφωνική ιδέα στην τονικότητα της Ρε-μείζονος, σε χαμηλή δυναμική ένταση, ξεκινώντας από την τονική με μια ανοδική πορεία προς την πέμπτη της Ρε-μείζονος, στην οποία και κλείνει η φράση. Η υφή της θεματικής αυτής ιδέας χαρακτηρίζεται από το staccato που χρησιμοποιεί ο συνθέτης καθ' όλη την ανοδική πορεία της φράσης και δίνει έναν πιο ανάλαφρο ρυθμό λόγω της ταχύτητας που επιλέγει για το εναρκτήριο μέρος της σονάτας σε Ρε-μείζονα. Η κύρια ιδέα φαίνεται να ξεκινάει με την πρώτη φράση, μ. 1-4, σε δομή περιόδου, η οποία όμως δεν συνεχίζεται με αυτόν τον τρόπο, αφού στην δεύτερη φράση, μ. 5-10, εξελίσσεται κατά τις προδιαγραφές του δεύτερου σκέλους μιας πρότασης, με τα μ. 5-8 εν είδει συνέχισης και τα μ. 9-10 ως πτωτική διαδικασία προς την τέλεια πτώση. Επομένως μπορούμε να μιλήσουμε για ένα υβριδικό κύριο θέμα, με στοιχεία περιόδου στην πρώτη φράση και εν συνεχεία πρότασης στην δεύτερη φράση, φτάνοντας στο μ. 10 σε μία τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα της Ρε-μείζονος.<sup>86</sup> Κάλλιστα θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι η κύρια περιοχή ολοκληρώνεται στο μ. 10, όμως παρατηρούμε πως στα μ. 11-16 επαναλαμβάνεται η δεύτερη φράση, ελαφρώς παρηλλαγμένη, με τη μελωδία γραμμένη σε μικρότερες ρυθμικές αξίες και με υψηλή δυναμική ένταση. Επομένως, η κύρια περιοχή κλείνει στο μ. 16 με τέλεια πτώση στη περιοχή της Ρε-μείζονος.

Ακολούθως, εισάγεται το τμήμα της μεταβάσεως σε χαμηλή δυναμική ένταση, με τη μελωδία του κύριου θέματος παιγμένη με αντιχρονισμούς στο δεξί χέρι και κατάληξη μέσω ενός crescendo στο μ. 22 στη V/vi της αρχικής τονικότητας. Περιμένουμε, επομένως, η πλάγια περιοχή να εισαχθεί στη περιοχή της σι-ελάσσονος, μια όχι και τόσο προβλεπόμενη επιλογή. Σύμφωνα με τον Birnbach υπάρχει μια δεύτερη εκδοχή για τη διαμόρφωση της εκθέσεως, αυτή της αντικατάστασης της δευτερεύουσας τονικότητας της δεσπόζουσας με αυτήν της υποκειμένης τρίτης, δηλαδή της ελάσσονος σχετικής. Αναφέρει πως αυτή η επιλογή ουσιαστικά εισάγεται για πρώτη φορά στη θεωρία περί της σονάτας, χάρη στην ανάλυση του πρώτου μέρους του Κουιντέτου εγχόρδων σε Ντο-μείζονα, opus 29, του Beethoven.<sup>87</sup>

Η πλάγια περιοχή εισάγεται λοιπόν στην τονικότητα της σι-ελάσσονος με μία νέα ιδέα εν είδει μετατροπικής περιόδου, με πρώτη φράση στα μ. 23-26 και δεύτερη φράση στα μ. 27-30, όπου καταλήγει με τέλεια πτώση στην τονικότητα της φα-δίεςση-ελάσσονος, δηλαδή στην τρίτη της αρχικής τονικότητας. Στα μ. 31-34 αρχίζει να εξελίσσεται η νέα ιδέα στη iii της Ρε-μείζονος, η οποία μέχρι το μ. 34 μπορεί πια να ερμηνευτεί ως vi της Λα-μείζονος, που είναι και η προβλεπόμενη επιλογή για την περαιτέρω εξέλιξη της πλάγιας περιοχής. Η νέα ιδέα εξυφαίνεται στη Λα-μείζονα στα μέτρα 35-53a μέσω αλληπάλληλων διαδοχών δεσπόζουσας και τονικής, περνώντας και σε κάποια σημεία από την υποδεσπόζουσα, και καταλήγει μέσω ενός crescendo στο μ. 45 σε υψηλή δυναμική ένταση (duo forte), η οποία φέρνει στο μ. 47, μέσω ενός decrescendo που οδηγεί σε χαμηλή δυναμική ένταση (piano), έναν ισοκράτη στην δεσπόζουσα που παραμένει μέχρι το μ. 48 και επιστρέφει ξανά στο μ. 51, αφού προετοιμάσει το έδαφος για την δεσπόζουσα η διπλή δεσπόζουσα, ώστε να γίνει η πτωτική επικύρωση της Λα-μείζονος. Συνοψίζοντας, η αρμονική πορεία της πλάγιας περιοχής μέχρι εδώ έχει, σε αδρές γραμμές, ως εξής: vi – iii – vi/V – vi – V – I – IV – ii – V – I – V/vi – vi – V/V – V – I – IV – V/V – V – I.

<sup>86</sup> Caplin, ό.π., σ. 59.

<sup>87</sup> Φούλιας, “Η μουσική του Ludwig Beethoven μέσα από τα πρώτα κείμενα περί μουσικής μορφολογίας του Heinrich Birnbach (1827-1829)”, ό.π., σ. 57.

Πριν περάσουμε στην συνέχεια της εκθέσεως, είναι αξιοσημείωτο το ότι χρησιμοποιείται στην έναρξη της πλάγιας περιοχής το λεγόμενο κατά τους σύγχρονους θεωρητικούς trimodular block. Επεξηγώντας τον όρο με παράδειγμα την συγκεκριμένη πλάγια ιδέα, έχουμε να κάνουμε την εξής παρατήρηση. Ως TM1 παίρνουμε τη μελωδία της μεταβάσεως που καταλήγει σε μισή πτώση στην V/vi. Η διαφορά εδώ στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι πως το TM2 το οποίο είναι το πλάγιο θέμα, εισάγεται στην τονικότητα στην οποία η μετάβαση κατέληξε με μισή πτώση, μια εσφαλμένη δηλαδή τονικότητα για την εισαγωγή του πλάγιου θέματος. Ως TM3 θεωρούμε τον ισοκράτη της δεσπόζουσας της Λα-μείζονος που είναι και η προβλεπόμενη τονικότητα για την πτωτική επικύρωση της πλάγιας περιοχής.

Επιστρέφοντας στην ανάλυση της έκθεσης, έχει γίνει η διαδικασία της πτωτικής επικύρωσης της δευτερεύουσας τονικότητας, επομένως κάλλιστα θα μπορούσε η πλάγια περιοχή να ολοκληρώνεται στο μ. 53 και να ακολουθεί ένα καταληκτικό τμήμα που θα ολοκλήρωνε την ενότητα της εκθέσεως. Φαίνεται όμως πως ο συνθέτης επιλέγει να παρουσιάσει και μία δεύτερη ιδέα στην πλάγια περιοχή, την οποία εκθέτει αμέσως μετά την ολοκλήρωση της πρώτης ιδέας, από το μ. 53b κ.εξ.<sup>88</sup> Αυτή η δεύτερη ιδέα βρίσκεται εξ αρχής στην περιοχή της Λα-μείζονος και έχει πιο ελεύθερη δομή. Ολοκληρώνεται στο μ. 60a με τέλεια πτώση και επαναλαμβάνεται μία οκτάβα υψηλότερα, αυτήν την φορά στον αντίθετο τρόπο, αποκόπτοντας τα τελευταία δυο μέτρα, δηλαδή την πτωτική διαδικασία. Στο μ. 67, μετά από μία παύση πέντε χρόνων, εμφανίζεται μία τρίτη ιδέα που χρησιμοποιεί για μελωδία το βασικό μοτίβο του κύριου θέματος. Η συγκεκριμένη ιδέα έχει περισσότερο αναπτυξιακό χαρακτήρα, μιας και στα μ. 67-85 εξελίσσεται το μοτίβο του κύριου θέματος περνώντας από διάφορες τονικές περιοχές. Πριν περάσουμε στην ανάλυση και της τρίτης ιδέας, καλό θα ήταν να σχολιάζαμε τη συγκεκριμένη πλάγια περιοχή με τα πολλαπλά θέματα. Συνήθως όταν έχουμε ένα πρώτο μεγάλο μέρος σε μια σονάτα, στην ενότητα της εκθέσεως συχνά χρησιμοποιείται μια ομάδα από θέματα στην πλάγια περιοχή. Αυτό που πρέπει να προσέξουμε είναι πως σίγουρα το τελευταίο από τα θέματα, αν όχι όλα, θα κλείνει με τέλεια πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα.<sup>89</sup> Πιο αναλυτικά, στα μ. 67-72 το μοτίβο βρίσκεται ακόμα στην περιοχή της Λα-μείζονος και στα μ. 73-74 στην υποδεσπόζουσα, προτού περάσει στο μ.75 στη περιοχή της Ντο-μείζονος (III/i) όπου και θα παραμείνει μέχρι το μ. 78. Στο μ. 79 θα περάσει στην περιοχή της ρε-ελάσσονος (iv) και θα μείνει εκεί για άλλα τέσσερα μέτρα, ενώ στο μ. 83 θα κατευθυνθεί προς την Σι-ύφεση-μείζονα (II<sub>N</sub>) που θα καταλήξει στη δεσπόζουσα στο μ. 86, που είναι και η συγχορδία που θα μας οδηγήσει προς την τέλεια πτώση της Λα-μείζονος. Η πτωτική διαδικασία προς την τέλεια πτώση (μ. 87-93) έχει ως εξής: I<sup>6</sup>, vi, ii, V, I – ii<sup>6</sup>, I<sub>4</sub><sup>6</sup> – V<sup>7</sup>, I.

Η έκθεση συνεχίζεται με ένα καταληκτικό τμήμα, που εκτείνεται στα μ. 94-113a. Στα μ. 94-97 ακούγεται σε παραλλαγή το μοτίβο του κύριου θέματος στο δεξί χέρι και επαναλαμβάνεται στα μ. 98-101 με τη μελωδία στο αριστερό χέρι. Στα μ. 102-105a ακούμε για άλλη μια φορά το ίδιο τετράμετρο, με τη μελωδία μία οκτάβα χαμηλότερα. Στα μ. 105b-109a ακούγεται μια άλλη καταληκτική ιδέα σε αξίες μισού, που επαναλαμβάνεται στα μ. 109b-113a. Ακολουθεί στα μ. 113-124 ένας ισοκράτης επί της δεσπόζουσας της Ρε-μείζονος, ενώ από πάνω ακούγεται με αλληπάλληλες εναλλαγές στα δυο χέρια το μοτίβο του κύριου θέματος, καταλήγοντας σε ένα μέτρο παύση, το οποίο θα φέρει την επανάληψη της εκθέσεως. Το συγκεκριμένο τμήμα λειτουργεί ως συνδετικό πέρασμα προς την έναρξη της εκθέσεως αλλά και την

<sup>88</sup> Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 139.

<sup>89</sup> Caplin, ό.π., σ. 121.

επεξεργασία. Αυτή η αλληπάλληλη εναλλαγή συνεχίζεται στο εισαγωγικό τμήμα της επεξεργασίας στα μ. 125-128, φέρνοντας πριν την έναρξη του πυρήνα της επεξεργασίας στα μ. 129-132 το κύριο θέμα στη τονικότητα της ρε-ελάσσονος ως ανάμνηση της έναρξης της εκθέσεως.

Η ενότητα της επεξεργασίας εισάγει ένα παράγωγο του τελευταίου μορφώματος του καταληκτικού τμήματος της εκθέσεως στην τονικότητα της Σι-ύφεση-μείζονος στα μ. 133-137a, ακολουθούμενο από την επανάληψή του μία οκτάβα χαμηλότερα στα μ. 137-141a.<sup>90</sup> Στο μ. 141 ξεκινάει η ανάπτυξη του κύριου θέματος μέσω αλυσιδοποίησης. Το κύριο θέμα αρχικά παραλλάσσεται στα μ. 141-145a στην τονικότητα της Σι-ύφεση-μείζονος και μέσω μιας χρωματικής μετατροπίας στα μ. 145-149a περνάει στην τονικότητα της σολ-ελάσσονος. Έχοντας ακουστεί το κύριο θέμα στα μ. 149-153a, αλυσιδοποιείται, με τον ίδιο ακριβώς τρόπο, οδηγώντας αυτήν την φορά στην τονικότητα της Μι-ύφεση-μείζονος. Αφού ακούσουμε το κύριο θέμα στα επόμενα τέσσερα μέτρα, στο μ. 161 μεταφέρεται η μελωδία στη δεσπόζουσα της ρε-ελάσσονος, ολοκληρώνοντας την αλυσιδοποίηση, και ξεκινάει η αποσπασματοποίηση και η πτωτική διαδικασία για την αποπεράτωση του πυρήνα της επεξεργασίας. Η αρμονική ακολουθία στα μ. 161-167a, που ολοκληρώνει τον πυρήνα της επεξεργασίας και μας οδηγεί στο συνδεδετικό πέρασμα, είναι η εξής: V – i – vii<sup>6#</sup>/V – V. Μέσω λοιπόν της συγχορδίας έκτης αυξημένης γίνεται μία μισή πτώση στην ομώνυμη της αρχικής τονικότητας στο μ. 167, εισάγοντας το συνδεδετικό πέρασμα προς την αρχική τονικότητα. Το συνδεδετικό πέρασμα ξεκινάει με ένα τετράμετρο παράγωγο του κύριου θέματος στην δεσπόζουσα της ρε-ελάσσονος, όπου και επαναλαμβάνεται στα μ. 171-175a. Στα μ. 175-183 ακολουθεί μια προέκταση της δεσπόζουσας, αρχικά στην τονικότητα της ρε-ελάσσονος και έπειτα στην τονικότητα της Ρε-μείζονος, πριν ξεκινήσει η ενότητα της επανέκθεσης.<sup>91</sup>

Η ενότητα της επανέκθεσης διαφοροποιείται σε λίγα μόνο σημεία σε σχέση με την ενότητα της εκθέσεως. Πράγματι, το κύριο θέμα των μ. 1-10 μεταφέρεται αυτούσιο στα μ. 184-193, αλλά η έναρξη της επανάληψης της δεύτερης φράσης του στα μ. 194-196 (όπως στα μ. 11-13) παύει να έχει τη συγκεκριμένη λειτουργία στην επανέκθεση, παίρνοντας πλέον τον ρόλο της μεταβάσεως. Γι' αυτό το λόγο αποκόπτεται ένα τμήμα της στην επανέκθεση, και εξελίσσεται εν είδει μετατροπικής μεταβάσεως (από την τονικότητα της Ρε-μείζονος προς την τονικότητα της μι-ελάσσονος) που θα φέρει την έναρξη της πλάγιας περιοχής. Άξια προσοχής είναι η αρμονική ακολουθία της μεταβάσεως προς την μισή πτώση. Αρμονικά, τα μ. 194-201a έχουν ως εξής: Ρε-μείζονα: V, μι-ελάσσονα: V/V, i<sub>4</sub><sup>6</sup>, VI, vii<sup>6</sup>/V, V. Το επόμενο τετράμετρο που ακολουθεί τη μισή πτώση είναι ένα γέμισμα τομής πριν εισαχθεί η πλάγια περιοχή.

Όπως το κύριο θέμα, έτσι και η πλάγια περιοχή, πέρα από κάποιες αρμονικές αλλαγές, δεν φέρει κάποια σημαντική μεταβολή από δομικής και θεματικής απόψεως.<sup>92</sup> Τα μ. 23-30 μεταφέρονται στην τονικότητα της μι-ελάσσονος, όπου καταλήγουν με μετατροπία στη σι-ελάσσονα στα μ. 205-212. Αντίστοιχα, τα μ. 31-53a μεταφέρονται αρχικά στη σι-ελάσσονα και έπειτα καταλήγουν στη Ρε-μείζονα (δηλαδή στην αρχική τονικότητα) στα μ. 213-233a. Η μόνη αλλαγή εδώ είναι ότι ο συνθέτης παραλείπει δύο μέτρα σε σχέση με την έκθεση (συμπτύσσοντας τα μ. 39-44 στα ανάλογα μ. 221-224). Ακολουθώντας η δεύτερη ιδέα της πλάγιας περιοχής

<sup>90</sup> Caplin, ό.π. σ. 151.

<sup>91</sup> Ο.π., σ. 157 και 159.

<sup>92</sup> Ο.π., σ. 167.

επανεκτίθεται αυτούσια στην αρχική τονικότητα και επαναλαμβάνεται στην ομώνυμη της αρχικής τονικότητας, όπως είχε γίνει αντίστοιχα και στην έκθεση (πρβλ. τα μ. 233b-247 με τα μ. 53b-66). Η διαφορά είναι ότι στην επανέκθεση προστίθεται ένα επιπλέον μέτρο (μ. 243b-244a). Η τρίτη και τελευταία ιδέα της πλάγιας περιοχής επίσης δεν φέρει καμία αλλαγή σε δομικό και θεματικό επίπεδο, πέραν του τονικού επιπέδου. Η πτωτική της διαδικασία και το ακόλουθο καταληκτικό τμήμα παραμένουν αυτούσια στην επανέκθεση, με τη διαφορά ότι έχουν μεταφερθεί στην αρχική τονικότητα. Αυτό που διαφοροποιείται είναι μόνο τα τελευταία μέτρα του καταληκτικού τμήματος, τα οποία επεκτείνονται κατά τέσσερα ακόμα μέτρα, στα μ. 290b-298a, για να λειτουργήσουν ως συνδετικό πέρασμα προς την coda. Αντίθετα, το περιεχόμενο των μ. 113-124 της εκθέσεως μεταφέρεται πλέον στην coda, όπου και αναπτύσσεται.

Επομένως, η coda ξεκινάει με την εναλλαγή του μοτίβου του κύριου θέματος στα δύο χέρια, στην τονικότητα της Σολ-μείζονος, ενώ έπειτα συνεχίζει και το εξελίσσει δυο οκτάβες υψηλότερα στο μ. 308, το μεταφέρει δυο οκτάβες χαμηλότερα στον αντίθετο (ελάσσονα) τρόπο, ενώ ακολούθως περνάει στην V/VI της σολ-ελάσσονος στο μ. 314. Μένει εκεί για τα επόμενα πέντε μέτρα πριν περάσει στο μ. 320 στην γερμανική συγχορδία διπλής δεσπόζουσας της Ρε-μείζονος, μια συγχορδία που θα στραφεί εκ νέου προς την αρχική τονικότητα. Πράγματι, στο μ. 323 καταλήγει στην δεσπόζουσα της κύριας τονικότητας και ξεκινάει η πτωτική διαδικασία που θα φέρει την τέλεια πτώση στο μ. 327a. Καθ' όλη τη διάρκεια αυτής της αρμονικής ακολουθίας υπάρχει, από την αρχή της coda και μέχρι αυτό το σημείο, μια σταδιακή αύξηση της δυναμικής, ξεκινώντας από *pianissimo*. Στα μ. 327-344 έχουμε μια επέκταση της τονικής που θα μας φέρει, πριν κλείσει η coda, μια τελευταία φορά το μοτίβο του κύριου θέματος ως ανάμνηση στα μ. 328-332. Στα μ. 333-344 λαμβάνει χώρα πάνω στην επέκταση της τονικής μια ανοδική μελωδική πορεία με παράλληλη αύξηση της δυναμικής, ξεκινώντας από *piano* και καταλήγοντας σε *fortissimo*, στα τελευταία τέσσερα μέτρα, δίνοντάς έτσι περισσότερη έμφαση μέσω κατηγορηματικών και σφοδρών συγχορδιών της τονικής, με τις οποίες κλείνει η coda και επομένως και το πρώτο μέρος της σονάτας.

## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Στο τελευταίο αυτό κεφάλαιο θα γίνει σύγκριση των εναρκτήριων και τελικών μερών των σονάτων της συλλογής opus 10 του Beethoven που αναλύσαμε παραπάνω. Γενικά, ο τύπος της σονάτας που επικρατεί στις συνθέσεις αυτές είναι ο τριμερής, πέραν της σονάτας υπ' αρ. 3 που ακολουθεί τον τετραμερή τύπο. Οι περισσότερες συνθέσεις του Beethoven γνωρίζουμε ότι ανάγονται στον τριμερή τύπο, μιας και την εποχή του κλασικισμού ήταν ο επικρατέστερος τύπος ήδη από τον Haydn αλλά και τον Mozart. Αυτό που μας δημιουργεί ενδιαφέρον είναι ο τετραμερής τύπος της σονάτας υπ' αρ. 3, μιας και ο Beethoven την περίοδο εκείνη που έγραψε την σονάτα ήταν ακόμα μια επιλογή έκπληξη ένας τέτοιος τύπος. Άλλο ένα στοιχείο που είναι αξιοσημείωτο είναι η επιλογή της σειράς των μερών στην σονάτα υπ' αρ. 2. Ο Beethoven επιλέγει να τοποθετήσει στο δεύτερο μέρος ένα scherzo αντί ενός αργού. Αυτή που θα μπορούσαμε να πούμε ότι συνδέει αυτές τις τρεις σονάτες μεταξύ τους είναι η σονάτα υπ' αρ. 3, η οποία χρησιμοποιεί και αργό μέρος αλλά και ένα χορευτικό ( menuetto) ανάμεσα στα δύο γρήγορα εξωτερικά της μέρη.

Από άποψη μορφής, και τα πέντε μέρη που αναλύσαμε ακολουθούν τον τριμερή δομικό τύπο της σονάτας, με έκθεση, επεξεργασία και επανέκθεση, ένας τύπος που χρησιμοποιήθηκε αδρά την εποχή του κλασικισμού.

Πιο συγκεκριμένα, οι ενότητες της εκθέσεως ξεκινούν όλες με τον τυπικό και πιο διαδεδομένο τρόπο κατά την εποχή του κλασικισμού, δηλαδή με ένα κύριο θέμα. Και τα πέντε μέρη, εναρκτήρια και τελικά, ξεκινούν εισάγοντας μία βασική ιδέα, η οποία έπειτα εξελίσσεται είτε εν είδει προτάσεως είτε σε κάποια υβριδική δομή. Πιο συγκεκριμένα, παρατηρούμε πως το εναρκτήριο και το τελικό μέρος της σονάτας αρ. 1 από τις opus 10 εξελίσσουν εν γένει με τον ίδιο τρόπο, και δομικά αλλά και αρμονικά, την κύρια ιδέα. Και τα δυο αυτά μέρη χρησιμοποιούν την προτασιακή δομή και αφού παρουσιαστεί η βασική ιδέα, στην τονική και έπειτα στη δεσπόζουσα, την επαναλαμβάνουν αντιστρέφοντας τις δυο συγχορδίες, επεκτείνοντας έπειτα την τονική και ολοκληρώνοντας την κύρια περιοχή με μία τέλεια ή μισή πτώση. Ειδικά στο πρώτο μέρος, η κύρια περιοχή ολοκληρώνεται με ένα καταληκτικό τμήμα που φέρνει στο προσκήνιο ξανά την βασική ιδέα.

Το εναρκτήριο και το τελικό μέρος της σονάτας opus 10 αρ. 2 παρατηρούμε ότι δεν ακολουθούν τον ίδιο τρόπο εξέλιξης της βασικής ιδέας. Το πρώτο μέρος ακολουθεί τον τυπικό τρόπο ανάπτυξης της βασικής ιδέας, εν είδει προτάσεως. Χρησιμοποιεί έναν αρκετά συνήθη τρόπο ανάπτυξης που θεωρείται ένας από τους βασικούς τρόπους για την εξέλιξη του κύριου θέματος κατά την περίοδο του κλασικισμού. Το τρίτο μέρος, όμως, της ίδιας σονάτας δεν ακολουθεί της ίδιες προδιαγραφές, αλλά εξελίσσει την βασική ιδέα του ως ένα fugato ή έναν κανόνα στην οκτάβα, με την μία φωνή να εισάγεται πρώτα μόνη της και έπειτα να ακολουθεί μία δεύτερη φωνή με την ίδια μελωδία στην οκτάβα. Η συγκεκριμένη βασική ιδέα δεν καταλήγει σε κάποια πτώση, ούτε έχει ξεκάθαρη τομή, λόγω του ότι στο συγκεκριμένο μέρος έχουμε μια συνεχή έκθεση, χωρίς ξεκάθαρες τομές ανάμεσα στο κύριο θέμα, στη μετάβαση και στην πλάγια περιοχή. Αυτό είναι ένα μέρος σονάτας που σίγουρα δεν κινείται στα τυπικά πλαίσια του κλασικισμού. Το εναρκτήριο μέρος της σονάτας αρ. 3 της ίδιας συλλογής επίσης διαλέγει ένα διαφορετικό τρόπο για να εισαγάγει την κύρια θεματική ιδέα. Χρησιμοποιεί μία υβριδική δομή, εισάγοντας αρχικά την βασική ιδέα εν είδει περιόδου και κλείνοντας την πρώτη μελωδία στην δεσπόζουσα, όπως δηλαδή θα γινόταν και σε μια περίοδο, αλλά έπειτα την εξελίσσει όπως μια προτασιακή δομή, με συνέχιση και πτωτική διαδικασία. Το

δεύτερο ήμισυ της κύριας ιδέας επαναλαμβάνεται άλλη μια φορά πριν κλείσει η κύρια περιοχή.

Περνώντας στα μεταβατικά τμήματα των εκθέσεων, μπορούμε να συγκρίνουμε αρχικά τα πέντε μέρη μεταξύ τους, διαπιστώνοντας πως ο Beethoven ως θεματικό υλικό χρησιμοποιεί και στα πέντε αυτά μέρη στοιχεία από την κύρια περιοχή ή ακόμα και αυτούσια την βασική θεματική ιδέα. Αυτό που διαφοροποιεί τα πέντε μέρη μεταξύ τους είναι η αρμονική πορεία που χρησιμοποιούν για να περάσουν από την αρχική τονικότητα στην δευτερεύουσα.

Πιο συγκεκριμένα, το εναρκτήριο και το τελικό μέρος της σονάτας υπ' αρ. 1 φαίνεται να μην έχουν πολλά κοινά στοιχεία στο τμήμα της μεταβάσεως. Το εναρκτήριο μέρος έχει μια μετατροπική μετάβαση που καταλήγει με μισή πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα με στοιχεία από το δεύτερο μοτίβο του κύριου θέματος, ενώ στο τελικό μέρος η μετάβαση αφομοιώνεται στην πτωτική διαδικασία της κύριας περιοχής που κλείνει με μισή πτώση στην αρχική τονικότητα. Αυτό σημαίνει ότι δεν προετοιμάζει άμεσα τη δευτερεύουσα τονικότητα. Έχουμε λοιπόν δυο διαφορετικές περιπτώσεις μεταβάσεως. Περνώντας στο εναρκτήριο και το τελικό μέρος της σονάτας opus 10 αρ. 2, συναντάμε άλλες δυο περιπτώσεις μετάβασης. Στο εναρκτήριο μέρος έχουμε μια μετατροπική επίσης φράση, όπως είχαμε και στο εναρκτήριο μέρος της σονάτας αρ. 1, με τη διαφορά πως η συγκεκριμένη μετάβαση καταλήγει με μισή πτώση στην τονικότητα της λα-ελάσσονος, που δεν προβλέπεται στα τέλη του 18ου αιώνα για την εισαγωγή της πλάγιας περιοχής. Η πλάγια περιοχή, βέβαια, δεν εισάγεται στην εσφαλμένη αυτή τονικότητα, όπως σχολιάζεται και στην επόμενη παράγραφο. Επιστρέφοντας στο τμήμα της μετάβασης, το θεματικό υλικό που χρησιμοποιεί το εναρκτήριο αυτό μέρος αποτελεί μια κλασική επιλογή, καθώς επαναλαμβάνει την βασική ιδέα του κυρίου θέματος. Όσον αφορά το τελικό μέρος της ίδιας σονάτας, έχουμε μια ειδική περίπτωση μετάβασης, μιας και η έκθεση είναι συνεχής, επομένως κύρια περιοχή, μετάβαση και πλάγια περιοχή έχουν αφομοιωθεί σε μία ενιαία φράση χωρίς αυτή να διακόπτεται από κάποια πτώση. Αυτό που μπορούμε να διακρίνουμε ως μετάβαση έχει από θεματική άποψη την ίδια μελωδία με το κύριο θέμα, αλλά σε μεταφορά στη δευτερεύουσα τονικότητα. Συμπερασματικά, τα δυο αυτά μέρη παρουσιάζουν κοινές θεματικές επιλογές ως προς τις μεταβάσεις τους, αλλά διαφορετικό τρόπο αρμονικής εξέλιξης: το ένα ξεκινάει από την τονική και καταλήγει σε μια απομακρυσμένη τονικότητα, ενώ το άλλο βρίσκεται ήδη από την αρχή της μεταβάσεως στη δευτερεύουσα τονικότητα. Ολοκληρώνοντας την συγκεκριμένη ενότητα, θα παραθέσουμε άλλη μια περίπτωση μεταβάσεως, αυτήν του εναρκτήριου μέρους της σονάτας opus 10 αρ. 3. Η συγκεκριμένη περίπτωση μοιάζει αρκετά με τη μετάβαση του εναρκτήριου μέρους της σονάτας αρ. 2. Από θεματικής πλευράς, εδώ χρησιμοποιείται η μελωδία της αρχικής ιδέας του κυρίου θέματος, η οποία εξελίσσεται καταλήγοντας σε μια μισή πτώση σε μια απομακρυσμένη τονικότητα σε σχέση με αυτήν που θα περιμέναμε να εισαχθεί το πλάγιο θέμα, σε αυτήν της σι-ελάσσονος. Όπως παρατηρούμε μέχρι εδώ, και τα δύο εναρκτήρια μέρη των δύο τελευταίων σονατών χρησιμοποιούν τον ίδιο ακριβώς τρόπο για την προετοιμασία της πλάγιας περιοχής. Η διαφορά τους έγκειται στο ότι στην πρώτη περίπτωση, της σονάτας αρ. 2, η πλάγια περιοχή δεν ξεκινά στην τονικότητα που τελειώνει η μετάβαση, αλλά στην προβλεπόμενη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, ενώ στη συγκεκριμένη περίπτωση, της σονάτας αρ. 3, παρατηρούμε πως η πλάγια περιοχή ακολουθεί στην τονικότητα που ολοκληρώθηκε η μετάβαση, εισάγοντας το πλάγιο θέμα σε αυτήν.

Συγκρίνοντας τις πλάγιες περιοχές των μερών, παρατηρούμε πως ο Beethoven δεν έμεινε καθόλου συμβατικός ως προς τις επιλογές του. Απεναντίας, έχουμε πέντε

αξιόλογες περιπτώσεις που θα συγκρίνουμε παρακάτω. Αυτό που θα μπορούσαμε να πούμε ότι συνδέει τα πέντε αυτά μέρη είναι πως χρησιμοποιείται σε όλες τις πλάγιες περιοχές μία νέα θεματική ιδέα. Από δομικής και αρμονικής απόψεως, όμως, αυτά διαφέρουν αρκετά.

Συγκεκριμένα, το εναρκτήριο και το τελικό μέρος της σονάτας αρ. 1 δεν φέρουν σε αυτό το σημείο κάτι κοινό από άποψη δομής. Το εναρκτήριο μέρος χρησιμοποιεί για το πλάγιο θέμα την προτασιακή δομή, με βασική ιδέα και παράλλαγμα, τα οποία επαναλαμβάνονται άμεσα, προτού εμφανιστούν η συνέχιση και η πτωτική διαδικασία, οι οποίες και επαναλαμβάνονται επίσης για να ισχυροποιηθεί η πτώση, ενώ το τελικό μέρος χρησιμοποιεί ένα υβρίδιο που συνδυάζει χαρακτηριστικά πρότασης και περιόδου, και το οποίο επίσης επαναλαμβάνει την πτωτική διαδικασία πριν φέρει το καταληκτικό τμήμα. Αυτό που θα μπορούσαμε να πούμε πως έχουν κοινό οι δύο παραπάνω περιοχές είναι η επαναφορά του κύριου θέματος ως ανάμνηση, με τη διαφορά πως το εναρκτήριο μέρος το επανεισάγει μέσα στην πτωτική διαδικασία ενώ το τελικό μέρος μόνο στο καταληκτικό τμήμα. Από άποψη τονικών επιλογών, και τα δυο μέρη βρίσκονται από την αρχή στην προβλεπόμενη τονικότητα, δηλαδή στην σχετική της αρχικής ελάσσονος τονικότητας.

Περνώντας στα επόμενα δύο μέρη, το εναρκτήριο και το τελικό της σονάτας αρ. 2, βλέπουμε άλλες δυο περιπτώσεις λιγότερο συνήθεις από αυτές που συναντάμε στην κλασική περίοδο. Αρχικά, από θεματικής άποψης, και τα δυο μέρη εισάγουν μία νέα ιδέα ως πλάγιο θέμα. Η διαφορά βρίσκεται στο ότι το εναρκτήριο μέρος εισάγει αργότερα και ένα δεύτερο πλάγιο θέμα. Από άποψη δομής, παρατηρούμε έντονες διαφορές στα δύο αυτά μέρη. Αυτό συμβαίνει γιατί το τελικό μέρος έχει μια ασαφή δομή, λόγω του ότι εντάσσεται σε μια συνεχή έκθεση και δεν υπάρχουν ξεκάθαρες τομές. Από την άλλη πλευρά, το εναρκτήριο μέρος χρησιμοποιεί πιο ξεκάθαρες δομές, με το πρώτο πλάγιο θέμα να διαμορφώνεται εν είδει προτάσεως και το δεύτερο θέμα ως μια περίοδος. Οι τονικές επιλογές που γίνονται στα δυο αυτά μέρη φέρουν κοινά γνωρίσματα, όχι όμως καθ' όλη τη διάρκεια της πλάγιας περιοχής. Αρχικά ξεκινούν αμφότερα με την προβλεπόμενη τονική επιλογή, αυτή της δεσπόζουσας. Το εναρκτήριο μέρος όμως δεν μένει μόνο σε αυτήν. Περνάει και από την διπλή δεσπόζουσα, ενώ έπειτα επανέρχεται στη δεσπόζουσα για να εισαγάγει και το δεύτερο πλάγιο θέμα. Όπως αναφέρθηκε προηγουμένως στις αναλύσεις εδώ έχουμε μια περίπτωση trimodular block την οποία παρατηρούμε να συμβαίνει με μικρές αλλαγές και στο εναρκτήριο μέρος της σονάτας αρ. 3. Ολοκληρώνοντας τις περιπτώσεις της πλάγιας περιοχής και συγκρίνοντας το εναρκτήριο μέρος της σονάτας αρ. 3 με τα υπόλοιπα μέρη της συλλογής opus 10, παρατηρούμε ότι παρουσιάζει την πιο σύνθετη περίπτωση από θεματικής αλλά και αρμονικής απόψεως. Η ομοιότητά της με τα υπόλοιπα μέρη όσον αφορά το θεματικό υλικό έγκειται στο ότι και αυτή χρησιμοποιεί μία νέα ιδέα για το πλάγιο θέμα. Η διαφορά της είναι όμως πως δεν χρησιμοποιεί μόνον ένα πλάγιο θέμα αλλά ούτε και δύο, όπως το εναρκτήριο μέρος της σονάτας αρ. 2, αλλά τρία πλάγια θέματα, με το τρίτο να έχει κάποια στοιχεία από το κύριο θέμα. Αυτό που κάνει τη συγκεκριμένη πλάγια περιοχή να διαφέρει από τις υπόλοιπες που αναλύσαμε είναι η τονικές επιλογές της. Καταρχάς το πρώτο πλάγιο θέμα ξεκινάει σε μια διαφορετική τονικότητα αντί της δεσπόζουσας, αυτήν της σχετικής ελάσσονος της αρχικής τονικότητας. Το πρώτο πλάγιο θέμα έχει μετατροπικό χαρακτήρα και καταλήγει στην σχετική της δεσπόζουσας, την οποία εξελίσσει προς την προβλεπόμενη δεσπόζουσα για να εισαχθούν σε αυτήν την τονικότητα τα επόμενα δυο πλάγια θέματα. Στη συγκεκριμένη περίπτωση έχουμε να κάνουμε με μια πλάγια περιοχή απρόσμενη και με μεγάλη ποικιλία για την εποχή που ασχολούμαστε. Ο Beethoven, όμως, μας έχει συνηθίσει στις διαφορετικές και

απρόσμενες επιλογές μέσα στα έργα του, που ξεφεύγουν από τις συμβάσεις της εποχής του.

Για την ενότητα της επεξεργασίας, θα πρέπει αρχικά να αναφέρουμε πως και στις πέντε περιπτώσεις ο Beethoven χρησιμοποιεί κάποια στοιχεία από την έκθεση, άλλοτε λιγότερα και άλλοτε περισσότερα. Όσον αφορά το τμήμα της προετοιμασίας του πυρήνα στην επεξεργασία, διαπιστώνουμε ότι αυτό υπάρχει μόνο στα εναρκτήρια μέρη της σονάτας αρ. 1 και της σονάτας αρ. 3. Το εναρκτήριο μέρος της πρώτης σονάτας παραθέτει εδώ το κύριο θέμα επί της δεσπόζουσας της τονικότητας της υποδεσπόζουσας, ενώ το ίδιο συμβαίνει και στο εναρκτήριο μέρος της τρίτης σονάτας επί της ομώνυμης ελάσσονος τονικότητας. Περνώντας στον πυρήνα της επεξεργασίας και συγκρίνοντας τα μέρη μεταξύ τους, παρατηρούμε πως το μόνο μέρος που κινείται διαφορετικά από τα υπόλοιπα εισάγοντας μια καινούργια ιδέα είναι το εναρκτήριο μέρος της σονάτας αρ. 1. Τα υπόλοιπα μέρη χρησιμοποιούν διάφορα μέρη από την έκθεση, τα οποία αναπτύσσονται πλέον περαιτέρω. Το τελικό μέρος της σονάτας αρ. 1 χρησιμοποιεί στην επεξεργασία το αρχικό μοτίβο της κύριας ιδέας, ενώ στην έκτασή της είναι αρκετά σύντομη. Το εναρκτήριο μέρος της σονάτας αρ. 2 επιλέγει να αναπτύξει το ακροτελεύτιο καταληκτικό μόρφωμα της εκθέσεως, ενώ το τελικό μέρος της ίδιας σονάτας επιλέγει και αυτό, όπως και το τελικό μέρος της σονάτας αρ. 1, το αρχικό αλλά και το δεύτερο μοτίβο της κύριας θεματικής ιδέας. Η διαφορά ανάμεσα στα δυο αυτά τελικά μέρη είναι πως το συγκεκριμένο μέρος δίνει μεγαλύτερη έμφαση και έκταση στην ενότητα της επεξεργασίας. Όπως αναφέραμε και στην ανάλυσή του νωρίτερα, αυτό συμβαίνει λόγω της μικρής έκτασης που είχε η έκθεση. Τέλος, το εναρκτήριο μέρος της σονάτας αρ. 3 όπως επίσης και τα δύο τελικά μέρη των προηγούμενων σονατών, αναπτύσσει το κύριο θέμα της έκθεσης καθ' όλη τη διάρκεια της επεξεργασίας. Ο τονικός προσανατολισμός που ακολουθούν οι πυρήνες των επεξεργασιών των μερών είναι ο εξής: Το εναρκτήριο και τελικό μέρος της σονάτας υπ' αριθμόν 2 έχουν ως στόχο την τονική επιλογή της σχετικής της αρχικής τονικότητας, τη ρε-ελάσσονα. Η μεν πρώτη την εισάγει από την αρχή του πυρήνα, η μεν δεύτερη ξεκινάει από τη λα-ύφεση-μείζονα και μέσω αλυσίδων την κάνει ενεργή δεσπόζουσα για τη ρε-ελάσσονα στην οποία καταλήγει. Το εναρκτήριο και τελικό μέρος της σονάτας υπ' αριθμόν 1 κινούνται με έναν διαφορετικό τρόπο σε σχέση με τη δεύτερη σονάτα. Το εναρκτήριο μέρος εισάγει την επεξεργασία στην ομώνυμη μείζονα ενώ το τελικό μέρος εισάγει την επεξεργασία στη σχετική μείζονα, καταλήγοντας στην υποδεσπόζουσα. Το εναρκτήριο μέρος της σονάτας υπ' αριθμόν 3 εισάγει την επεξεργασία σε μια απομακρυσμένη τονικότητα, στη Σι-ύφεση-μείζονα, ενώ έπειτα μετά από αλυσιδοποιήσεις της μελωδίας καταλήγει στην ομώνυμη ελάσσονα.

Στην ενότητα της επανέκθεσης, και τα πέντε μέρη έχουν από μικρές μέχρι μεγάλες διαφορές μεταξύ τους. Οι απλούστερες περιπτώσεις παρουσιάζονται στα δύο μέρη της σονάτας αρ. 1 αλλά και στο εναρκτήριο μέρος της σονάτας αρ. 3. Και τα τρία αυτά μέρη καταφεύγουν στη θεματική ανακύκλωση του υλικού της εκθέσεως με μικρές διαφοροποιήσεις στην αρμονική διάρθρωση. Για παράδειγμα, τα δύο μέρη της σονάτας αρ. 1 ξεκινούν με τον προβλεπόμενο τρόπο για την έναρξη της επανέκθεσης, αυτόν της επανεισαγωγής του κύριου θέματος στην αρχική τονικότητα. Αυτό που αλλάζει στη συνέχεια και στις δύο είναι η τονική επιλογή για την επανέκθεση της πλάγιας περιοχής: το εναρκτήριο μέρος την εισάγει αρχικά στην υποδεσπόζουσα του μείζονος τρόπου, προτού επιστρέψει στην αρχική τονικότητα, ενώ το τελικό μέρος εισάγει τη πλάγια περιοχή στην ομώνυμη μείζονα πριν περάσει και αυτό στην αρχική, ελάσσονα τονικότητα. Όσον αφορά το εναρκτήριο μέρος της σονάτας αρ. 3, τούτο ακολουθεί πιστά την θεματική διαδοχή της εκθέσεως και στην

επανεκθεση, καθώς και τον τονικό της σχεδιασμό, πλέον όμως σε σχέση με την αρχική τονικότητα. Οι επόμενες δύο περιπτώσεις είναι περισσότερο σύνθετες από τις προηγούμενες. Στο μεν εναρκτήριο μέρος της σονάτας αρ. 2, η επανεκθεση ξεκινάει με το δεύτερο ήμισυ του κύριου θέματος, ενώ το τελικό μέρος της ίδιας σονάτας ξεκινάει την επανεκθεση με μια δευτερεύουσα ανάπτυξη του κύριου θέματος και η πλάγια περιοχή έχει σχεδόν εξαλειφθεί και αφομοιωθεί από τη μελωδία του κύριου θέματος. Είναι μια περίπτωση που σίγουρα δεν θα την συναντήσουμε πολύ συχνά κατά την περίοδο του κλασικισμού.

Κλείνοντας την ενότητα των συμπερασμάτων, σημαντικό είναι να αναφερθούμε στα δύο από τα πέντε μέρη που έχουν και μια coda στο τέλος. Αυτά είναι το τελικό μέρος της σονάτας αρ. 1 και το εναρκτήριο μέρος της σονάτας αρ. 3. Η μεν πρώτη χρησιμοποιεί μια μικρή σχετικά coda, λόγω του ότι πρόκειται για ένα τελικό γρήγορο μέρος, και από θεματικής απόψεως εδώ ακούμε για άλλη μια φορά το κύριο θέμα. Μια αρκετά κλασική ιδέα για την λειτουργία μιας coda στον κλασικισμό. Η δε δεύτερη έχει μια μεγάλη coda, ανάλογη βέβαια προς το υπόλοιπο μέρος. Το ενδιαφέρον στη συγκεκριμένη coda είναι η επιλογή του θέματος προς ανάπτυξη, το οποίο προέρχεται από τα δύο τελευταία μέτρα του καταληκτικού τμήματος.

Αν μπορούσαμε να καταλήξουμε σε έναν τρόπο σχεδιασμού αυτών των μερών και στην μεταξύ τους σχέση, θα λέγαμε πως αυτά τα μέρη μεταξύ τους σε κάθε σονάτα χρησιμοποιούν περίπου τις ίδιες ιδέες, με διαφορετικό σχεδιασμό κάθε φορά. Για παράδειγμα, η σονάτα αρ. 1 παρατηρήσαμε πως και στα δύο εξωτερικά μέρη της είχε καταληκτικό τμήμα μετά το κύριο θέμα ενώ στην επανεκθεση και οι δύο ξεκίνησαν το πλάγιο θέμα τους η μία στην ομώνυμη της αρχικής τονικότητας ενώ η άλλη σε μια διαφορετικής τονικότητας πέραν της προβλεπόμενης. Επομένως η επιλογή του Beethoven να εκδώσει αυτές τις τρεις σονάτες μαζί δεν είναι τυχαία. Τέλος, αν μπορούσαμε να κάνουμε κάποιο σχολιασμό σε σχέση με τις επιλογές του και την εποχή που έγραψε αυτές τις σονάτες, μπορούμε να πούμε πως φαίνεται ξεκάθαρα το ύφος του κλασικισμού σε όλα τα μέρη, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει πως δεν πρόσθετε κάθε φορά και ένα καινούργιο στοιχείο σε κάθε μέρος που να είναι άξιο σχολιασμού και πέραν από τις τυπικές επιλογές για μια τριμερή σονάτα.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

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.

Peter Clive, *Beethoven and his world*, Oxford University Press, New York 2001.

Barry Cooper, *Beethoven*, Oxford University Press, New York 2000.

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

William Kinderman, *Beethoven*, University of California Press, Los Angeles (California) 1995.

Georg Kinsky – Hans Halm, *Das Werk Beethovens*, München, 1955/1983.

William S. Newman, *The Sonata in the Classic Era*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1963.

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

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

Ιωάννης Φούλιας, “Η μουσική του Ludwig Beethoven μέσα από τα πρώτα κείμενα περί μουσικής μορφολογίας του Heinrich Birnbach (1827-1829), *Πολυφωνία* 21, Κουλτούρα, Αθήνα 2012, σ. 52-97.

## SONATE

c-moll

Der Gräfin Anna Margarete von Browne gewidmet

Allegro molto e con brio

Opus 10 Nr. 1

The first system of the musical score, measures 1-8. It features a grand staff with treble and bass clefs. The key signature is C minor (three flats) and the time signature is 3/4. The music begins with a forte (*f*) dynamic in the bass clef, followed by a piano (*p*) dynamic in the treble clef. The piece is marked 'Allegro molto e con brio'.

The second system of the musical score, measures 9-17. It continues the grand staff notation. The dynamics include *rinf.* (ritornello) and *pp* (pianissimo). There are trills marked with a '3' in parentheses. The tempo remains 'Allegro molto e con brio'.

The third system of the musical score, measures 18-26. It continues the grand staff notation. The dynamics include *ff* (fortissimo) and *f* (forte). The tempo remains 'Allegro molto e con brio'.

The fourth system of the musical score, measures 27-37. It continues the grand staff notation. The dynamics include *ff* (fortissimo) and *fp* (fortissimo piano). The tempo remains 'Allegro molto e con brio'.

The fifth system of the musical score, measures 38-48. It continues the grand staff notation. The dynamics include *p* (piano). The tempo remains 'Allegro molto e con brio'.

The sixth system of the musical score, measures 49-56. It continues the grand staff notation. The tempo remains 'Allegro molto e con brio'.

58

Musical score for measures 58-65. The piece is in a minor key. The right hand features a melodic line with slurs and a fermata over the final measure. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *sf* is present at the beginning.

66

Musical score for measures 66-72. The right hand has a melodic line with a *sf* dynamic marking. The left hand continues with eighth-note accompaniment. A *cresc.* marking is placed over measures 70-71, and another *sf* marking is at the end.

73

Musical score for measures 73-79. The right hand includes a trill (*tr*) in measure 74. Dynamics include *sf*, *(s)f*, *f*, and *sf*. The left hand accompaniment is consistent.

80

Musical score for measures 80-86. The right hand features a melodic line with slurs and dynamics of *sf*, *cresc.*, and *ff*. The left hand accompaniment is consistent.

87

Musical score for measures 87-94. The right hand has a melodic line with slurs and dynamics of *sf*, *ff*, *sf*, and *sf*. The left hand accompaniment is consistent. A *ff* marking is also present in the left hand at the end of the system.

95

Musical score for measures 95-102. The right hand features a melodic line with slurs and dynamics of *p*, *fp*, and *p*. The left hand accompaniment is consistent.

106

Measures 106-111. Treble clef, bass clef. Dynamics: *f*, *p*, *f*. Includes slurs and accents.

112

Measures 112-119. Treble clef, bass clef. Dynamics: *p*, *f*, *p*. Includes slurs and accents.

120

Measures 120-125. Treble clef, bass clef. Includes slurs and accents.

126

Measures 126-131. Treble clef, bass clef. Includes slurs and accents.

132

Measures 132-137. Treble clef, bass clef. Includes slurs and accents.

138

Measures 138-143. Treble clef, bass clef. Dynamics: *cresc.*, *sf*. Includes slurs and accents.

146

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

This system contains measures 146 through 153. The music is written for piano in a key with two flats. It features a complex texture with multiple voices in both the treble and bass staves. Dynamic markings include *cresc.*, *sf*, *f*, and *sf*. There are several slurs and ties across the measures.

154

*ff* *sf* *sf* *p*

This system contains measures 154 through 161. The music continues with a similar complex texture. Dynamic markings include *ff*, *sf*, *sf*, and *p*. The notation includes various note values and rests.

162

de - - cre - - scen - - do . *f*

This system contains measures 162 through 168. It includes vocal lines with the lyrics "de - - cre - - scen - - do .". The piano accompaniment is visible below. A dynamic marking of *f* is present at the end of the system.

169

*p* *f* *p*

This system contains measures 169 through 175. The music features a mix of dynamics, including *p*, *f*, and *p*. The notation includes slurs and ties.

176

*rinf.*

This system contains measures 176 through 183. A dynamic marking of *rinf.* (ritardando) is present. The music continues with complex textures and slurs.

184

*pp* *ff* *ff*

This system contains measures 184 through 191. It features dynamic markings of *pp*, *ff*, and *ff*. There are triplets indicated by a '3' in parentheses. The system concludes with a final *ff* marking.

191

fp

Musical score for measures 191-200. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It begins with a whole rest, followed by a series of notes with slurs and ties. The lower staff is in bass clef with the same key signature, featuring a sequence of chords and notes. A dynamic marking of *fp* (fortissimo piano) is present in the first measure.

201

*p*

Musical score for measures 201-210. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with slurs and ties. The lower staff continues the accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the first measure of the second system.

211

Musical score for measures 211-218. The system consists of two staves. The upper staff features a more active melodic line with slurs and ties. The lower staff continues the accompaniment.

219

*sf*

Musical score for measures 219-225. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and ties. The lower staff continues the accompaniment. A dynamic marking of *sf* (sforzando) is present in the first measure of the second system.

226

*f*

Musical score for measures 226-232. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and ties. The lower staff continues the accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the first measure of the second system.

233

*f*

Musical score for measures 233-240. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and ties. The lower staff continues the accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the first measure of the second system.

240

Musical score for measures 240-246. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats. The music features a complex texture with multiple voices in both hands, including sixteenth-note runs and sustained chords. A large slur covers the first two measures of the system.

247

Musical score for measures 247-253. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats. The music features a complex texture with multiple voices in both hands. Dynamic markings include *sf* (sforzando) and *cresc.* (crescendo). A trill (*tr*) is present in the bass line in measure 253.

254

Musical score for measures 254-260. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats. The music features a complex texture with multiple voices in both hands. Dynamic markings include *f* (forte), *sf* (sforzando), and *cresc.* (crescendo).

261

Musical score for measures 261-267. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats. The music features a complex texture with multiple voices in both hands. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) and *sf* (sforzando).

268

Musical score for measures 268-275. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats. The music features a complex texture with multiple voices in both hands. Dynamic markings include *sf* (sforzando), *fp* (fortissimo piano), and *p* (piano). A *ff* (fortissimo) marking is also present in the bass line in measure 275.

276

Musical score for measures 276-282. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats. The music features a complex texture with multiple voices in both hands. Dynamic markings include *p* (piano) and *ff* (fortissimo).

Finale  
Prestissimo

This musical score is for the 'Finale Prestissimo' section, spanning measures 1 to 24. It is written for piano in a key with two flats (B-flat major or D minor) and a 2/4 time signature. The score is divided into six systems, each with a treble and bass clef staff. Measure numbers 6, 11, 14, 18, and 24 are indicated at the beginning of their respective systems. The music features a variety of textures and dynamics, including piano (*p*), fortissimo (*ff*), and fortissimo piano (*ff(p)*). A crescendo (*cresc.*) is marked in measure 11, and another in measure 24. The piece concludes with a double bar line in measure 24.

30

ff

3 3 3 3

7 7 7

Detailed description: This system contains measures 30 through 33. The right hand features a melodic line with slurs and accents, including a triplet of eighth notes in measure 32. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment in measures 30-31, followed by a more complex rhythmic pattern in measures 32-33. Dynamic markings include *ff* in measure 31 and *ff* in measure 33. Trill ornaments are present above notes in measures 30 and 33.

34

ff

ff

3 3

Detailed description: This system contains measures 34 through 37. The right hand has a dense, rapid sixteenth-note passage in measure 34, followed by a melodic line with slurs and accents. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *ff* in measures 34 and 37. Trill ornaments are present above notes in measures 34 and 37.

38

p

ff

ff

p

Detailed description: This system contains measures 38 through 42. The right hand features a melodic line with slurs and accents, including a trill ornament in measure 38. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *p* in measures 38 and 42, and *ff* in measures 40 and 41. Trill ornaments are present above notes in measures 38 and 42.

43

f

p

(p)

sf

Detailed description: This system contains measures 43 through 48. The right hand has a melodic line with slurs and accents, including a trill ornament in measure 43. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *f* in measure 43, *p* in measure 45, *(p)* in measure 47, and *sf* in measure 48. Trill ornaments are present above notes in measures 43 and 48.

49

p

cresc.

sf

Detailed description: This system contains measures 49 through 53. The right hand features a melodic line with slurs and accents, including a trill ornament in measure 49. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *p* in measure 49, *cresc.* in measure 51, and *sf* in measure 53. Trill ornaments are present above notes in measures 49 and 53.

54

ff

sf

sf

p

Detailed description: This system contains measures 54 through 58. The right hand has a melodic line with slurs and accents, including a trill ornament in measure 54. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *ff* in measure 54, *sf* in measures 55 and 56, and *p* in measure 58. Trill ornaments are present above notes in measures 54 and 58.

60

Musical score for measures 60-64. The piece is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and eighth-note figures. A sharp sign is present in the bass clef at the beginning of the system.

65

Musical score for measures 65-68. The right hand continues with a melodic line, including a five-fingered scale-like passage in measure 67. The left hand maintains a steady accompaniment with chords and eighth notes.

69

Musical score for measures 69-71. The right hand has a dense, rapid melodic passage. The left hand has a more sparse accompaniment. Dynamics include *cresc.* and *f*.

72

Musical score for measures 72-76. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a bass line with chords. Dynamics include *sf*, *ff*, and *p*.

77

Musical score for measures 77-81. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a bass line with chords. Dynamics include *ffp* and *fp*.

82

Musical score for measures 82-86. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a bass line with chords. Dynamics include *fp* and *cresc.*

87

Musical score for measures 87-90. The right hand has a melodic line with slurs and triplets. The left hand has a bass line with chords. Dynamics include *sf* and *ff*.

91

*ff* *ff*

95

*p* *ff* *ff* *p*

100

*cresc.* *fp*

106

ri - - - tar - - - dan - - - do  
ca - - - lan - - - do

*pp* *p* *tenuto*

113

Adagio Tempo I

*tenuto* *ff* *p*

118

de - - - cre - - - scen - - - do

*p*

## SONATE

F-dur

Der Gräfin Anna Margarete von Browne gewidmet

Opus 10 Nr. 2

Allegro

*p.* *tr.*

10 *p.* *rin.f.* *f.*

18 *p.* *sf.*

24 *sf.* *ff.*

30 *p.* *sf.* *sf.* *sf.*

34 *sf.* *sf.*

39

ff sf

Detailed description: This system contains measures 39 through 43. The right hand features a melodic line with a fermata over measures 41-43. The left hand has a bass line with a fermata over measures 41-43. Dynamics include *ff* and *sf*.

44

f pp cresc.

Detailed description: This system contains measures 44 through 49. The right hand has a melodic line with a fermata over measures 47-49. The left hand has a bass line with a fermata over measures 47-49. Dynamics include *f*, *pp*, and *cresc.*

50

f sf f p

Detailed description: This system contains measures 50 through 55. The right hand has a melodic line with a fermata over measures 53-55. The left hand has a bass line with a fermata over measures 53-55. Dynamics include *f*, *sf*, *f*, and *p*. There are triplets in measures 51 and 53.

56

f p

Detailed description: This system contains measures 56 through 59. The right hand has a melodic line with a fermata over measures 58-59. The left hand has a bass line with a fermata over measures 58-59. Dynamics include *f* and *p*. There is a trill in measure 57.

60

ff

Detailed description: This system contains measures 60 through 62. The right hand has a melodic line with a fermata over measures 61-62. The left hand has a bass line with a fermata over measures 61-62. Dynamics include *ff*. There are triplets in measures 60 and 61.

63

cresc. ff

Detailed description: This system contains measures 63 through 65. The right hand has a melodic line with a fermata over measures 64-65. The left hand has a bass line with a fermata over measures 64-65. Dynamics include *cresc.* and *ff*. There are triplets in measures 63 and 64. The system ends with a first and second ending.

67

67

*p*

(3) (3)

This system contains measures 67 through 71. The right hand features a melodic line with eighth notes and rests, including two triplet markings. The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. A piano (*p*) dynamic marking is present at the beginning.

72

72

*f*

(3) (3)

This system contains measures 72 through 76. The right hand continues with eighth-note patterns and rests. The left hand features a more active bass line with eighth notes and rests, including two triplet markings. A forte (*f*) dynamic marking is present.

77

77

*fp*

3

This system contains measures 77 through 80. The right hand has a continuous eighth-note melody. The left hand consists of block chords and eighth notes. A fortissimo piano (*fp*) dynamic marking is present.

81

81

*cresc.*

*fp*

This system contains measures 81 through 84. The right hand continues with eighth-note patterns. The left hand features block chords and eighth notes. A crescendo (*cresc.*) and fortissimo piano (*fp*) dynamic marking are present.

85

85

*cresc.*

This system contains measures 85 through 88. The right hand continues with eighth-note patterns. The left hand features block chords and eighth notes. A crescendo (*cresc.*) dynamic marking is present.

89

89

*ff*

*fp*

This system contains measures 89 through 92. The right hand continues with eighth-note patterns. The left hand features block chords and eighth notes. A fortissimo (*ff*) and fortissimo piano (*fp*) dynamic marking are present.

93

*cresc.* *p*

Measures 93-96: Treble clef, piano. Measure 93: *cresc.* Treble clef, piano. Measure 94: Treble clef, piano. Measure 95: Treble clef, piano. Measure 96: Treble clef, piano.

97

*cresc.*

Measures 97-100: Treble clef, piano. Measure 97: Treble clef, piano. Measure 98: Treble clef, piano. Measure 99: Treble clef, piano. Measure 100: Treble clef, piano.

101

*f* *p*

Measures 101-104: Treble clef, piano. Measure 101: Treble clef, piano. Measure 102: Treble clef, piano. Measure 103: Treble clef, piano. Measure 104: Treble clef, piano.

105

*cresc.*

Measures 105-108: Treble clef, piano. Measure 105: Treble clef, piano. Measure 106: Treble clef, piano. Measure 107: Treble clef, piano. Measure 108: Treble clef, piano.

109

*f* *ff* *sf*

Measures 109-112: Treble clef, piano. Measure 109: Treble clef, piano. Measure 110: Treble clef, piano. Measure 111: Treble clef, piano. Measure 112: Treble clef, piano.

113

*sf* *decresc.* *p* *pp*

Measures 113-116: Treble clef, piano. Measure 113: Treble clef, piano. Measure 114: Treble clef, piano. Measure 115: Treble clef, piano. Measure 116: Treble clef, piano.

118

*p*

Musical score for measures 118-125. The piece is in G major (one sharp). The right hand features a melodic line with grace notes and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

126

*tr*  
*pp*  
*pp*

Musical score for measures 126-133. The right hand includes a trill (tr) in measure 126. The dynamics are marked *pp* (pianissimo) in measures 128 and 130. The key signature changes to F major (no sharps or flats) in measure 130.

134

Musical score for measures 134-140. The right hand continues with melodic lines, and the left hand has a more active accompaniment. The key signature remains F major.

141

*tr*  
*cresc.*

Musical score for measures 141-145. The right hand features a trill (tr) in measure 141. The dynamics are marked *cresc.* (crescendo) in measure 143. The key signature changes to E-flat major (three flats) in measure 143.

146

*sf*  
*cresc.*

Musical score for measures 146-149. The right hand has chords and slurs. The dynamics are marked *sf* (sforzando) in measure 147 and *cresc.* in measure 149. The key signature remains E-flat major.

150

*sf*  
*p*

Musical score for measures 150-153. The right hand has chords and slurs. The dynamics are marked *sf* in measure 150 and *p* (piano) in measure 152. The key signature remains E-flat major.

155

Musical score for measures 155-158. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and some melodic fragments. The key signature has one flat.

159

Musical score for measures 159-162. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth-note patterns and slurs. The lower staff features a bass line with chords and a sextuplet in the final measure. The key signature has one flat.

163

Musical score for measures 163-165. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a steady eighth-note bass line. Dynamic markings include *sf* in the upper staff. The key signature has one flat.

166

Musical score for measures 166-168. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a steady eighth-note bass line. Dynamic markings include *sf* in the upper staff. The key signature has one flat.

169

Musical score for measures 169-173. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a bass line with chords and slurs. Dynamic markings include *f* and *pp*. The key signature has one flat.

174

Musical score for measures 174-178. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a bass line with chords and slurs. Dynamic markings include *ff*, *f*, and *pp*. The key signature has one flat.

179

*cresc.* *f*

Measures 179-183: Treble clef with a melodic line and bass clef with a steady accompaniment. Dynamics include *cresc.* and *f*.

184

*sf* *f* *ff*

Measures 184-188: Treble clef with melodic lines and bass clef with accompaniment. Dynamics include *sf*, *f*, and *ff*. Triplet markings (3) are present.

189

*p* *f* *tr*

Measures 189-192: Treble clef with melodic lines and bass clef with a triplet accompaniment. Dynamics include *p*, *f*, and a trill (*tr*).

193

*(p)* *f*

Measures 193-195: Bass clef with a triplet accompaniment and treble clef with melodic lines. Dynamics include *(p)* and *f*.

196

*tr* *ff* *sf*

Measures 196-198: Bass clef with a trill (*tr*) and treble clef with a triplet accompaniment. Dynamics include *ff* and *sf*.

199

*cresc.* *ff* *ff*

Measures 199-202: Treble clef with melodic lines and bass clef with a triplet accompaniment. Dynamics include *cresc.*, *ff*, and *ff*. First and second endings are shown.

Allegretto

*p*

Allegretto: Treble clef with a melodic line and bass clef with accompaniment. Dynamics include *p*.

## Presto

7

13

18

23

30

*p.*

*sf*

*f*

*sf*

*f*

*sf*

35

Musical score for measures 35-39. The piece is in a minor key. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *sf* (sforzando) and *fp* (fortissimo piano).

40

Musical score for measures 40-45. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a more active accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is present.

46

Musical score for measures 46-51. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *sf* (sforzando) is present.

52

Musical score for measures 52-57. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *sf* (sforzando).

58

Musical score for measures 58-63. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *sf* (sforzando).

64

Musical score for measures 64-68. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *sf* (sforzando) and *p* (piano).

69

*p.*

This system contains measures 69 through 76. The music is in a minor key with a key signature of one flat. The right hand features a complex texture with many beamed eighth and sixteenth notes, often in a triplet or sixteenth-note pattern. The left hand provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes. A dynamic marking of *p.* (piano) is present at the beginning of the system.

77

*cresc.*

This system contains measures 77 through 84. The right hand continues with intricate sixteenth-note patterns. The left hand has a more active role with eighth-note accompaniment. A *cresc.* (crescendo) marking is placed above the right hand in measure 81, indicating a gradual increase in volume.

85

*f* *ff*

This system contains measures 85 through 90. The right hand has a very active, almost continuous sixteenth-note passage. The left hand features a triplet of eighth notes in measure 86, followed by a *ff* (fortissimo) dynamic marking in measure 87. The overall texture is dense and energetic.

91

This system contains measures 91 through 96. The right hand continues with sixteenth-note patterns, showing some melodic movement. The left hand accompaniment remains consistent with eighth-note figures. The key signature changes to two flats in measure 95.

97

This system contains measures 97 through 102. The right hand features a melodic line with sixteenth-note runs. The left hand accompaniment is active with eighth-note patterns. The key signature remains two flats.

103

*p*

This system contains measures 103 through 108. The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand accompaniment is active with eighth-note patterns. A dynamic marking of *p* (piano) is present in measure 105. The key signature remains two flats.

109

*cresc.*

This system contains measures 109 through 114. The music is written for piano in a key with two flats. The right hand features a complex, rhythmic melody with many beamed notes and accidentals. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. A *cresc.* (crescendo) marking is present in the first measure.

115

*f* *ff* *f*

This system contains measures 115 through 120. The right hand continues with its intricate melodic line. The left hand accompaniment remains consistent. Dynamic markings include *f* (forte) at the start, *ff* (fortissimo) in measure 119, and *f* again at the end.

121

*sf* *sf* (*p*)

This system contains measures 121 through 126. Measures 121 and 122 are marked *sf* (sforzando). A slur covers measures 123 and 124. Measure 125 is marked *(p)* (piano). The right hand has a melodic flourish in measure 123.

127

This system contains measures 127 through 134. The right hand plays a series of chords and dyads, while the left hand continues with eighth-note accompaniment. The texture is more chordal than in the previous systems.

135

This system contains measures 135 through 142. The right hand features a dense, rhythmic texture of chords. The left hand accompaniment is simpler, with some rests. The system concludes with a double bar line.

143

*cresc.* *ff*

This system contains measures 143 through 148. The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand accompaniment is more active. A *cresc.* marking is in the first measure, and *ff* (fortissimo) appears in measure 145. The system ends with a double bar line.

# SONATE

D-dur

Der Gräfin Anna Margarete von Browne gewidmet

Opus 10 Nr. 3

Presto

The musical score is presented in six systems, each with a treble and bass clef staff. The key signature is D major (two sharps). The tempo is marked 'Presto'. The score includes various dynamic markings: *p* (piano), *sf* (sforzando), *f* (forte), *ff* (fortissimo), and *cresc.* (crescendo). There are also accents and slurs used for phrasing. The piece is identified as 'Opus 10 Nr. 3' and is dedicated to 'Der Gräfin Anna Margarete von Browne'. The page number '120' is in the top left corner.

33

Musical score for measures 33-37. The piece is in G major (one sharp) and 4/4 time. The right hand features a continuous eighth-note melody. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A dynamic marking of *sf* (sforzando) is present in measure 35.

38

Musical score for measures 38-42. The right hand has a melodic line with a long slur over measures 39-41. The left hand has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *cresc.* (crescendo) is placed between measures 39 and 40. The piece concludes with a *pp* (pianissimo) marking in measure 42.

43

Musical score for measures 43-47. The right hand features a melodic line with some chords. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *sf* (sforzando) in measures 43 and 44, *ff* (fortissimo) in measure 45, and *p* (piano) in measure 47.

48

Musical score for measures 48-52. The right hand has a melodic line with a triplet in measure 51 and a trill (*tr*) in measure 52. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *cresc.* (crescendo) in measure 49 and *f* (forte) in measure 51.

53

Musical score for measures 53-59. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present in measure 53.

60

Musical score for measures 60-64. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present in measure 60.

66

Musical score for measures 66-72. The piece is in D major. Measure 66 starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with accents and slurs, including two *sf* (sforzando) markings. The left hand provides a steady accompaniment. The score concludes with a *pp* (pianissimo) dynamic and a *cresc.* (crescendo) instruction.

73

Musical score for measures 73-78. The right hand continues with a melodic line, featuring a *sf* marking in measure 75 and a *p* (piano) marking in measure 78. The left hand maintains a consistent accompaniment pattern.

79

Musical score for measures 79-84. The right hand has a melodic line with multiple *sf* markings. The left hand accompaniment includes a *p* (piano) marking in measure 82.

85

Musical score for measures 85-91. The right hand features a series of chords with a *p* (piano) marking at the start, followed by a *cresc.* (crescendo) and *sf* (sforzando) markings. The left hand accompaniment also includes *sf* markings. The system ends with a *ff* (fortissimo) dynamic.

92

Musical score for measures 92-96. The right hand has a melodic line with a *fp* (fortissimo piano) marking in measure 92. The left hand accompaniment is marked with *fp* in measure 92.

97

Musical score for measures 97-102. The right hand has a melodic line with a *fp* marking in measure 97 and a *ff* marking in measure 102. The left hand accompaniment includes a *cresc.* (crescendo) instruction and a *ff* marking in measure 102.

102

pp

*p*

109

pp

*p*

119

pp

pp

pp

128

*p*

*cresc.*

*ff*

*ffp*

135

*ffp*

141

*ff*

*sf*

*sf*

147

Musical score for measures 147-152. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 147 begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a dynamic marking of *sf*. A slur covers the first two measures of the treble staff. The bass staff contains a steady eighth-note accompaniment. Measure 152 ends with a dynamic marking of *ff*.

153

Musical score for measures 153-157. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measures 153-155 feature a treble staff with rests and a dynamic marking of *sf*. A slur covers the last two measures of the treble staff in measure 157. The bass staff continues with an eighth-note accompaniment. Measure 157 ends with a dynamic marking of *ff*.

158

Musical score for measures 158-162. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Both staves feature a continuous eighth-note accompaniment. Measure 162 ends with a dynamic marking of *ff*.

163

Musical score for measures 163-167. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Both staves feature a continuous eighth-note accompaniment. Measure 167 ends with a dynamic marking of *ff*.

168

Musical score for measures 168-172. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Both staves feature a continuous eighth-note accompaniment. Measure 172 ends with a dynamic marking of *f*.

173

Musical score for measures 173-177. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Both staves feature a continuous eighth-note accompaniment. Measure 177 ends with a dynamic marking of *sf*.

178

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

*sf* *(sf)* *(sf)* *(sf)* *(sf)*

This system contains measures 178 through 183. The right hand features a continuous eighth-note melody. The left hand has a sparse accompaniment with notes on the first and third beats of each measure. Dynamic markings include *cresc.*, *ff*, *sf*, and *p*. The key signature has two sharps (F# and C#).

184

*sf* *p*

This system contains measures 184 through 191. The right hand has a melodic line with some slurs. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings are *sf* and *p*. The key signature remains two sharps.

192

*cresc.* *sf* *sf*

This system contains measures 192 through 201. The right hand continues with a melodic line. The left hand has a more active accompaniment with notes on every beat. Dynamic markings include *cresc.*, *sf*, and *sf*. The key signature is two sharps.

198

*sf* *sf* *sf*

This system contains measures 198 through 202. The right hand has a melodic line with some slurs. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings are *sf*, *sf*, and *sf*. The key signature is two sharps.

203

*p*

This system contains measures 203 through 208. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *p* is present. The key signature is two sharps.

209

*sf*

This system contains measures 209 through 214. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *sf* is present. The key signature is two sharps.

215

Musical score for measures 215-220. The piece is in D major. The right hand features a continuous eighth-note melody. The left hand provides harmonic support with chords and a melodic line starting at measure 218. A dynamic marking of *sf* is present in measure 218.

221

Musical score for measures 221-226. The right hand continues with eighth-note patterns. The left hand has a melodic line with a *cresc.* marking in measure 222 and a *ff* marking in measure 225. A fermata is placed over the final chord in measure 226.

227

Musical score for measures 227-231. The right hand features a melodic line with a *p* marking in measure 227 and a *ff* marking in measure 231. The left hand has a melodic line with a *sf* marking in measure 228 and a *cresc.* marking in measure 229.

232

Musical score for measures 232-238. The right hand begins with a trill (*tr*) in measure 232, followed by a melodic line with a *p* marking in measure 233. The left hand has a melodic line with a *p* marking in measure 233.

239

Musical score for measures 239-246. The right hand has a melodic line with a *p* marking in measure 239. The left hand has a melodic line with a *p* marking in measure 239.

247

Musical score for measures 247-252. The right hand has a melodic line with *sf* markings in measures 247 and 248. The left hand has a melodic line with a *p* marking in measure 247, a *pp* marking in measure 250, and a *cresc.* marking in measure 252.

255

Musical score for measures 255-261. The piece is in G major (one sharp). The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *p*, *sf*, and *p*.

262

Musical score for measures 262-268. The right hand continues the melodic line with slurs and accents. The left hand has a steady accompaniment. Dynamic markings include *sf*, *p*, *sf*, *(sf)p*, *cresc.*, and *sf*.

269

Musical score for measures 269-275. The right hand features chords and melodic fragments. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *sf*, *ff*, and *fp*.

276

Musical score for measures 276-281. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *fp* is present.

282

Musical score for measures 282-287. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *cresc.*, *sf*, *ff*, and *pp*.

288

Musical score for measures 288-294. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *cresc.*, *f*, and *pp*.

299

Musical score for measures 299-306. 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 sharps (F# and C#). The music features a complex texture with many beamed sixteenth notes and slurs. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) at the beginning and end of the system.

307

Musical score for measures 307-314. 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 sharps. The music continues with complex rhythmic patterns and slurs. A dynamic marking of *pp* is present in the middle of the system.

315

Musical score for measures 315-320. 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 sharps. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with slurs. Dynamic markings include *sf* (sforzando) in both staves.

321

Musical score for measures 321-326. 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 sharps. The music is characterized by a dense texture of beamed sixteenth notes. Dynamic markings include *sf* and *cresc.* (crescendo).

327

Musical score for measures 327-332. 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 sharps. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more melodic line in the treble. Dynamic markings include *p* (piano).

333

Musical score for measures 333-338. 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 sharps. The music continues with eighth-note accompaniment and melodic lines. Dynamic markings include *p* and *cresc.*

339

Musical score for measures 339-346. 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 sharps. The music features a complex texture with many beamed sixteenth notes. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) and *(sf)* (sforzando).