ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικό και Καποδιστριακό
Πανεπιστήμιο Αθηνών

**Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών**

**Δήμητρα Αλεξίου, Α.Μ. 1569201300003**

**Επιβλέπων Καθηγητής: Ιωάννης Φούλιας**

**Πτυχιακή Εργασία**

# Το κοντσέρτο για πιάνο στον Johann Nepomuk Hummel: μια συγκριτική ανάλυση των κοντσέρτων opus 110 και opus posth. 1

**ΑΘΗΝΑ 2019**

# ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Ιστορικά στοιχεία .....σ. 3

*Κοντσέρτο για πιάνο σε Μι-μείζονα*, opus 110 .....σ. 6

1. Allegro pomposo e spiritoso .....σ. 6
2. Andante con moto .....σ. 14
3. Rondo: Allegro moderato ma con brio .....σ. 17

*Κοντσέρτο για πιάνο σε Φα-μείζονα*, opus posth. 1 ..... σ. 21

1. Allegro moderato .....σ. 21
2. Larghetto .....σ. 28
3. Finale: Allegro con brio .....σ. 31

Συμπεράσματα ..... σ. 36

Βιβλιογραφία ..... σ. 41

Παράρτημα: Παρτιτούρες των έργων

## Ιστορικά στοιχεία

Ο Johann Nepomuk Hummel γεννήθηκε στις 14 Νοεμβρίου του 1778 στην σημερινή Μπρατισλάβα (τότε είχε το όνομα Pressburg) και στις 17 Οκτωβρίου του 1837 πέθανε στην Βαϊμάρη. Ήταν πιανίστας και συνθέτης. Ήδη από τα εννέα του χρόνια και για δύο έτη, από το 1786 έως το 1788, υπήρξε μαθητής του Mozart· μάλιστα ήταν τόσο καλός, που ο Mozart του παρέδιδε μαθήματα αμισθί. Η πρώτη του συναυλία έγινε υπό την καθοδήγηση του Mozart το 1787, όμως τα μαθήματα σταμάτησαν το 1788 και ο Mozart συνέστησε στον Hummel και τον πατέρα του να κάνουν πολλές συναυλίες σε διάφορα μέρη, ώστε ο νεαρός μουσικός να γίνει αρκετά γνωστός στο ευρύ κοινό.[1] Ο Hummel ταξίδεψε σε πολλές πόλεις για τις συναυλίες του (Πράγα, Δρέσδη, Βερολίνο, Εδιμβούργο), όμως το 1793 επέστρεψε στη Βιέννη,[2] ενώ έγινε γνωστός κυρίως παίζοντας συνθέσεις άλλων μουσικών και όχι δικές του, καθώς και χάρη στην ικανότητά του στον αυτοσχεδιασμό, με τους κριτικούς να τον αποθεώνουν.[3]

Όταν τον γνώρισε ο Haydn, τον συνέστησε για τη θέση του αρχιμουσικού της αυλής (Hofkapellmeister) στην Στουτγκάρδη, όμως εν τέλει ο Hummel έγινε διευθυντής της ορχήστρας του Πρίγκιπα Nikolaus Esterházy στο Eisenstadt την 1η Απριλίου του 1804, αναλαμβάνοντας χρέη εξάρχοντος / βοηθού αρχιμουσικού (Konzertmeister)· τυπικά, τον τίτλο του αρχιμουσικού (Kapellmeister) της ορχήστρας συνέχισε να έχει ο Haydn. Λόγω παραμέλησης καθηκόντων, ο πρίγκιπας απέλυσε τον Hummel οριστικά το 1811. Από εκείνη την χρονιά άρχισε να γίνεται πολύ γνωστός ως συνθέτης, και όχι πλέον μόνο ως εκτελεστής, στην Αυστρία.[4]

Ως συνθέτης έχει γράψει πολλά έργα, και μάλιστα διαφορετικών ειδών: όπερες, ορχηστρικά έργα, θρησκευτική μουσική, αλλά και συνθέσεις για άλλα όργανα εκτός του πιάνου, ενώ ο χαρακτήρας των έργων του αντικατοπτρίζει την ηπιότητα και την ευγένεια του ίδιου. Η συνθετική του δημιουργία μπορεί να χωριστεί σε δύο περιόδους: την πρώτη, έως το 1811, στην οποία φαίνονται οι επιρροές του Mozart, και τη δεύτερη, στην οποία φαίνεται πλέον η αυτοπεποίθησή του ως καλλιτέχνη, "σπάζοντας τα δεσμά" του από τον Mozart. Κατά τη δεύτερη περίοδο εκμεταλλεύεται πλήρως όσα περισσότερα διακοσμητικά στοιχεία μπορεί στη μουσική του, ιδίως στα πιανιστικά του έργα, συνδέοντας τις περίφημες μελωδίες του με εντυπωσιακά δεξιοτεχνικά περάσματα. Επίσης, η αρμονική του γλώσσα είναι πλέον εμφανώς διευρυμένη, ενώ στα έργα του φαίνεται να αγαπά τις μορφές των παραλλαγών αλλά και του ρόντο. Τέλος, στην εργογραφία του περιλαμβάνονται και μεταγραφές έργων άλλων συνθετών, μεταξύ των οποίων οι συμφωνίες του Beethoven για δύο πιάνα και κουαρτέτο εγχόρδων, κάποιες συμφωνίες του Mozart για πιάνο, καθώς και πολλά άλλα ορχηστρικά έργα των δύο αυτών συνθετών.[5]

Παρ' όλο που στην εποχή μας δεν θεωρείται από τους κορυφαίους συνθέτες του κλασικορομαντικού ρεπερτορίου, στην εποχή του αναγνωριζόταν από αρκετούς αξιόλογους συνθέτες. Παραδείγματος χάριν, ο Spohr θαύμαζε τα δεξιοτεχνικά περάσματα των έργων του, δηλώνοντας πως κανένας μέχρι τότε δεν είχε καταφέρει να δημιουργεί και να εκτελεί περάσματα με τέτοια ευκολία και χάρη. Αντιθέτως, ένας συνθέτης που δεν εκτιμούσε το έργο

[1] Joel Sachs και Mark Kroll, λήμμα "Hummel, Johann Nepomuk", στο: *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13548 (11/02/2013).
[2] Sachs – Kroll, ό.π.
[3] Francis Humphries Mitchell, *The Piano Concertos of Johann Nepomuk Hummel*, διδακτορική διατριβή, Evanston (Illinois), June 1957, σελ. 58-59.
[4] Sachs – Kroll, ό.π.
[5] Mitchell, ό.π., σελ. 72-73, 76-77 και 79.

του Hummel ήταν ο Schumann, ο οποίος θεωρούσε τις δεξιοτεχνικές του ασκήσεις "φλύαρες, μάταιες και περιττές". Το 1830 άρχισε να συγκρίνεται δημοσίως με τον Liszt. Ενώ το κοινό προτιμούσε τον Liszt, δεν μπορούσε να μην ξεχωρίσει τα έργα και την ερμηνευτική ικανότητα του Hummel σε σχέση με τους υπόλοιπους δεξιοτέχνες πιανίστες, ακόμα και σε σχέση με τον Beethoven.[6]

Όσον αφορά το ύφος της γραφής του Hummel, αυτό τοποθετείται στα όρια μεταξύ της κλασικής και της ρομαντικής εποχής. Αν και προβαίνει σε διάφορες πρωτοτυπίες στα έργα του όσον αφορά το ρομαντικό ύφος, η υπόστασή τους παραμένει κλασική. Χρησιμοποιούσε ομοφωνικές μορφές, ιταλικής αισθητικής μελωδίες και πολλά δεξιοτεχνικά στοιχεία τα οποία συνοδεύονταν με ένα "εξελιγμένο" μπάσο του Alberti. Ήταν "δάσκαλος" της μελωδικής γραφής, αλλά και γνωστός για τις απρόβλεπτες αρμονικές του επιλογές και τις ασύμμετρες δομές.[7]

Περνώντας στα κοντσέρτα του για πιάνο, καταγράφονται έξι στον κατάλογο των επίσημων έργων του (με αριθμούς opus), ενώ έχει γράψει άλλα δύο νεανικά, μάλλον περί το 1790, τα οποία δεν φέρουν αριθμούς opus (καθώς δεν δημοσιεύτηκαν),[8] και έχει επίσης μεταγράψει για πιάνο το *Κοντσερτίνο για μαντολίνο* (1799).[9] Από τα παραπάνω κοντσέρτα, τα πιο σημαντικά θεωρούνται το opus 85, σε λα-ελάσσονα (περί το 1816), και το opus 89, σε σι-ελάσσονα (1819). Τα κοντσέρτα για πιάνο opus 34a/36 και opus 73 (μεταγραφή του *Κοντσερτίνου για μαντολίνο*) δεν γνωρίζουμε πότε συνετέθησαν, όμως το πρώτο από αυτά εξεδόθη το 1811,[10] ενώ το δεύτερο είχε εκδοθεί έως το 1816.[11] Τα δύο μεγάλα κοντσέρτα του για πιάνο εκδόθηκαν την ίδια χρονιά, το 1821, ενώ γνωρίζουμε πως τουλάχιστον το opus 89 ερμηνεύτηκε πρώτη φορά πριν την έκδοσή του.[12] Τέλος, το opus 113 γράφτηκε το 1827 και εξεδόθη το 1830.[13]

Σε αυτήν την εργασία μελετάμε τα δύο κοντσέρτα για πιάνο opus 110, σε Μι-μείζονα, και op. posth. 1, σε Φα-μείζονα. Το τελευταίο κοντσέρτο γράφτηκε το 1833,[14] έχοντας αφιερωθεί στην «Madame la Grande Duchesse de Sax-Weimar Eisenach» (δυστυχώς, δεν έχουμε πολλές πληροφορίες όσον αφορά τη συγκεκριμένη δούκισσα),[15] αλλά εξεδόθη το 1839, λίγο μετά το θάνατο του συνθέτη.[16] Το opus 110 εκδόθηκε το 1826,[17] όμως είχε γραφεί αρκετά νωρίτερα, το 1814,[18] και ο ίδιος ο Hummel το είχε ερμηνεύσει πρώτη φορά στη Βαϊμάρη, τον Απρίλιο του 1823. Η πιο σημαντική εκτέλεση του opus 110 πραγματοποιήθηκε στο Βερολίνο το 1826, ενώ το ίδιο κοντσέρτο ερμήνευσε και ο γιος του συνθέτη την χρονιά του θανάτου του στη Βαϊμάρη. Το κοντσέρτο opus 110 φέρει τον τίτλο "Les Adieux",

---

[6] Christoph Hust, λήμμα "Hummel, Johann Nepomuk", στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil*, Bd 9, Bärenreiter Verlag – Metzler Verlag, Kassel – Stuttgart 2003, σελ. 508-509.

[7] Sachs – Kroll, ό.π.

[8] Βλ. https://imslp.org/wiki/List_of_works_by_Johann_Nepomuk_Hummel (Works with S number).

[9] Hust, ό.π., σελ. 506.

[10] Sachs – Kroll, ό.π. Hust, ό.π., σελ. 506.

[11] Sachs – Kroll, ό.π. Hust, ό.π., σελ. 506. Mitchell, ό.π., σελ. 101. Ο τελευταίος αναφέρει πως είχε εκδοθεί έως το 1815, όμως οι προηγούμενες δύο πηγές είναι αρκετά πιο πρόσφατες, άρα και πιο έγκυρες.

[12] Mitchell, ό.π., σελ. 119 και 140.

[13] Sachs – Kroll, ό.π. Mitchell, ό.π., σελ. 181.

[14] Sachs – Kroll, ό.π. Mitchell, ό.π., σελ. 197 (εδώ αναφέρεται ως πιθανό έτος σύνθεσης το 1835).

[15] Βλ. https://imslp.org/wiki/Piano_Concerto_in_F_major%2C_Op.Posth.1_(Hummel%2C_Johann_Nepomuk).

[16] Hust, ό.π., σελ. 507. Sachs – Kroll, ό.π.

[17] Mitchell, ό.π., σελ. 163.

[18] Sachs – Kroll, ό.π.

δηλαδή "Του αποχαιρετισμού", χωρίς να υπονοείται κάποια συσχέτισή του με την προγραμματική μουσική, αλλά επειδή ο Hummel ήθελε να το ερμηνεύσει στην τελευταία του συναυλία στο Παρίσι.[19]

Από το κοντσέρτο op. posth. 1 έχουμε μόνο την παρτιτούρα του πιάνου προς μελέτη, ενώ τα ορχηστρικά μέρη δεν υπάρχουν ούτε στους ευρωπαϊκούς, αλλά ούτε και στους αμερικάνικους εκδοτικούς οίκους, μάλλον λόγω της μαζικής καταστροφής που επέφερε ο Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος. Πολλά βιβλία δεν αναφέρουν αυτό το κοντσέρτο στον κατάλογο με τα έργα του συνθέτη (προφανώς οι συγγραφείς τους δεν γνώριζαν καν την ύπαρξή του)· παρ' όλα αυτά, κάποιος θαυμαστής του Hummel, ονόματι Fink (για τον οποίο δεν έχουμε περισσότερες πληροφορίες), εξέφρασε τον θαυμασμό του για αυτό το κοντσέρτο και το ερμήνευσε δύο φορές πριν το 1839.[20] Στην παρτιτούρα αναγράφεται πως το κοντσέρτο αυτό μπορεί να ερμηνευθεί όχι μόνο με ολόκληρη ορχήστρα, αλλά και υπό την συνοδεία ενός κουαρτέτου εγχόρδων. Τέλος, έχουν γίνει μεταγραφές του για δύο πιάνα και για πιάνο σόλο.[21]

[19] Mitchell, ό.π., σελ. 163-164.
[20] Mitchell, ό.π., σελ. 197-198.
[21] Mitchell, ό.π., σελ. 198.

*Κοντσέρτο για πιάνο σε Μι-μείζονα,* opus 110

1. Allegro pomposo e spiritoso

Το πρώτο μέρος του κοντσέρτου ξεκινά με ένα ορχηστρικό ritornello. Το ρυθμικό μοτίβο στο πρώτο μέτρο (εκφερόμενο από τα έγχορδα) επαναλαμβάνεται και στο επόμενο. Το αρχικό τετράμετρο καταλήγει στην δεσπόζουσα, ενώ στο πέμπτο μέτρο τα έγχορδα εκφέρουν μία "παραλλαγή", ίσως, του πρώτου μέτρου στην τέταρτη βαθμίδα. Το οκτάμετρο ολοκληρώνεται στην αρχική τονικότητα (χωρίς κάποια πτώση) και θα μπορούσε να μοιάζει είτε με αρχή μιας προτάσεως (βασική ιδέα και παράλλαγμα) είτε με ένα πρώτο σκέλος περιόδου (αν ολοκληρωνόταν με μία πτώση).[22] Έπεται το επόμενο οκτάμετρο, το οποίο έχει παρόμοια δομή με την υβριδική περίπτωση που επισημάναμε παραπάνω. Εξελίσσεται με παρόμοιο τρόπο (φαίνεται να πραγματοποιεί ατελή πτώση στο μέτρο 15) και έχει παρεμφερή κατάληξη με το προηγούμενο στο μέτρο 16. Τα μέτρα 17 έως και 20 ξεκινούν ουσιαστικά ως μία επανάληψη των μέτρων 9 έως και 12, όμως εξελίσσονται με εντελώς διαφορετικό τρόπο. Μέχρι τώρα, λοιπόν, έχουμε δει πως ο Hummel προσπαθεί να δημιουργήσει είτε μία πρόταση, είτε μία περίοδο, όμως το αποτέλεσμα είναι μία υβριδική περίπτωση μεταξύ των δύο, αρκετά συμμετρική, η οποία αρμονικά προσανατολίζεται ανάμεσα στη δεσπόζουσα και την τονική.[23] Στο μέτρο 21 εμφανίζεται ένα καινούριο μοτίβο στην διπλή δεσπόζουσα, το οποίο εξελίσσεται στο επόμενο μέτρο στη δεσπόζουσα. Το δίμετρο αυτό επαναλαμβάνεται στην έκτη βαθμίδα, κατόπιν επαναλαμβάνεται και πάλι στη δεσπόζουσα, όμως διακόπτεται έπειτα από ένα μέτρο, ώστε στο μέτρο 26 να ακολουθήσει άλλο ένα καινούριο, πιο λυρικό μοτίβο, το οποίο αλυσιδοποιείται ανά μέτρο με διαδοχές I – V και εξελίσσεται έως το μέτρο 32. Στο σημείο αυτό γίνεται μία αποφυγή πτώσης και επαναλαμβάνονται τα μέτρα 30-32, οδηγώντας στο μέτρο 36 όπου γίνεται μία απατηλή πτώση, η οποία όμως είναι αρκετά ισχυρή, προκειμένου να "κλείσει" η κύρια περιοχή.

Σε επικάλυψη ξεκινά η μετάβαση, με καινούριο "ζωηρό" υλικό,[24] η οποία σταδιακά από την έκτη βαθμίδα κατευθύνεται προς τη δεσπόζουσα από το μέτρο 39. Στο μέτρο 47 αρχίζει μία πτωτική διαδικασία, η οποία καταλήγει σε απατηλή πτώση στο μέτρο 50, ενώ κατά την επανάληψή της με παρόμοιο τρόπο καταλήγει σε τέλεια πτώση στη Σι-μείζονα, στο μέτρο 54.[25] Η μετάβαση όμως δεν κλείνει εκεί, καθώς πλέον αντιλαμβανόμαστε τη Σι-μείζονα ξανά ως δεσπόζουσα, αφού το ritornello πρέπει αναγκαστικά να ολοκληρωθεί στην κύρια τονικότητα.[26] Συνεχίζει μέχρι το μέτρο 69, όπου κλείνει με μία κορώνα στη δεσπόζουσα. Τα μέτρα 55 έως 58 βρίσκονται εμφανώς στη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, με ένα μοτίβο που μοιάζει με παραλλαγή του μοτίβου του μέτρου 21, ενώ τα μέτρα που ακολουθούν έως και το μέτρο 65 αποτελούν έναν ισοκράτη στην Σι-μείζονα με καινούριο μοτιβικό υλικό. Τα μέτρα 66 έως και 69 εμμένουν επίσης στην δεσπόζουσα μεθ'

[22] William E. Caplin, *Classical form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, New York 1998, σελ. 61.
[23] Caplin, ό.π., σελ. 67-69.
[24] James Hepokoski και Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, types, and deformations in the late-eighteenth-century sonata*, Oxford University Press, New York 2006, σελ. 95.
[25] Hepokoski – Darcy, ό.π., σελ. 95-101.
[26] Ιωάννης Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Ο πέμπτος τύπος σονάτας ("σονάτα κοντσέρτου") στην θεωρία του 18ου και του 19ου αιώνος", *Πολυφωνία* 18, Κουλτούρα, Αθήνα 2011, σελ. 103 (αναφερόμενος στον Koch).

εβδόμης της Μι-μείζονος, ώστε να καταλήξει αυτή σε κορώνα, προτού έρθει το πλάγιο θέμα στην κύρια τονικότητα (τα μέτρα 54 έως 69 λειτουργούν ως ένα εκτεταμένο γέμισμα τομής[27] πριν το πλάγιο θέμα).

Η πλάγια περιοχή ξεκινά στο μέτρο 70 με ένα θέμα αρκετά χαρακτηριστικό, σε περιοδική μορφή.[28] Στο μέτρο 73 πραγματοποιεί μισή πτώση, ενώ στο μέτρο 77 τέλεια πτώση. Κατόπιν η διαδικασία της πτώσεως επαναλαμβάνεται και ολοκληρώνεται στο μέτρο 79 και πάλι στο μέτρο 81. Τα τέσσερα αυτά μέτρα είναι καταληκτικά και διευρύνουν την περίοδο, χωρίς όμως να επεμβαίνουν στη συμμετρική της δομή.[29] Τα μέτρα 81 έως 101 αποτελούν την καταληκτική περιοχή του ritornello: τα μέτρα 82 και 83 έχουν το ίδιο μοτιβικό υλικό στην $II_N$ και στην $i^6{}_4$, ενώ τα μέτρα 84 έως και 89 ανήκουν στην IV, στην V και στην I. Τα μέτρα 90 έως και 93 οδηγούν σε τέλεια πτώση, η οποία ολοκληρώνεται στο μέτρο 94 και επαναλαμβάνεται (με διαφορετικό μοτιβικό υλικό) στο μέτρο 97. Στο τέλος υπάρχει και ένα τελευταίο καταληκτικό μόρφωμα στα μέτρα 97b έως και 101a, με το οποίο έρχεται η τελευταία τέλεια πτώση στην Μι-μείζονα.

Παρατηρούμε λοιπόν πως ολόκληρο το ritornello εξελίσσεται αποκλειστικά στην αρχική τονικότητα και έχει ξεκάθαρη μορφή έκθεσης σονάτας όσον αφορά τη θεματική του παράμετρο, η οποία περιμένουμε να αναπτυχθεί περισσότερο στη σολιστική έκθεση.[30]

Στο μέτρο 101 έρχεται σε επικάλυψη η έκθεση στο πιάνο, ξεκινώντας με την κύρια περιοχή. Τα πρώτα οκτώ μέτρα (101-108) θυμίζουν τα πρώτα μέτρα του ritornello και έχουν την ίδια μορφή.[31] Πιο συγκεκριμένα, τα πρώτα δύο μέτρα θυμίζουν τα μέτρα 1-2, παρουσιάζοντας όμως διαφορετική εξέλιξη στο πιάνο: ένα μέτρο δεξιοτεχνικό και μία μη πτωτική κατάληξη στην τονική (όλο το πρώτο τετράμετρο ανήκει στην τονική). Το δεύτερο σκέλος της δομής αυτής ξεκινά με την ii βαθμίδα και παρουσιάζει ίδια εξέλιξη με το πρώτο, καταλήγοντας σε μία ατελή πτώση στο μέτρο 108. Στο μέτρο 109 ακούγεται από τα κλαρινέτα το μοτίβο του μέτρου 26 του ritornello στην τονική, το οποίο επαναλαμβάνεται από το πιάνο στην δεσπόζουσα, και ακολουθούν δύο μέτρα με καινούριο μοτιβικό υλικό που φέρνουν μισή πτώση στον τρίτο χρόνο του 112. Αυτό το τετράμετρο δημιουργεί μία περίοδο με το επόμενο, το οποίο ξεκινά με τον ίδιο τρόπο, έχει όμως διαφορετική (περισσότερο δεξιοτεχνική) εξέλιξη στο πιάνο και καταλήγει, στο μέτρο 116, σε αποφυγή πτώσης ($I - I^6$, $V^4{}_3 - V^2$, $I^6 - ii^6 - I^6{}_4 - V^7$, $V^4{}_3/V$), ενώ συνεχίζει με δεσπόζουσα στο επόμενο μέτρο. Στο μέτρο 118 έρχεται η τονική σε πρώτη αναστροφή ($I^6$), ξεκινώντας μία νέα πτωτική διαδικασία, η οποία ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση στο μέτρο 124.[32] Σε ολόκληρη αυτήν τη διαδικασία, το δεξί χέρι εξελίσσεται με εξαιρετικά δεξιοτεχνικό τρόπο, ενώ το αριστερό έχει κρατημένες νότες, οι οποίες χρησιμεύουν απλώς και μόνο στην υποστήριξη της αρμονικής πορείας.

Στο μέτρο 124 ξεκινά η διαδικασία της μετάβασης. Ακούγονται τα τσέλα να αναπαράγουν το βασικό της μοτίβο, το οποίο δεν έχει σχέση με το υλικό που ακούσαμε στο

[27] Hepokoski – Darcy, ό.π., σελ. 40.
[28] Caplin, ό.π., σελ. 49-53.
[29] Caplin, ό.π., σελ. 55-57.
[30] Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Ο πέμπτος τύπος σονάτας ("σονάτα κοντσέρτου") στην θεωρία του 18ου και του 19ου αιώνος", ό.π., σελ. 92-93. Caplin, ό.π., σελ. 244-245. Hepokoski – Darcy, ό.π., σελ. 450-451.
[31] Caplin, ό.π., σελ. 61.
[32] Ιωάννης Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18ου αιώνος (Β΄)", *Πολυφωνία* 9, Κουλτούρα, Αθήνα 2006, σελ. 73-74. Hepokoski – Darcy, ό.π., σελ. 71.

ritornello στην ίδια περιοχή.[33] Στο μέτρο 128 το επαναλαμβάνουν τα κλαρινέτα, ενώ το πιάνο επανεισάγεται σε ρόλο εντελώς συνοδευτικό. Τα κλαρινέτα με τα έγχορδα, σε σχήμα ερώτησης – απάντησης, εξελίσσονται μέχρι και το μέτρο 135 με παρόμοιο τρόπο, ενώ το πιάνο παίζει μόνο αρπισμούς. Το πιάνο επανακτά τον κυρίαρχο ρόλο στο μέτρο 136 με ανοδικά δεξιοτεχνικά περάσματα για τέσσερα μέτρα. Στο μέτρο 140 εμφανίζεται στο αριστερό χέρι ένα σολ-αναίρεση, ως νότα της έκτης δάνειας του ελάσσονος τρόπου (VI/i) στη Σι-μείζονα, η οποία έχει έλθει πλέον στο προσκήνιο για να εισαχθεί η πλάγια περιοχή,[34] ενώ αλλάζει το μοτιβικό υλικό και για τα δύο χέρια (είναι πλέον σπασμένες συγχορδίες επί της VI/i έως και τον πρώτο χρόνο του μέτρου 142). Στα μέτρα 142-143 πραγματοποιείται μισή πτώση στη Σι-μείζονα,[35] της οποίας έπεται μία παραλλαγή του μοτιβικού υλικού, ως επέκταση της δεσπόζουσας.[36] Τα μέτρα 146-147 εμμένουν επιπλέον σε αυτήν τη δεσπόζουσα με υλικό το οποίο επαναλαμβάνεται και καταλήγει σε μία κορώνα στην δεσπόζουσα στο μέτρο 149 (με κορώνα είχε κλείσει και η μετάβαση στο ritornello).

Το βασικό θέμα της πλάγιας περιοχής έρχεται στο 150, θυμίζοντας αρκετά, τουλάχιστον από πλευράς χαρακτήρος, το πλάγιο θέμα του ritornello,[37] στα μέτρα 70 έως 77a. Τα μέτρα 150 με 153 αποτελούν μία φράση (τα δύο πρώτα στο πιάνο, τα δύο επόμενα στο κλαρινέτο), ξεκινώντας από την Σι-μείζονα, η και καταλήγοντας με τέλεια πτώση στην V. Κατόπιν, τα μέτρα 154 με 157 φαίνονται να είναι η ίδια φράση (απλώς αντί για το κλαρινέτο ακούγεται το όμποε), η οποία ξεκινά από την ii και καταλήγει στην vi, επίσης με τέλεια πτώση. Στη συνέχεια, τα μέτρα 158 με 159 επαναλαμβάνουν τις παραπάνω φράσεις αρχίζοντας από την IV βαθμίδα, αλλά η υπόλοιπη φράση εξελίσσεται διαφορετικά (μόνο από το πιάνο αυτήν την φορά) καταλήγοντας στο μέτρο 161 σε απατηλή πτώση στην Σι-μείζονα, ενώ η παρηλλαγμένη επανάληψη του τελευταίου τετραμέτρου καταλήγει σε μία τέλεια πτώση στη Σι-μείζονα στο μέτρο 165.[38]

Στη συνέχεια, η έκθεση θα ολοκληρωθεί με την καταληκτική της περιοχή. Τα μέτρα 165 έως και 169a συνιστούν μία βασική ιδέα, η οποία επαναλαμβάνεται (μέτρα 169 έως και 173a) στο πλαίσιο μίας ευρύτερης προτασιακής δομής, της οποίας η συνέχιση έρχεται στα μέτρα 173 έως και 177a, και ολοκληρώνεται με μία πτωτική διαδικασία και τέλεια πτώση στη Σι-μείζονα στα μέτρα 177 έως και 180a. Τα μέτρα της συνέχισης έχουν εξαιρετικό αρμονικό ενδιαφέρον, αφού ξεκινούν με V/vi – vi, συνεχίζουν στο επόμενο μέτρο με $V^2$/V – V – v, κατόπιν V/IV – IV, η οποία μετατρέπεται εναρμόνια σε Σι-ύφεση-μείζονα μεθ' εβδόμης σε τρίτη αναστροφή ως δεσπόζουσα της μι-ύφεση-ελάσσονος, η οποία έρχεται στο ίδιο μέτρο. Στο επόμενο μέτρο ακούμε την Λα-ύφεση-μείζονα μεθ' εβδόμης σε τρίτη αναστροφή ως δεσπόζουσα της ρε-ύφεση-ελάσσονος, η οποία ακολουθεί με την μορφή της εναρμόνιάς της ντο-δίεση-ελάσσονος. Η πορεία συνεχίζεται στο ίδιο μέτρο, με τη δεσπόζουσα της Σι-μείζονος (Φα-δίεση-μείζονα μεθ' εβδόμης σε τρίτη αναστροφή) να επανέρχεται, φέρνοντας τη Σι-μείζονα και καταλήγοντας στον πρώτο χρόνο του μέτρου 177 στη $ii^6$. Η πτωτική διαδικασία εξελίσσεται με τυπικό τρόπο, με $I^6$, $ii^6$, $I^6$ – $ii^6$, $I^6{}_4$ – $V^7$ – I στο μέτρο 180. Από

[33] Hepokoski – Darcy, ό.π., σελ. 525.
[34] Hepokoski – Darcy, ό.π., σελ. 439 (αναφερόμενοι στον Koch και τη μετατροπία του πλάγιου θέματος της σολιστικής εκθέσεως στην δεσπόζουσα).
[35] Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18ου αιώνος (Β΄)", σελ. 74. Caplin, ό.π., σελ. 131.
[36] Caplin, ό.π., σελ. 133.
[37] Hepokoski – Darcy, ό.π., σελ. 133.
[38] Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18ου αιώνος (Β΄)", ό.π., σελ. 75. Hepokoski – Darcy, ό.π. σελ. 120.

αυτό το μέτρο ξεκινά μία διαφορετική εξέλιξη, με καινούριο υλικό: πρόκειται για μία τετράμετρη φράση, η οποία ολοκληρώνεται με ατελή πτώση στο μέτρο 184a, προτού επαναληφθεί και καταλήξει με την ίδια ατελή πτώση στο μέτρο 188a. Κατόπιν, το μουσικό υλικό που ακούμε στο πιάνο έχει χαρακτήρα συνοδευτικό, με το φλάουτο να παίζει απλές κοφτές νότες από πάνω του. Δεν υπάρχει κάποια πτώση η οποία να ολοκληρώνει αυτό το τμήμα, το οποίο συνεχίζεται μέχρι εκεί όπου ακούγεται μία συγχορδία έκτης αυξημένης, vii$^{6\#}_{5}$/V, η οποία επεκτείνεται στο μέτρο 200, οδηγώντας με μία Σι-μείζονα σε δεύτερη αναστροφή στο μέτρο 201. Η εκτεταμένη πτωτική διαδικασία που έχει ξεκινήσει συνεχίζεται με δέκατα έκτα σε οκτάβες στα δύο χέρια στα επόμενα μέτρα, μετά σε τρίτες, και κατόπιν, στο μέτρο 209, έρχεται η δεσπόζουσα με δέκατα έκτα στο δεξί χέρι, ενώ στο μέτρο 213 έρχεται και η πρώτη βαθμίδα, πάλι σε θέση πτωτικού $^{6}_{4}$, με εντελώς διαφορετικό υλικό, η οποία όμως καταλήγει ξανά στην δεσπόζουσα στο 215 και συνεχίζει με τρίλιες στα μέτρα 215-218, με αρπισμούς στο αριστερό χέρι, και τελικά ολοκληρώνεται με την πρώτη βαθμίδα (τέλεια πτώση) στο μέτρο 220. Η περιοχή αυτή αποτελείται από πλούσια δεξιοτεχνικά περάσματα, γεγονός σύνηθες για την εποχή εκείνη, αφού το κοινό της εποχής έβρισκε ευχαρίστηση στο να ακούει τέτοιου είδους μουσικά μορφώματα, αλλά και ο πιανίστας είχε τη δυνατότητα να δείξει τις δεξιοτεχνικές ερμηνευτικές ικανότητές του.[39] Έτσι, μαζί με την καταληκτική περιοχή ολοκληρώνεται και η ενότητα της σολιστικής έκθεσης.

Στο μέτρο 220, σε επικάλυψη, έρχεται το δεύτερο ritornello, το οποίο είναι δυνατόν να λειτουργεί είτε ως ορχηστρική κατακλείδα της εκθέσεως, είτε ως συνδετικό πέρασμα προς την επεξεργασία.[40] Στη συγκεκριμένη περίπτωση, ο Hummel εκμεταλλεύεται και τις δύο αυτές λειτουργιές. Πιο συγκεκριμένα, τα μέτρα 220 έως και τον πρώτο χρόνο του 231 αποτελούν την ορχηστρική κατακλείδα της εκθέσεως, η οποία ξεκινά με το αρχικό θέμα της κύριας περιοχής στη Σι-μείζονα[41] και εξελίσσεται παρόμοια με το πρώτο ritornello. Στο πρώτο τετράμετρο (μέτρα 220 έως και 223) ξεκινά ένα μόρφωμα παρόμοιο με την κύρια ιδέα του εναρκτήριου ritornello, το οποίο αναπτύσσεται περαιτέρω στο τετράμετρο που ακολουθεί (μέτρα 224-227) και καταλήγει σε απατηλή πτώση. Τα τελευταία τέσσερα μέτρα ξεκινούν με το ίδιο μοτίβο, όπως τα προηγούμενα, και καταλήγουν σε τέλεια πτώση στη Σι-μείζονα. Συμπεραίνουμε, λοιπόν, ότι η ορχηστρική κατακλείδα συγκροτείται από μία ενιαία δωδεκάμετρη φράση με κατάληξη σε τέλεια πτώση. Πρόκειται για ένα παράγωγο της εναρκτήριας θεματικής ιδέας σε μία υβριδική δομή, που από οκτώ μέτρα επεκτείνεται τελικά σε δώδεκα, εξαιτίας μιας απατηλής πτώσεως.[42]

Συνοψίζοντας, στη σολιστική έκθεση τα τμήματα είναι εμφανώς διαχωρισμένα. Η κύρια περιοχή αποτελείται από εικοσιτέσσερα μέτρα και εξελίσσεται τυπικά στην αρχική τονικότητα (με μία αποφυγή πτώσης στο μέτρο 116), χαρακτηρίζεται δε ως τονικά κλειστή, αφού καταλήγει σε τέλεια πτώση (σε αντίθεση με την κύρια περιοχή του ritornello που καταλήγει σε απατηλή πτώση και εξελίσσεται αναλόγως). Η μετάβαση είναι μετατροπική: το πρώτο τμήμα της είναι τα μέτρα 124 έως και 135 και το δεύτερο τα μέτρα 136 έως και 149

[39] Caplin, ό.π., σελ. 247.
[40] Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Ο πέμπτος τύπος σονάτας ("σονάτα κοντσέρτου") στην θεωρία του 18ου και του 19ου αιώνος", ό.π., σελ. 106 (αναφερόμενος στον Koch).
[41] Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Ο πέμπτος τύπος σονάτας ("σονάτα κοντσέρτου") στην θεωρία του 18ου και του 19ου αιώνος", ό.π., σελ. 106 (αναφερόμενος στον Koch). Caplin, ό.π., σελ. 248. Πρέπει επίσης να επισημανθεί η προβληματική ερμηνευτική προσέγγιση των Hepokoski και Darcy όσον αφορά την λειτουργία του κυρίου θέματος κατά την επανεμφάνισή του στο δεύτερο ritornello (Hepokoski – Darcy, ό.π., σελ. 548-562).
[42] Caplin, ό.π., σελ. 61.

(συνολικά είκοσι έξι μέτρα, παρόμοια σε έκταση με αυτήν της έκθεσης). Κλείνει με μισή πτώση στη νέα τονικότητα. Το πλάγιο θέμα βρίσκεται στη Σι-μείζονα, έχει έκταση δεκαέξι μέτρων (μικρότερο από την κύρια περιοχή) και δομείται με τέσσερις πανομοιότυπες τετράμετρες φράσεις, ενώ κλείνει με τέλεια πτώση. Η κατακλείδα αποτελεί το εντυπωσιακότερο τμήμα της εκθέσεως, όπως ίσως περίμενε ο ακροατής της εποχής: είναι απολύτως δεξιοτεχνική, ξεκινά στο μέτρο 165 και ολοκληρώνεται στο μέτρο 220, είναι αρκετά μεγαλύτερη από όλα τα υπόλοιπα τμήματα της έκθεσης, βρίσκεται αποκλειστικά στη δευτερεύουσα τονικότητα και ανά διαστήματα επαναλαμβάνει την τέλεια πτώση της πλάγιας περιοχής. Οι πιο ενδιαφέρουσες στιγμές της αρμονικά είναι η $vii^{6\#}{}_5$/V στο μέτρο 199, καθώς και η παράδοξη εξέλιξη της συνέχισης της προτάσεως των μέτρων 173 έως και 176 που αναλύθηκε παραπάνω. Όσον αφορά το θεματικό υλικό, υπάρχει μεγάλη διαφορά ανάμεσα στο ritornello και την έκθεση.[43] Αν και το αρχικό θέμα της κύριας περιοχής ξεκινά ίδιο και στις δύο ενότητες, η εξέλιξη είναι εμφανώς διαφορετική, αφού στην έκθεση έχουμε κανονική εξέλιξη περιόδου, ενώ στο ritornello μία υβριδική δομική περίπτωση. Από την κύρια περιοχή του ritornello έχουν παραλειφθεί αρκετά μέτρα (9-25), ενώ ακόμα και το υλικό που εκμεταλλεύεται η έκθεση εξελίσσεται σε αυτήν εντελώς διαφορετικά (μέτρα 109-116, η κοινή αρχή με τα μέτρα 25-26). Οι δύο μεταβάσεις δεν έχουν καμία σχέση μεταξύ τους, ενώ τα πλάγια θέματα αρχικά μοιάζουν σε χαρακτήρα, εν τέλει όμως δεν έχουν αρκετά κοινά στοιχεία για να θεωρήσουμε πως η έκθεση εκμεταλλεύτηκε το πλάγιο θέμα που πρότεινε το ritornello. Τέλος, τα τελευταία τριάντα μέτρα του ritornello αποτελούν την καταληκτική του περιοχή, της οποίας το υλικό δεν ταυτίζεται με κανέναν τρόπο με το υλικό της καταληκτικής περιοχής της εκθέσεως. Η έκθεση ολοκληρώνεται με μία μικρή ορχηστρική κατακλείδα δώδεκα μέτρων, η οποία ξεκινά με το αρχικό θέμα του εναρκτήριου ritornello, το οποίο παρατίθεται και στην αρχή της σολιστικής έκθεσης.

Η συνέχεια του δεύτερου ritornello συνιστά συνδετικό πέρασμα προς τη δεύτερη σολιστική ενότητα, την επεξεργασία. Ουσιαστικά, στα μέτρα 231 με 232 επικρατεί μία νότα μόνο, η νότα σι εκφερόμενη από τα τύμπανα, η οποία στα μέτρα 233 με 234 μετατρέπεται σε προσαγωγέα της δεσπόζουσας της Ντο-μείζονος, επεκτεινόμενη μέχρι και το μέτρο 236.

Στο μέτρο 237 εισέρχεται σε επικάλυψη η σολιστική επεξεργασία, με τη βασική ιδέα του κυρίου θέματος της έκθεσης στην Ντο-μείζονα (την αντιθετική της ομώνυμης της τονικής, δηλαδή την VI/i, αντί για την οικεία vi της Μι-μείζονος).[44] Το θέμα αυτό εξελίσσεται με τον ίδιο τρόπο όπως στα μέτρα 101 με 108, ως υβριδική φράση με χαρακτηριστικά περιόδου, η οποία κλείνει το δεύτερο σκέλος της με ατελή πτώση στην Ντο-μείζονα. Στα δύο μέτρα που ακολουθούν, τα φλάουτα κατευθύνονται από τη δεσπόζουσα στην τονική. Στο μέτρο 247 εμφανίζεται ένα λα-ύφεση (τρίτη μικρή κάτω, η VI της ομώνυμης ντο-ελάσσονος), με ένα εντελώς καινούριο μόρφωμα, το οποίο αποτελείται από σπασμένες συγχορδίες σε τρίηχα. Στα μέτρα που ακολουθούν (249-250), το ίδιο μόρφωμα τοποθετείται στην δεσπόζουσα της Λα-ύφεση-μείζονος. Στα επόμενα δύο μέτρα, το μόρφωμα αυτό επανέρχεται στη Λα-ύφεση-μείζονα, στη συνέχεια τίθεται για ένα μέτρο και πάλι στη Μι-ύφεση-μείζονα μετ' ενάτης χωρίς θεμέλιο, και κατόπιν εμφανίζεται ένα μέτρο με σολ-ύφεση στο μπάσο (συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης που λειτουργεί ως διπλή δεσπόζουσα στην σι-ύφεση-ελάσσονα). Ακολουθούν έξι μέτρα με τη νότα φα στο μπάσο, εκ των οποίων τα τρία πρώτα ανήκουν στη συγχορδία της σι-ύφεση-ελάσσονος σε δεύτερη αναστροφή. Συνεχίζοντας με κρατημένη νότα το φα, έρχεται η $vii^7$ της ντο-ελάσσονος για τα υπόλοιπα

[43] Caplin, ό.π., σελ. 244.
[44] Caplin, ό.π., σελ. 141.

τρία μέτρα, όπου η νότα φα βρίσκεται στο μπάσο, άρα, όπως ήταν αναμενόμενο, εμφανίζεται η ντο-ελάσσων σε πρώτη αναστροφή στο μέτρο 261. Μετά επιστρέφει η γερμανική αυξημένης έκτης, και στο μέτρο 263 εμφανίζεται και επεκτείνεται μέχρι το μέτρο 268 η δεσπόζουσα με παραλλαγμένο μοτίβο στο δεξί χέρι του πιανίστα (με διπλές νότες προς τα κάτω, ακόμα σε ρυθμό τρίηχων). Στο επόμενο μέτρο (269) εμφανίζεται το πλάγιο θέμα της σολιστικής έκθεσης (πρβλ. μέτρο 150) στην Ντο-μείζονα, το οποίο εξελίσσεται με παρόμοιο τρόπο με αυτόν της εκθέσεως, καταλήγοντας στην δεσπόζουσα. Το τετράμετρο επαναλαμβάνεται έναν τόνο υψηλότερα, αλλά καταλήγει στην τονική με τέλεια πτώση, διαμορφώνοντας έτσι μία οκτάμετρη περίοδο. Το τρίτο τετράμετρο της πλάγιας περιοχής παραλείπεται εντελώς, ενώ από το μέτρο 277 έρχεται το τέταρτο τετράμετρο της πλάγιας περιοχής, με μικρές παραλλαγές στα δύο τελευταία μέτρα, ξεκινώντας από την τέταρτη βαθμίδα και καταλήγοντας σε νέα τέλεια πτώση στην Ντο-μείζονα στο μέτρο 280. Η επεξεργασία ώς τώρα, λοιπόν, έχει παραθέσει το κύριο θέμα της εκθέσεως στην Ντο-μείζονα αλλά και το πλάγιο θέμα ελάχιστα περικεκομμένο (δώδεκα μέτρα αντί για δεκαέξι), ενώ δεν έχει εμφανίσει το δεύτερο σκέλος της κύριας περιοχής και ολόκληρη την μετάβαση.[45]

Η επεξεργασία συνεχίζεται στα μέτρα 280 με 283, έρχεται το θέμα της μετάβασης το οποίο δεν είχε εμφανιστεί στα πνευστά, ενώ όσο εξελίσσεται αυτό το θέμα το πιάνο έχει στην αρχή συνοδευτικό ρόλο (όπως στο μέτρο 128), κάτι το οποίο δεν διατηρείται για πολύ, αφού εν τέλει έχει διαφορετική εξέλιξη και δημιουργείται μία μορφή ερώτησης – απάντησης ανάμεσα στις υψηλές φωνές και τις χαμηλές για ένα δίμετρο, ενώ στο επόμενο δίμετρο κρατείται το ίδιο συνοδευτικό μοτίβο του δεξιού χεριού, ενώ γίνεται και μία μισή πτώση στην ντο-ελάσσονα. Τα μέτρα 288-289a οδηγούν όμως σε τέλεια πτώση στην ρε-ελάσσονα. Ακολούθως επαναλαμβάνεται αυτό το εξάμετρο έναν τόνο πάνω, με μισή πτώση στην ρε-ελάσσονα (μέτρο 292) και τέλεια πτώση στη μι-ελάσσονα (μέτρο 294). Έχουμε μία αλυσίδα, αφού κατόπιν ξαναβλέπουμε το ίδιο τετράμετρο που καταλήγει σε μισή πτώση στη μι-ελάσσονα, όμως από εκεί και πέρα εξελίσσεται διαφορετικά. Για δύο δίμετρα (και την επανάληψή τους) παραλλάσσονται τα δέκατα έκτα του δεξιού χεριού με ανοδικές κινήσεις, ενώ το αριστερό χέρι κατεβαίνει έναν τόνο, από το σι στο λα. Τα μέτρα 302 έως 305 οδηγούν σε μισή πτώση στη μι-ελάσσονα, η οποία ολοκληρώνεται στο μέτρο 306. Τα μέτρα 306 με 308a είναι μία επέκταση της πτώσης και επαναλαμβάνονται (στα μέτρα 308 με 310a) με ένα μοτίβο στο μπάσο που μοιάζει σε μικρό βαθμό με τα μέτρα 142 με 143. Από εκεί και πέρα και μέχρι το μέτρο 321, όπου έρχεται η επανέκθεση, δημιουργούνται συνεχώς δίμετρα με επαναλήψεις, με σολιστικά δεξιοτεχνικά περάσματα· ειδικά στο μέτρο 320, μάλιστα, το υλικό προσομοιάζει σε καντέντσα.

Η επεξεργασία χωρίζεται σε διάφορα τμήματα, χωρίς όμως κάποιο από αυτά να θεωρείται ως "στόχος" ή "επίκεντρό" της.[46] Τα επιμέρους τμήματα χωρίζονται στα μέτρα 237-244, 245-268, 269-280a, 280-306a, 306-320. Οι βασικές πτώσεις γίνονται στην Ντο-μείζονα και στη μι-ελάσσονα: η πρώτη τονικότητα αποτελεί το τονικό κέντρο της επεξεργασίας, ενώ η δεύτερη οδηγεί στην αρχική τονικότητα, ώστε να έρθει ομαλά η επανέκθεση.[47]

[45] Hepokoski – Darcy, ό.π., σελ. 205-206 (διάρθρωση της επεξεργασίας με υλικό της εκθέσεως).
[46] Caplin, ό.π., σελ. 157.
[47] Ιωάννης Φούλιας, *Οι συμφωνίες κατά τις οβιδιανές* Μεταμορφώσεις *του Carl Ditters von Dittersdorf: Συμβολή στην αποκατάσταση ενός έργου-σταθμού στην ιστορία της προγραμματικής μουσικής*, Παπαγρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2015, σελ. 118-119.

Στο μέτρο 321 εισάγεται η επανέκθεση από την ορχήστρα, όπου ακούγονται τα πρώτα δεκαέξι μέτρα του εναρκτήριου ritornello αυτούσια.[48] Τα μέτρα 337 έως και 340 ανήκουν στο πιάνο και φαίνεται να είναι επίσης παραλλάγματα των μέτρων 17 έως 20 του ritornello. Ακολουθεί ένα καινούριο τετράμετρο, το οποίο δεν είχε ακουστεί στην έκθεση και οδηγεί σε μισή πτώση στο μέτρο 344. Στη συνέχεια, τα μέτρα 345 και 346 είναι ίδια με το υλικό των πνευστών στα μέτρα 26 και 27 (το υλικό των 109 και 110 της έκθεσης), με διαφορετική εξέλιξη στο επόμενο δίμετρο, ενώ τα μέτρα 349 και 350 είναι μία επανάληψη των μέτρων 345 και 346. Λείπουν όμως εντελώς τα μέτρα 124 έως και 135 της μετάβασης της εκθέσεως, άρα και η τέλεια πτώση (στο μέτρο 124), η οποία διαχώριζε τα δύο τμήματα. Πλέον, η κύρια περιοχή με τη μετάβαση είναι άρρηκτα συνδεδεμένες.[49] Στο μέτρο 351 έρχεται το πέρασμα του μέτρου 136 (από τη μετάβαση της εκθέσεως), αυτούσιο και με ακριβώς την ίδια εξέλιξη για τέσσερα μέτρα. Στο μέτρο 355 συνεχίζεται κανονικά η εξέλιξη όπως ακριβώς και στην έκθεση, με την VI/i και ένα δυναμικό πέρασμα που καταλήγει στην ίδια μισή πτώση όπως και στην έκθεση (στο μέτρο 358), και την προέκτασή της έως και το μέτρο 364, όπου κλείνει η μετάβαση.[50] Προφανώς όλες αυτές στις διαδικασίες της μετάβασης βρίσκονται πλέον στην κύρια τονικότητα. Το γεγονός ότι η κύρια περιοχή ξεκινά την επανέκθεση από την ορχήστρα και συνεχίζεται στο πιάνο, ενώ η πολύ περικεκομμένη μετάβαση επανεκτίθεται μόνο από το σολιστικό όργανο, προσδίδει ένα μεγαλύτερο ενδιαφέρον στην ενότητα της επανέκθεσης.

Έπειτα, το πλάγιο θέμα επανεκτίθεται αυτούσιο στην κύρια τονικότητα, με τις ίδιες όμως αρμονικές διαδικασίες και με την ίδια τέλεια πτώση στο μέτρο 380. Τα καταληκτικά τμήματα που ακολουθούν δεν είναι τα ίδια με αυτά της εκθέσεως, μοιάζουν όμως αρκετά στα μοτίβα και στα ρυθμικά τους στοιχεία, καθώς και στις υψηλές δεξιοτεχνικές τους απαιτήσεις. Μπορούν και αυτά να χωριστούν περαιτέρω: κατ' αρχάς, έχουμε ένα πρώτο τετράμετρο, με τα δύο πρώτα μέτρα στην τονική και τα υπόλοιπα στην δεσπόζουσα, το οποίο επαναλαμβάνεται σχεδόν αυτούσιο. Κατόπιν έχουμε το υλικό των μέτρων 173-177a της εκθέσεως, με ανοδικά στην αρχή βήματα ανά χρόνο με δέκατα έκτα (ως αρπισμούς) και στη συνέχεια καθοδικά ημιτόνια μέχρι το 392, απ' όπου ξεκινά για ακόμη μία φορά πτωτική διαδικασία, η οποία θα ολοκληρωθεί με τέλεια πτώση στο μέτρο 396. Το επόμενο δίμετρο (με την παραλλαγμένη επανάληψή του) θυμίζει σχετικά τα καταληκτικά στοιχεία των μέτρων 180 και 181 της εκθέσεως. Ό,τι ακολουθεί έως το μέτρο 407 θυμίζει φανερά τα μέτρα 188 έως και 194 (όντας όμως σημαντικά περικεκομμένο). Το μέτρο 407 που επαναλαμβάνεται, όπως και το μέτρο 409 μετά, θυμίζουν τα μέτρα 173 έως 175. Φαίνεται λοιπόν ξεκάθαρα μια αναπροσαρμογή του καταληκτικού υλικού σε σχέση με αυτό που υπήρχε στην έκθεση, τόσο ως προς τα μοτίβα, όσο και ως προς τη σειρά με την οποία αυτά εμφανίζονται εδώ. Τα μέτρα 411 έως και 416 αποτελούν ένα καινούριο καταληκτικό τμήμα, το οποίο θα μπορούσε να θεωρηθεί αναπροσαρμογή ή ανάπτυξη του υλικού των μέτρων 182 και έπειτα. Στο μέτρο 417 εμφανίζεται μία νέα φιγούρα, σαν σμίκρυνση του μοτίβου της μεταβάσεως (πρβλ. μ. 136 και 351), και εξελίσσεται έως το μέτρο 420. Τα μέτρα 421 έως 430 θυμίζουν τα μέτρα 201 έως 209 μόνο λόγω του γεγονότος ότι και τα δύο χέρια του ερμηνευτή παίζουν τα ίδια μοτίβα σε οκτάβες, ειδάλλως το πέρασμα αυτό δεν μοιάζει με κάποιο από εκείνα της εκθέσεως τόσο ώστε να θεωρήσουμε πως αποτελεί ανακατασκευή του. Τα μέτρα 431 έως 436 φαίνονται να

[48] Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Ο πέμπτος τύπος σονάτας ("σονάτα κοντσέρτου") στην θεωρία του 18ου και του 19ου αιώνος", ό.π., σελ. 107 (αναφερόμενος στον Koch), σελ. 123 (αναφερόμενος στους Jahn και Czerny).
[49] Hepokoski – Darcy, ό.π., σελ 232-235.
[50] Caplin, ό.π., σελ. 163.

μοιάζουν περισσότερο με τα μέτρα 201 έως 209 λόγω του περιεχόμενού τους (και ας υφίσταται μόνο το ένα χέρι στην επανέκθεση), ενώ καταλήγουν ξανά σε μία τρίλια, η οποία τώρα εξελίσσεται διαφορετικά και με πολύ πιο πληθωρικό τρόπο απ' ό,τι στην έκθεση (σε δεκαέξι μέτρα αντί για πέντε), με το αριστερό χέρι να παίζει στα μέτρα 450 έως 452 το ίδιο υλικό με αυτό των μέτρων 216 έως 219, ενώ στα μέτρα 453 με 454 έχουμε άλλη μία τέλεια πτώση για το κλείσιμο της σολιστικής κατακλείδας της επανεκθέσεως.

Στο μέτρο 454 έχουμε και την ορχηστρική κατακλείδα της επανεκθέσεως, η οποία αποτελείται από ίδιο αριθμό μέτρων με την ορχηστρική κατακλείδα της εκθέσεως. Ξεκινάει με το ίδιο θέμα με το οποίο ξεκίνησε και το δεύτερο ritornello (στο μέτρο 220) στην κύρια τονικότητα, μία λογική επιλογή, καθώς και η αρχή του δεύτερου ritornello είχε καταληκτική λειτουργία. Παρουσιάζει επίσης καταληκτικά στοιχεία του εναρκτήριου ritornello (πρβλ. τα μέτρα 94-97a που εμπεριέχουν κατά βάση καταληκτικά, πολύ εντυπωσιακά ρυθμικά στοιχεία), τα οποία εδώ εκμεταλλεύεται για περισσότερα μέτρα, έξι συγκεκριμένα, μέχρι να φτάσει σε ένα εντυπωσιακό κλείσιμο με τη συγχορδία της Μι-μείζονος.[51]

[51] Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Ο πέμπτος τύπος σονάτας ("σονάτα κοντσέρτου") στην θεωρία του 18ου και του 19ου αιώνος", ό.π., σελ. 119 (αναφερόμενος στον Czerny). Ιωάννης Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Ο πέμπτος τύπος σονάτας ("σονάτα κοντσέρτου") στην θεωρία του 20ού αιώνος και στην εποχή μας", *Πολυφωνία* 19, Κουλτούρα, Αθήνα 2011, σελ. 11 (αναφερόμενος στον Simon).

## 2. Andante con moto

Το δεύτερο μέρος είναι ένα πενταμερές ρόντο, γραμμένο στη μι-ελάσσονα, την ομώνυμη ελάσσονα δηλαδή. Αν και στο ρεπερτόριο του πρώιμου κλασικισμού οι μορφές ρόντο δεν ήταν συνηθισμένες σε αργά μέρη, για τον όψιμο κλασικισμό και τον ρομαντισμό η μορφή αυτή φαίνεται να αποτελεί μίας πρώτης τάξεως επιλογή.[52]

Το μέρος ξεκινά με ένα ritornello, γεγονός σπάνιο για μέρος σε παρατακτική μορφή,[53] το οποίο εκτείνεται σε είκοσι οκτώ μέτρα. Στα πρώτα οκτώ μέτρα (με την άρση του ελλιπούς μέτρου) τα έγχορδα εκφέρουν την κύρια ιδέα, η οποία αποτελείται από μία πρόταση, ξεκινώντας με την βασική ιδέα στα δύο αρχικά μέτρα, το παράλλαγμα στα μέτρα 3 με 4, τη συνέχιση (με αρμονική πύκνωση) στα μέτρα 5 με 6 και, τέλος, μία πτωτική διαδικασία, η οποία ολοκληρώνεται με μισή πτώση στη μι-ελάσσονα στο μέτρο 8.[54] Ακολουθεί άλλη μία πρόταση στη Σολ-μείζονα (τη σχετική μείζονα), με την ίδια συμμετρική διάρθρωση (δύο μέτρα βασική ιδέα, δύο μέτρα παράλλαγμα, δύο μέτρα συνέχιση και άλλα δύο μέτρα πτωτική διαδικασία), με τέλεια πτώση αυτήν την φορά στη Σολ-μείζονα. Ο τρόπος που ξεκινά αυτή η πρόταση είναι ανάλογος με την προηγούμενη, άρα ασφαλώς και μιλάμε για μία μετατροπική συμμετρική δεκαεξάμετρη περίοδο μέχρι τώρα. Στη συνέχεια έχουμε μία καταληκτική προέκταση η οποία οδηγεί σε νέα τέλεια πτώση στη Σολ-μείζονα, και στο μέτρο 18 έρχεται ένα καινούριο θέμα από τα φλάουτα, το οποίο οδηγεί σε άλλη μία τέλεια πτώση στη Σολ-μείζονα στο μέτρο 20. Άρα έως τώρα έχουμε απλώς επεκτάσεις της πτώσης του μέτρου 16. Κατόπιν εμφανίζεται για άλλη μία φορά ένα θέμα στα έγχορδα, παρόμοιο με αυτό των δύο προηγουμένων προτάσεων στη μι-ελάσσονα για δύο μέτρα, ένα παράλλαγμά του στα μέτρα 23 και 24, μία συνέχιση δύο μέτρων, στην οποία ο αρμονικός ρυθμός πυκνώνει, και μία πτωτική διαδικασία που οδηγεί σε τέλεια πτώση στη μι-ελάσσονα, η οποία ολοκληρώνεται επιτυχώς στον πρώτο χρόνο του μέτρου 28. Φαίνεται λοιπόν πως τα πρώτα δεκαέξι μέτρα δεν αποτελούν τελικά μία περίοδο, όπως μοιάζει αρχικά να είναι, αλλά εν κατακλείδι το ritornello συνίσταται σε ένα ολοκληρωμένο τριμερές θέμα,[55] που ξεκινά και καταλήγει στην κύρια τονικότητα, ενώ ένα ενδιάμεσο τμήμα αντιπαραθέτει το ίδιο θεματικό υλικό στην τονικότητα της σχετικής μείζονος, κατά τρόπο σχεδόν συμμετρικό, με εξαίρεση τα εμβόλιμα τέσσερα μέτρα (17 έως 20), τα οποία λειτουργούν ως επέκταση της πτώσης στην τονικότητα της Σολ-μείζονος.

Στο μέτρο 29 (με άρση) εισάγεται με εντυπωσιακό τρόπο το πιάνο, έχοντας το ίδιο θέμα με το ritornello, και παραλλάσσει την ίδια πρόταση των μέτρων 1 έως 8, καταλήγοντας σε μία παρόμοια μισή πτώση στη μι-ελάσσονα, έχοντας φυσικά τα "στολίδια" που αρμόζουν σε έναν σολίστα κοντσέρτου. Στη συνέχεια, η πρόταση αυτή επαναλαμβάνεται: την βασική ιδέα και το παράλλαγμά της τα αναλαμβάνουν και πάλι τα έγχορδα, ενώ το πιάνο εξελίσσεται με πολύ πιο εντυπωσιακό τρόπο στο δεξί χέρι, με έναν απλό ισοκράτη επί της τονικής να

---

[52] Malcolm S. Cole, λήμμα "Rondo", στο: *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23787 (20/01/2001). Hepokoski – Darcy, ό.π., σελ. 400.

[53] Ιωάννης Φούλιας, "Η τριμερής ασματική μορφή στο έργο του Mozart: δύο κρίσιμες επισημάνσεις", στο: Μάρκος Τσέτσος και Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *W. A. Mozart. Δεκαπέντε προσεγγίσεις*, Νεφέλη, Αθήνα 2008, σελ. 199-200, όπου αναφέρονται οι υπόλοιπες επιλογές για αργά μέρη σε τριμερή μορφή στο έργο του Mozart.

[54] Caplin, ό.π., σελ. 35-40.

[55] Caplin, ό.π., σελ. 71-86.

κρατιέται στο αριστερό χέρι, ο οποίος σταματά στο μέτρο 41 για να έρθει η έκτη βαθμίδα (στην συνέχιση της πρότασης), και στα μέτρα 42 και 43 ξεκινά η πτωτική διαδικασία που χρειάζεται για να πραγματοποιηθεί μία τέλεια πτώση, αυτήν τη φορά, στο μέτρο 44. Εδώ ολοκληρώνεται στην ουσία η πρώτη ενότητα (Α) του ρόντο, η οποία έχει την δομή μίας περιόδου.[56]

Στη συνέχεια ακολουθεί το πρώτο επεισόδιο του ρόντο (Β), το οποίο ξεκινά με την δεσπόζουσα της Σολ-μείζονος στα δύο πρώτα μέτρα και την τονική της στα δύο επόμενα. Το πρώτο τετράμετρο αποτελεί λοιπόν την έναρξη μίας φράσης στη Σολ-μείζονα, άρα υποθέτουμε πως σε αυτήν την τονικότητα θα ανήκει ολόκληρο το επεισόδιο. Στη συνέχεια, τα επόμενα έξι μέτρα χωρίζονται σε τρία δίμετρα, τα οποία θυμίζουν αρκετά τις συνεχίσεις των προτάσεων που έχουμε αναλύσει ώς τώρα, οι οποίες όμως εδώ εξελίσσονται διαφορετικά. Στα μέτρα 53 με 54 ακούμε τη μι-ελάσσονα ως vi της Σολ-μείζονος, ενώ στα επόμενα δύο μέτρα υλοποιείται μία μισή πτώση σε αυτήν, η οποία προεκτείνεται (με υλικό παρόμοιο των συνεχίσεων) για τα επόμενα έξι μέτρα. Το μέτρο 62 αποτελείται από εισαγωγικό υλικό, προκειμένου να εισαχθεί το τετράμετρο 63-66 από την ορχήστρα, με θέμα σχετικά παρεμφερές με το θέμα του Α, στη Σολ-μείζονα, το οποίο καταλήγει σε μισή πτώση (στο μέτρο 66) και το οποίο επαναλαμβάνει το πιάνο, καταλήγοντας όμως σε τέλεια πτώση στο μέτρο 70, η οποία πτώση ολοκληρώνει μία οκτάμετρη περίοδο. Στα μέτρα 71 με 74 το θέμα επαναλαμβάνεται από τα πνευστά της ορχήστρας, ενώ το σολιστικό μέρος συνοδεύει με παρόμοιο με το προηγούμενο υλικό, και βοηθά στην ολοκλήρωση της μισής πτώσης στο μέτρο 74. Η δεύτερη φράση της περιόδου ξεκινά ομοίως στο 75 από την ορχήστρα, με το πιάνο στη συνοδεία (η οποία έχει ελάχιστα παραλλαγμένο ύφος), και οδηγεί με επουσιώδεις τροποποιήσεις προς την τέλεια πτώση στο μέτρο 78, η οποία όμως δεν ολοκληρώνεται (αποφυγή), κι ενώ το πιάνο προσπαθεί για άλλα δύο μέτρα να την επαναλάβει με τον ίδιο τρόπο (δημιουργώντας άλλη μία αποφυγή στο μέτρο 80), στο τέλος τα καταφέρνει μόλις στο μέτρο 82. Τα επόμενα οκτώ μέτρα λειτουργούν ως επέκταση της τελευταίας πτώσης και θα μπορούσαν να χωριστούν σε δύο τετράμετρα, τα οποία επαναλαμβάνουν την τελευταία πτώση, την πρώτη φορά με σχετικά εντυπωσιακό υλικό από μέρους του σολίστα και τη δεύτερη με ακόμα περισσότερο εντυπωσιακό υλικό. Τα μέτρα που ακολουθούν (90 έως 100) λειτουργούν πλέον ως συνδετικό πέρασμα, ώστε να μας επαναφέρουν στη μι-ελάσσονα και, κατ' επέκταση, στο κύριο θέμα.[57] Το υλικό τους αποτελείται από δεξιοτεχνικά περάσματα: τα μέτρα 90 έως 92 περνούν από τη δεσπόζουσα και την τονική της Σολ-μείζονος, όμως στον τρίτο χρόνο του μέτρου 92 εμφανίζεται μία νότα σι που πηγαίνει σε ένα ντο, προετοιμάζοντας μία μισή πτώση στη μι-ελάσσονα στο μέτρο 94. Ό,τι ακολουθεί είναι ένας ισοκράτης επί του σι, το οποίο λειτουργεί πλέον ως δεσπόζουσα της μι-ελάσσονος, και το πέρασμα αυτό κλείνει με ορισμένες εντυπωσιακές φιγούρες και ένα μικρότερο πέρασμα εν είδει καντέντσας (Eingang)[58] στο μέτρο 100. Σύμφωνα λοιπόν με την ανάλυση που προηγήθηκε, το επεισόδιο αυτό αποτελεί ένα σύμπλεγμα δευτερεύοντος θέματος, με αρκετά φανερό το διαχωρισμό των τριών τμημάτων-λειτουργιών του (μετάβαση προς το πλάγιο θέμα από το μέτρο 45 έως και τη μισή πτώση στο μέτρο 56 καθώς και την επέκτασή της μέχρι το μέτρο 61, το ίδιο το πλάγιο θέμα στα μέτρα 62 έως και 82a με επιπρόσθετο καταληκτικό τμήμα στα μέτρα 82-90a, και ένα συνδετικό πέρασμα για την επαναφορά του κύριου θέματος του ρόντο στα μέτρα 90 έως και 100).[59]

[56] Caplin, ό.π., σελ. 231.
[57] Hepokoski – Darcy, ό.π., σελ. 398.
[58] Hepokoski – Darcy, ό.π., σελ. 498.
[59] Caplin, ό.π., σελ. 233.

Στο μέτρο 101 ακούμε ξανά το κύριο θέμα (Α΄), το οποίο όμως τώρα είναι πολύ περικεκομμένο.[60] Εισάγεται από το πιάνο όσον αφορά το πρώτο του τετράμετρο (με μικρές αλλαγές), ενώ το δεύτερο τετράμετρο της προτάσεως έχει η ορχήστρα, η οποία οδηγεί στην μισή πτώση.

Από το μέτρο 109 ακούμε το δεύτερο επεισόδιο (Γ), με τα κόρνα να εισάγουν τη βασική ιδέα του αρχικού θέματος στην ομώνυμη Μι-μείζονα, ενώ το δεύτερο τετράμετρο της πρότασης έχουν μαζί το πιάνο και η ορχήστρα, που οδηγούν σε μία τέλεια πτώση, αυτήν τη φορά στην τονικότητα της Σι-μείζονος (την δεσπόζουσα της ομώνυμης μείζονος). Στο μέτρο 117 τα έγχορδα παρουσιάζουν υλικό που μοιάζει αρκετά με αυτό του πρώτου επεισοδίου. Τα μέτρα 117 με 124 αποτελούν μία συμμετρική πρόταση (από δύο μέτρα βασική ιδέα, παράλλαγμα, συνέχιση και πτωτική διαδικασία), η οποία ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση στη Σι-μείζονα. Έπειτα, τα μέτρα 125 με 128 έχουν ίδιο υλικό με τα μέτρα 109 έως 112, συνιστώντας δηλαδή την επαναφορά της αρχικής ιδέας του επεισοδίου αυτού, απλώς με αλλαγές του συνοδευτικού υλικού στο πιάνο (η συνοδεία μοιάζει με αυτή στα μέτρα 75 με 76). Στο μέτρο 125 ξεκινά μία πρόταση, με κύρια ιδέα τα μέτρα 125-126, παράλλαγμά της τα μέτρα 127 και 128, μία συνέχιση στα μέτρα 129 και 130, και μία πτωτική διαδικασία, η οποία ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση στη Μι-μείζονα και επεκτείνεται για τέσσερα μέτρα. Η πρόταση αυτή λειτουργεί ως επαναφορά στο πλαίσιο της τριμερούς μορφής του επεισοδίου.[61]

Το μέτρο 137 επαναφέρει για τελευταία φορά το κύριο θέμα (Α΄΄). Η μελωδία του ακούγεται από τα βιολιά, ενώ το πιάνο έχει μία διαφορετική συνοδεία, πιο δραματική από πριν, με τρίηχα τριακοστών δευτέρων. Το θέμα αυτήν τη φορά επανέρχεται ως δωδεκάμετρο. Είναι αρκετά διαφορετικό, αφού και το υλικό του πιάνου αλλάζει δραστικά. Η συνέχιση της προτάσεως διπλασιάζεται σε έκταση, όπως και η πτωτική διαδικασία, που αποτελείται πλέον από τέσσερα μέτρα (αντί για δύο), και στο μέτρο 148 καταλήγει σε τέλεια πτώση (αντί μισής) στη μι-ελάσσονα.

Από το μέτρο 149 ξεκινά η coda. Τα μέτρα 149 έως και 152 έχουν υλικό προερχόμενο από το ritornello και το δεύτερο επεισόδιο στα πνευστά αλλά και στο πιάνο, και επαναλαμβάνονται στα μέτρα 153-156. Στο μέτρο 152 γίνεται τέλεια πτώση στη μι-ελάσσονα, η οποία προφανώς επαναλαμβάνεται στο μέτρο 156. Από αυτό το μέτρο κι έπειτα, το πιάνο έχει νέο υλικό, φανερά καταληκτικό, ενώ πλέον ακούμε μονάχα μία επέκταση της τονικής, μι-ελάσσονος. Τα μέτρα 160 έως και 163 στο πιάνο θυμίζουν τα μέτρα 71 και 72. Το μέρος καταλήγει στην ομώνυμη μείζονα συγχορδία της τονικής.

Η βασική παρατήρηση που αξίζει να γίνει για αυτό το μέρος είναι πως είναι αρκετά σπάνιο, ιδίως στον κλασικισμό, στου οποίου το μεταίχμιο με τον ρομαντισμό είναι γραμμένο αυτό το κοντσέρτο, να έρχονται περικομμένες και οι δύο επαναφορές του κυρίου θέματος ενός ρόντο.[62] Μάλιστα, στην πρώτη επαναφορά δεν υπάρχει καν η τέλεια πτώση στο κλείσιμο του Α΄.[63] Επίσης, το ritornello έχει στοιχεία που επανέρχονται σχεδόν παντού στη σύνθεση, όπως ακριβώς γίνεται και στις μορφές σονάτας κοντσέρτου.

[60] Caplin, ό.π., σελ. 233.
[61] Caplin, ό.π., σελ. 234.
[62] Caplin, ό.π., σελ. 233 και 235.
[63] Cole, "Rondo", ό.π.

3. Rondo: Allegro moderato ma con brio

Το τρίτο μέρος είναι επίσης ένα ρόντο, στην τονικότητα της Μι-μείζονος (αρχική τονικότητα του κοντσέρτου), γρήγορο αυτήν τη φορά, όπως συνηθίζεται σε τελικά μέρη. Η δόμηση του κύριου θέματος (Α), το οποίο είναι μεγάλο σε έκταση, φέρει χαρακτηριστικά τριμερούς μορφής. Το πρώτο τμήμα (α) εκφέρεται από το πιάνο και είναι μία οκτάμετρη περίοδος με ένα χαρακτηριστικό ρυθμικό μοτίβο. Τα πρώτα τέσσερα μέτρα καταλήγουν σε μισή πτώση, ενώ η περίοδος ολοκληρώνεται στο μέτρο 8 με μία τέλεια πτώση στη Μι-μείζονα. Τα μέτρα 9 έως και 16 εκφέρονται από την ορχήστρα, αποτελούν μία φράση η οποία κλείνει με τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα, και θα μπορούσαν με βάση το μοτιβικό τους υλικό να χωριστούν σε δύο τετράμετρες υποενότητες. Αυτή η τέλεια πτώση φαίνεται να είναι ασθενής, αφού προηγείται μόνο μία παρατεταμένη δεσπόζουσα· έτσι, ο συνθέτης φροντίζει να "ισχυροποιήσει" τη λειτουργία της, δημιουργώντας μία καινούρια πτωτική διαδικασία στα μέτρα 17 έως 20, τα οποία αποτελούν μία εντυπωσιακή προέκταση της τελευταίας πτώσης, ισχυροποιώντας την ταυτόχρονα. Τα μέτρα 9 έως 20 θα μπορούσαν να θεωρηθούν και "καταχρηστικά", καθώς δεν επεμβαίνουν στη μορφή, αφού παρακάτω θα δούμε πως δεν εμφανίζονται ξανά στη σύνθεση, ενώ δεν θα μπορούσαν να λειτουργούν ως το δεύτερο και τελευταίο τμήμα μίας διμερούς δομής,[64] λόγω των τμημάτων που ακολουθούν. Στη συνέχεια, έρχεται το δεύτερο τμήμα (β), το οποίο ξεκινά με μία βασική ιδέα στη δεσπόζουσα στο μέτρο 21, η οποία επαναλαμβάνεται στην τονική στο μέτρο 22, ενώ έπεται μία πτωτική διαδικασία με κατάληξη σε μισή πτώση στο μέτρο 24. Όμως, επειδή το μέρος είναι γρήγορο, δεν θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε το τετράμετρο αυτό ως πρόταση (ένα μέτρο των 2/4 ως βασική ιδέα θεωρείται ανεπαρκές σε γοργή χρονική αγωγή). Στα μέτρα 25 έως 28 το προηγούμενο θεματικό υλικό απομακρύνεται από την τονικότητα της Μι-μείζονος, καθώς καταλήγει στο μέτρο 28 σε μία τέλεια πτώση στη Σι-μείζονα (την δεσπόζουσα), χωρίς όμως να θεωρούμε πως το οκτάμετρο που εξετάσαμε μέχρι εδώ θα μπορούσε να είναι μία περίοδος. Τα μέτρα 28-30a και η επανάληψή τους (στα μ. 30-32a) εδραιώνουν περαιτέρω την προηγούμενη πτώση στην Σι-μείζονα, ενώ τα μέτρα 32 έως και 37a φέρνουν στο προσκήνιο την ενεργή δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας για την επικείμενη επαναφορά. Τα μέτρα 37 έως 40 αποτελούν ένα γέμισμα τομής πριν την επαναφορά του αρχικού θέματος. Το τμήμα α΄ ταυτίζεται με ολόκληρη την περίοδο των μέτρων 1-8, έχοντας ελάχιστες παραλλαγές στο δεύτερο μόνο σκέλος της περιόδου, χωρίς όμως αυτές να έχουν κάποιον δομικό αντίκτυπο. Όπως και στο δεύτερο μέρος του έργου, το κύριο θέμα (Α) είναι λοιπόν μία κλειστή τριμερής δομή που λειτουργεί ως επωδός στην μορφή του ρόντο.

Στη συνέχεια έρχεται το πρώτο επεισόδιο του ρόντο (Β), το οποίο συγκροτείται ως σύμπλεγμα δευτερεύοντος θέματος, ξεκινώντας με τη μετάβαση, με ένα οκτάμετρο παιγμένο από την ορχήστρα, το οποίο συνοδεύει στις τομές του το πιάνο. Τα μέτρα αυτά αποτελούν μία περίοδο, η οποία στο πρώτο σκέλος της ολοκληρώνεται με μισή πτώση στη Μι-μείζονα, ενώ στο δεύτερο με ατελή πτώση. Στη συνέχεια, ενώ το δεξί χέρι κινείται με ανεβοκατεβάσματα τρίηχων δεκάτων έκτων ανά όγδοο, ανά μέτρο ακολουθούν η vi, η $V^9{}_7$/vi, ενώ ήδη από το μέτρο 60 η ντο-δίεση-ελάσσων ερμηνεύεται ως ii της Σι-μείζονος, η οποία θα είναι μάλλον η τονικότητα του επεισοδίου. Η μετάβαση εξελίσσεται ανά μέτρο με V, I, V, I, στο μέτρο 65 ανά χρόνο εμφανίζονται οι $ii^7$/VI/i – $V^7$/VI/i, και στο μέτρο 66 οι $VI^{5\#}$/i (αντί της VI/i) και iv, ενώ έχει εμφανιστεί διαφορετική φιγούρα στο δεξί χέρι. Η κίνηση

[64] Caplin, ό.π., σελ. 89-93.

συνεχίζεται με αυτόν τον τρόπο μέχρι να επιμείνει σε μία συγχορδία αυξημένης έκτης (η οποία λειτουργεί ως διπλή δεσπόζουσα) στο μέτρο 69 και να οδηγήσει σε μισή πτώση στη Σι-μείζονα στο μέτρο 70. Από το μέτρο 58 έως και την πραγματοποίηση της πτώσης κυριαρχούν τα μοτίβα των πνευστών, τα οποία μετά "επαναλαμβάνονται" από το αριστερό χέρι στο πιάνο. Τα μέτρα 70-72a (και, σε επανάληψη, τα μ. 72-74a) προεκτείνουν τη μισή πτώση, μετά ακολουθεί άλλο ένα μέτρο (με την επανάληψή του) ως περαιτέρω προέκταση, αλλά και ένα γέμισμα τομής (στα μέτρα 76-79) που μεταλλάσσει αυτή τη μισή πτώση σε τέλεια στη Σι-μείζονα στο μέτρο 80.[65] Εδώ ολοκληρώνεται η μετάβαση, προκειμένου να ακολουθήσει το πλάγιο θέμα. Πρόκειται για μία δεκάμετρη περίοδο στην ορχήστρα, με εντελώς νέο υλικό, η οποία φθάνει σε μισή πτώση στο μέτρο 85 και σε τέλεια πτώση στη Σι-μείζονα στο μέτρο 90. Αυτή η περίοδος επαναλαμβάνεται εντελώς παρηλλαγμένη, με το αρχικό της μοτίβο στα όργανα της ορχήστρας και τη συνέχειά του σε ένα πολύ διευρυμένο πέρασμα στο πιάνο. Η μισή πτώση γίνεται στην ώρα της, στο μέτρο 95, ενώ η τέλεια πτώση καθυστερεί κατά πέντε μέτρα και ολοκληρώνεται επιτυχώς στο μέτρο 105 (η διεύρυνση γίνεται στα μέτρα 98-102).[66] Στη συνέχεια ακολουθεί σε επικάλυψη μία καταληκτική περιοχή. Αποτελείται από μία πρόταση, με τέσσερα μέτρα ως βασική ιδέα, τέσσερα παράλλαγμα, μία εκτεταμένη συνέχιση έξι μέτρων και τέσσερα μέτρα πτωτική διαδικασία, η οποία ολοκληρώνεται στο μέτρο 122. Μία καινούρια πρόταση εισάγεται αμέσως μετά έχοντας ως βασική ιδέα τα μέτρα 122 έως 126a, παράλλαγμα τα μέτρα 126 έως 130a, ακολουθεί μία πολύ ενδιαφέρουσα συνέχιση (ξεκινά στη Σι-μείζονα με ρυθμική πύκνωση, με το υλικό της βασικής ιδέας της προηγούμενης πρότασης αλλά με διπλασιασμούς στην τρίτη, καταλήγει δε σε μία δεσπόζουσα στο μέτρο 136, ενώ φέρνει και μία διπλή δεσπόζουσα στα μέτρα 138-139) και καταλήγει σε μία εκτεταμένη πτωτική διαδικασία με τρίλια στα μέτρα 140 έως 149, ώστε να ολοκληρωθεί η τέλεια πτώση στη Σι-μείζονα στο μέτρο 150. Ακολουθεί το συνδετικό πέρασμα προς την επαναφορά του κυρίου θέματος: ένα τετράμετρο (151-154) με παρεστιγμένο μοτιβικό υλικό το οποίο επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένο, κατόπιν το μέτρο 158 επαναλαμβάνεται αυτούσιο μία φορά, καθώς και μία δεύτερη φορά μία οκτάβα υψηλότερα, ενώ στο μέτρο 163 εμμένει η έβδομη της δεσπόζουσας. Γίνεται, επομένως, φανερή η λειτουργία της Σι-μείζονος ως ενεργής δεσπόζουσας για την επαναφορά της Μι-μείζονος στο μέτρο 164, έπειτα από μία Eingang.

Το κύριο θέμα (Α΄) επανέρχεται στα μέτρα 164-171 και είναι φανερά περικεκομμένο, έχοντας κρατήσει μόνο το τελευταίο τμήμα (α΄, μέτρα 41-48[67]) από την πρωτότυπη τριμερή του δομή.[68]

Στο μέτρο 172 εμφανίζεται το δεύτερο επεισόδιο (Γ), το οποίο εισάγεται στη μι-ελάσσονα. Τα πρώτα δώδεκα μέτρα του αποδίδονται από την ορχήστρα, έχουν καινούριο υλικό, ξεκινούν απευθείας από την τονική της ομώνυμης ελάσσονος και καταλήγουν με μισή πτώση σε αυτήν στο μέτρο 179, η οποία προεκτείνεται μέχρι το μέτρο 183, ώστε να εισαχθεί το πιάνο (με μία εντυπωσιακή φιγούρα, αντίστοιχη της Eingang του μέτρου 163). Στο εξής αλλάζει η τονικότητα, καθώς είμαστε πλέον στη Σολ-μείζονα (την σχετική της μι-ελάσσονος): το υλικό του πιάνου έχει αλλάξει εντελώς ύφος, έχει γίνει πιο ατμοσφαιρικό, πιο αργό. Τα μέτρα 184 έως 187 είναι η βασική ιδέα μίας προτάσεως, το παράλλαγμά της είναι

[65] Hepokoski – Darcy, ό.π., σελ. 41.
[66] Hepokoski – Darcy, ό.π., σελ. 40-41.
[67] Πρόκειται για το τελευταίο τμήμα του θέματος και όχι για το πρώτο, καθώς στο μέτρο 169 εμφανίζεται η ίδια παραλλαγή του τμήματος α΄ επί της συγχορδίας $V^7$.
[68] Caplin, ό.π., σελ. 233.

τα μέτρα 188 με 191 και η συνέχιση τα μέτρα 192 έως 199, που καταλήγουν σε μία ατελή πτώση στη Σολ-μείζονα, χωρίς όμως αυτή να σημάνει την ολοκλήρωση της προτάσεως, αφού τα μέτρα 200 έως 203 επαναλαμβάνουν παρηλλαγμένα τα μέτρα 192-195 και η πτωτική διαδικασία επανέρχεται στα μέτρα 204 με 207a, προκειμένου να ολοκληρωθεί πλέον με τέλεια πτώση. Από εκεί και πέρα αποκαθίσταται η αρχική χρονική αγωγή, με ένα καινούριο μοτίβο αρπισμών (στην τονική για δύο μέτρα και στη δεσπόζουσα για άλλα δύο), το οποίο αλυσιδοποιείται από το μέτρο 211 στη δεύτερη βαθμίδα, εξελίσσεται όμως διαφορετικά, καθώς στο μέτρο 215 δεν επανέρχεται το ίδιο μοτίβο στην τρίτη βαθμίδα, αλλά δημιουργείται ένα άλλο, το οποίο διαρκεί δύο μέτρα και επαναλαμβάνεται έναν τόνο υψηλότερα. Φαίνεται μέχρι τώρα σαν ο συνθέτης να θέλει να επαναφέρει τη Μι-μείζονα, ώστε να ακούσουμε το κύριο θέμα ξανά, όμως εν τέλει καταφέρνει κάτι εντελώς παράδοξο. Στα μέτρα 217 και 218 αλλάζει εναρμονίως τη νότα ντο-δίεση σε ρε-ύφεση, ενώ στο μέτρο 219 εμφανίζεται η νότα μι-ύφεση, η οποία, με βάση τα επόμενα μέτρα, φαίνεται να ήταν ο στόχος αυτής της αλλαγής. Στο μέτρο 223 αλλάζει ο οπλισμός στην παρτιτούρα (τρεις υφέσεις αντί τεσσάρων διέσεων), ενώ παράλληλα έχει γίνει μία μισή πτώση στη μι-ύφεση-ελάσσονα. Έχει επίσης εμφανιστεί ένα νέο μοτίβο με εξάηχα δεκάτων έκτων (σαν σπασμένη συγχορδία), το οποίο συμβάλλει στην προέκταση της πτώσης μέχρι το μέτρο 232.

Στο μέτρο 233 ακούμε επιτέλους το αρχικό μοτίβο του κυρίου θέματος, που αναμενόταν εδώ και ώρα· υπάρχει όμως ένα μικρό πρόβλημα: βρίσκεται σε λανθασμένη τονικότητα, με την μορφή που είχε και στο τμήμα α΄ (με κάποιες μικρές παραλλαγές).[69] Στο μέτρο 236 γίνεται μισή πτώση στη Μι-ύφεση-μείζονα και στο μέτρο 240 τέλεια πτώση. Ακολουθούν δέκα μέτρα (μαζί με τους υπόλοιπους χρόνους του μ. 240) από την ορχήστρα, εκ των οποίων τα πρώτα δύο επαναλαμβάνουν απλώς τη νότα μι-ύφεση στο ρυθμικό σχήμα της κεφαλής του κυρίου θέματος. Κατόπιν ακολουθούν άλλα δύο μέτρα με τη μι-ύφεση-ελάσσονα και το ίδιο ρυθμικό σχήμα, ενώ στα επόμενα δύο εμφανίζεται η νότα σι-αναίρεση η οποία αναμενόταν για την επαναφορά στην αρχική τονικότητα. Τα μέτρα 246 έως 249 είναι μία ενεργή δεσπόζουσα της Μι-μείζονος, προκειμένου το κύριο θέμα να επανέλθει στο μέτρο 250 από την ορχήστρα, συνοδευόμενο και από το πιάνο.

Άρα, αυτό που συμπεραίνουμε για το δεύτερο, εκτενές επεισόδιο του ρόντο είναι πως πρόκειται για ένα διπλό επεισόδιο,[70] με δύο εσωτερικά θέματα, όχι εντελώς κλειστό, με πρώτο τμήμα τα μέτρα 172 έως 183 στη μι-ελάσσονα, το οποίο καταλήγει σε μισή πτώση, και ένα δεύτερο τμήμα, πιο ολοκληρωμένο, στη Σολ-μείζονα (τη σχετική της μι-ελάσσονος), από το μέτρο 184 έως τον πρώτο χρόνο του μέτρου 207, όπου κλείνει με τέλεια πτώση. Ό,τι ακολουθεί στη συνέχεια αποτελεί ένα εκτενές και πληθωρικό συνδετικό πέρασμα προς την τελική επαναφορά του κυρίου θέματος, το οποίο χωρίζεται σε τρία τμήματα. Το πρώτο τμήμα είναι τα μέτρα 207 έως 232, το οποίο ξεκινά από τη Σολ-μείζονα, αλλά με μία εναρμόνια μετατροπία στρέφεται προς τη Μι-ύφεση-μείζονα και καταλήγει σε μία μισή πτώση (στο μέτρο 223) με επιπρόσθετο γέμισμα τομής. Το δεύτερο τμήμα αποτελείται από τα μέτρα 233 έως και 240, στα οποία περιλαμβάνεται ολόκληρη η ψευδής επαναφορά[71] της αρχικής περιόδου του κυρίου θέματος στη Μι-ύφεση-μείζονα. Το τμήμα κλείνει προφανώς με μία τέλεια πτώση. Ό,τι απομένει αποτελεί το τρίτο τμήμα, δηλαδή το συνδετικό πέρασμα από τη

[69] Malcolm S. Cole, "Rondos, proper and improper", *Music and Letters* 51/4, 1970, σελ. 388.
[70] Caplin, ό.π., σελ. 237-238 (ο Caplin αναφέρεται στις τονικές περιοχές της vi και της IV για τον κλασικισμό, όμως εδώ αξιοποιούνται η ομώνυμη ελάσσονα και η σχετική της μείζονα: i και III/i).
[71] Cole, "Rondos, proper and improper", ό.π., σελ. 388.

Μι-ύφεση-μείζονα προς τη δεσπόζουσα της Μι-μείζονος, ώστε να επανέλθει κατόπιν κανονικά το κύριο θέμα.

Πράγματι, το κύριο θέμα επανέρχεται για τελευταία φορά με συνοδεία από το πιάνο στο μέτρο 250. Εδώ εμφανίζεται το πρώτο του τμήμα (μέτρα 1 έως και 8), με τη μισή πτώση στη Μι-μείζονα στο μέτρο 253 και την τέλεια πτώση στο μέτρο 257.

Τα μέτρα 257 έως 264a αντιστοιχούν στα μέτρα 49 έως 56 της ορχήστρας και εισάγουν την ενότητα της coda. Τα μέτρα 264 έως και 272a (τέσσερα μέτρα και η ελάχιστα παρηλλαγμένη επανάληψή τους) αποτελούν μία καινούρια καταληκτική ιδέα, η οποία ολοκληρώνεται με ατελή πτώση και επαναλαμβάνεται. Τα μέτρα 272 έως και 280a παραπέμπουν στα μέτρα 113 έως και 122a (συνέχιση προτάσεως και πτωτική διαδικασία) της καταληκτικής περιοχής του πρώτου επεισοδίου. Στο μέτρο 280 επιτυγχάνεται μία τέλεια πτώση στη Μι-μείζονα. Από το μέτρο 280 εμφανίζεται ένα καινούριο καταληκτικό μόρφωμα, το οποίο εξελίσσεται για ένα τετράμετρο και επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένο. Το μέτρο 288 εισάγει άλλο ένα καταληκτικό μόρφωμα, το οποίο ο συνθέτης εκμεταλλεύεται πλήρως (από το μέτρο 288 έως το μέτρο 292 το μπάσο ανεβαίνει ανά ημιτόνιο και στον δεύτερο χρόνο του μέτρου 292 φτάνει στη συγχορδία λα-δίεση-ελαττωμένη μεθ' εβδόμης). Στο μέτρο 293 ολοκληρώνεται το μοτίβο αυτό, και από το μέτρο 294 ξεκινά μία οιονεί καντέντσα επί του πτωτικού έξι-τέσσερα. Ωστόσο, στο μέτρο 315 επανεμφανίζεται το πρώτο τμήμα του κυρίου θέματος ολοκληρωμένο, με ελάχιστες παραλλαγές (το πρώτο του σκέλος ακούγεται μία οκτάβα ψηλότερα). Τα τέσσερα ορχηστρικά μέτρα που ακολουθούν βρίσκονται στην πρώτη βαθμίδα της αρχικής τονικότητος. Το μέτρο 325 επαναλαμβάνεται στο επόμενο (μέτρο 326) και έπειτα διευρύνεται στα μέτρα 327-330a (προεκτείνοντας την πτώση του μ. 321). Ακολουθεί μία μικρή ορχηστρική κατακλείδα, με υλικό το οποίο είναι παράγωγο του αρχικού θέματος (παρεμφερές με εκείνο των μέτρων 21-29), έως ότου οδηγήσει σε ένα εντυπωσιακό κλείσιμο.

*Κοντσέρτο για πιάνο σε Φα-μείζονα*, opus posth. 1

1. Allegro moderato

Το πρώτο μέρος αποτελεί μια τυπική μορφή σονάτας κοντσέρτου, η οποία ξεκινά με ένα ritornello. Στα μέτρα 1 έως 15 παρατίθεται η κύρια περιοχή. Αρχίζει με μία χαρακτηριστική βασική θεματική ιδέα ($\hat{5}$-$\hat{8}$ με τρίλια στην αρχή και πήδημα οκτάβας στο μπάσο). Τα πρώτα οκτώ μέτρα αποτελούν μία φράση, η οποία χωρίζεται σε δύο τρίμετρα και δύο ακόμη μέτρα, σύμφωνα με το μοτιβικό τους υλικό. Στην αρχή το ίδιο μοτίβο επαναλαμβάνεται τρεις φορές ($\hat{5}$-$\hat{8}$, $\hat{1}$-$\hat{3}$, $\hat{3}$-$\hat{5}$), ενώ την τρίτη φορά επιμένει με ένα ρυθμικό μοτίβο στη δεσπόζουσα και εξελίσσεται με έναν πιο λυρικό τρόπο, οδηγώντας στα δύο τελευταία μέτρα, στα οποία υλοποιείται μία μισή πτώση στην Φα-μείζονα. Ακολουθεί ένα σύντομο γέμισμα τομής μετά την πτώση και το αρχικό τρίμετρο επαναλαμβάνεται φανερά εμπλουτισμένο. Στο μέτρο 12, μετά την "επιμονή" της δεσπόζουσας, αλλάζει η εξέλιξη, καθώς έχουμε ένα μέτρο που ανεβαίνει μελωδικά από το ρε στο σι-ύφεση, το οποίο αλυσιδοποιείται, και τα μέτρα 14 με 15 υλοποιούν μία τέλεια πτώση στη Φα-μείζονα. Συμπεραίνουμε λοιπόν πως η κύρια περιοχή του ritornello είναι μία ασύμμετρη περίοδος, με οκτώ μέτρα στο πρώτο σκέλος, το οποίο ολοκληρώνεται με μισή πτώση, και επτά στο δεύτερο, το οποίο κλείνει με τέλεια πτώση.

Η σύνθεση συνεχίζεται με τη μετάβαση, η οποία ξεκινά με την ίδια τρίλια στην πέμπτη νότα της συγχορδίας της τονικής· οδηγείται όμως σε ένα εντελώς διαφορετικό θέμα, πιο "τραγουδιστό". Έχει μία πολύ κανονική ροή για τέσσερα μέτρα και μετά αυτά τα μέτρα επαναλαμβάνονται σχεδόν αυτούσια (με μικρές παραλλαγές στις τρίλιες). Καταλήγει στο μέτρο 23 στην τονική της Φα-μείζονος, όμως σιγά-σιγά απομακρύνεται από αυτήν, πηγαίνοντας προς τη δεσπόζουσά της, Ντο-μείζονα, και αρθρώνοντας μισή πτώση σε αυτήν στο μέτρο 27. Τα μέτρα 28 έως και 33 αποτελούν μία προέκταση της μισής πτώσεως που προηγήθηκε. Ακολουθεί ένα εκτεταμένο γέμισμα τομής, το οποίο πρόκειται να μεταβάλει την πτώση από μισή σε τέλεια στο μέτρο 41. Αυτό το γέμισμα μπορεί να χωριστεί σε τέσσερα δίμετρα και έχει παρόμοιο χαρακτήρα με τα μέτρα 4 έως και 6 της κύριας περιοχής. Το ιδιαίτερο ενδιαφέρον αρμονικά βρίσκεται στην διακριτική εναλλαγή μεταξύ Ντο-μείζονος και ελάσσονος, η οποία συμβαίνει στο γέμισμα τομής μέχρι την πτώση. Το οκτάμετρο αυτό, ενώ ξεκινά με τη νότα λα-ύφεση και συγχορδία $\text{II}_\text{N}$, συνεχίζει με λα-αναίρεση (και συγχορδία ελαττωμένη μεθ' εβδόμης). Το ίδιο μοτίβο του δίμετρου αυτού επαναλαμβάνεται έναν τόνο υψηλότερα, ενώ στο μέτρο 38 περνά χρωματικά (εναλλαγή νοτών μι με μι-ύφεση) από την Ντο-μείζονα στην ελάσσονα. Το ίδιο συμβαίνει και στο επόμενο μέτρο (V – I – i), ώσπου η πτωτική διαδικασία και η ολοκλήρωσή της με τέλεια πτώση στην Ντο-μείζονα να φανερώσει τον αρχικό στόχο αυτής της περιπλάνησης.

Κατόπιν ακολουθεί ένα φανερά "τραγουδιστό" πλάγιο θέμα,[72] το οποίο αρχικά θυμίζει ελάχιστα τον χαρακτήρα της κεφαλής της θεματικής ιδέας της μεταβάσεως. Τα μέτρα 42 έως και 45 εξελίσσονται ομαλά και κλείνουν με μισή πτώση στην Ντο-μείζονα. Τα μέτρα 46 έως και 49 ξεκινούν με παρόμοιο τρόπο με αυτόν του μέτρου 42, όμως παρουσιάζουν ελάχιστες αλλαγές, τόσο στο μπάσο όσο και στις άλλες φωνές, ενώ καταλήγουν επίσης με

[72] Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18ου αιώνος (Β΄)", ό.π., σελ. 75.

μισή πτώση. Αυτή η διαδικασία δεν θεωρείται περίοδος: είναι απλώς μία παρηλλαγμένη επανάληψη της αρχικής ιδέας της πλάγιας περιοχής. Κατόπιν ακούμε ένα τετράμετρο στο οποίο η γραμμή του μπάσσου ανεβαίνει με τόνους από τη νότα σι στη νότα μι, ενώ το βασικό μοτιβικό υλικό είναι εξίσου γαλήνιο και "ταιριαστό" με τα προηγούμενα. Τα μέτρα 54 έως 57 έχουν πιο χαρακτηριστικό υλικό με αντιχρονισμούς, ενώ καταλήγουν σε μία ατελή πτώση στην Ντο-μείζονα. Τα μέτρα αυτά επαναλαμβάνονται με πολλές αλλαγές, με σκοπό να επαναλάβουν την πτωτική διαδικασία στην Ντο-μείζονα και να την κάνουν ακόμη πιο ισχυρή (τέλεια). Εδώ κλείνει και η πλάγια περιοχή.

Ακολουθεί ένα δεκάμετρο το οποίο λειτουργεί ως συνδετικό πέρασμα για την κατακλείδα[73] και αποτελείται από ένα μέτρο ανοδικών κλιμάκων δεκάτων έκτων, κατόπιν ακολουθούν συγχορδίες $V^7$ – I (και ηρωικά σαλπίσματα στις τρομπέτες), και επανάληψη του δίμετρου αυτού (στην επανάληψη εμφανίζεται ένα λα-ύφεση στη συγχορδία της τονικής, καθιστώντας την ελάσσονα μόνο σε αυτό το μέτρο). Στα επόμενα τέσσερα μέτρα φαίνεται καθαρά η λειτουργία της Ντο-μείζονος ως δεσπόζουσας, η οποία λειτουργία επιβεβαιώνεται στο μέτρο 68 με μισή πτώση στη Φα-μείζονα. Τα μέτρα που ακολουθούν έως το μέτρο 72 αποτελούν ένα γέμισμα τομής (έχοντας ως βασικό υλικό τους τα όγδοα). Στο μέτρο 72 ακούμε την καταληκτική περιοχή, η οποία εισάγεται με το κύριο θέμα και χωρίζεται σε αρκετά επιμέρους τμήματα. Τα πρώτα οκτώ μέτρα καταλήγουν σε μισή πτώση, ενώ στο μέτρο 80 το αρχικό μοτίβο με τις τρίλιες έχει μεταφερθεί στο μπάσο και εξελίσσεται εντελώς διαφορετικά, φέρνει νέα μορφώματα, τα έγχορδα κινούνται σε κλίμακες και με δεξιοτεχνικά περάσματα, ενώ η πολυαναμενόμενη επόμενη πτώση για την ολοκλήρωση αυτή της διευρυμένης περιόδου έρχεται στο μέτρο 97 (τέλεια πτώση στη Φα-μείζονα). Η περίοδος αυτή, λοιπόν, έχει δύο σκέλη, ένα με οκτώ μέτρα που καταλήγουν σε μισή πτώση και ένα δεύτερο, υπερδιπλάσιο του πρώτου, με δεκαοκτώ μέτρα και κατάληξη σε τέλεια πτώση. Το ritornello θα μπορούσε να έχει ολοκληρωθεί εδώ, όμως έρχεται στο τέλος μία ενθύμηση του αρχικού μοτίβου (ως ένα τελευταίο καταληκτικό μόρφωμα), η οποία εξελίσσεται για τέσσερα μέτρα, καταλήγοντας στη συγχορδία της Φα-μείζονος σε ευθεία κατάσταση.[74] Εδώ επιτέλους ολοκληρώνεται αυτό το ritornello, το οποίο έχει αρκετά ξεκάθαρες τομές όσον αφορά τις διακρίσεις των επί μέρους τμημάτων του.

Ακολουθεί η σολιστική έκθεση. Ξεκινά με την VI του ελάσσονος τρόπου, κάτι το οποίο στον κλασικισμό ίσως να ήταν παράδοξο, όμως το έργο έχει γραφεί κατά την περίοδο του ρομαντισμού, και αφού το μοτίβο είναι παρόμοιο με το εναρκτήριο του αρχικού ritornello, είναι ολοφάνερο πως μιλάμε για το κύριο θέμα. Προφανώς, ο συνθέτης χειρίζεται την εξέλιξη αυτού του μοτίβου με αρκετά πιο δεξιοτεχνικό τρόπο και αλλάζει επίσης τη δομική του διαμόρφωση, αφού παραμένει μεν ως περίοδος η κύρια περιοχή, όμως είναι φανερά περικεκομμένη και πλέον συμμετρική, αφού το πρώτο σκέλος της αποτελείται από τέσσερα μέτρα και καταλήγει σε μισή πτώση, ενώ το δεύτερο σκέλος της έχει επίσης τέσσερα μέτρα και καταλήγει σε ατελή πτώση στη Φα-μείζονα. Τα μορφώματα των μέτρων 4 έως 8 και 12 έως 14 δεν εμφανίζονται. Στο μέτρο 110 εισάγεται μία νέα ιδέα εντελώς διαφορετικού χαρακτήρος, πιο γαλήνια και χωρίς τόσες δεξιοτεχνικές "παρεμβολές". Η πρώτη φράση με το καινούριο θεματικό υλικό αποτελείται από ένα τετράμετρο, το οποίο καταλήγει στην vi. Στη

[73] Φούλιας, *Οι συμφωνίες κατά τις οβιδιανές* Μεταμορφώσεις *του Carl Ditters von Dittersdorf: Συμβολή στην αποκατάσταση ενός έργου-σταθμού στην ιστορία της προγραμματικής μουσικής*, σελ. 115-116.

[74] Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Ο πέμπτος τύπος σονάτας ("σονάτα κοντσέρτου") στην θεωρία του 18ου και του 19ου αιώνος", ό.π., σελ. 94. Hepokoski – Darcy, ό.π., σελ. 184.

συνέχεια ακολουθεί μία καινούρια τετράμετρη φράση, η οποία καταλήγει σε μία τέλεια πτώση στο μέτρο 117 στην τονικότητα της δεσπόζουσας. Η κύρια περιοχή συνεχίζεται, με νέο υλικό για το επόμενο τετράμετρο. Τα επόμενα μέτρα εισάγουν μία διαφορετική συνοδευτική φιγούρα στο μπάσο, η οποία διαρκεί (με παραλλαγές της) έως και το μέτρο 133, ενώ τα μορφώματα του δεξιού χεριού (από το μέτρο 122 έως το 133) δεν είναι ίδια και πυκνώνουν. Στο μέτρο 134 η φράση αυτή έχει φθάσει σε ένα πτωτικό $^{6}_{4}$, το οποίο επεκτείνεται με ένα πολύ χαριτωμένο μόρφωμα (που παρουσιάζει ελάχιστες ομοιότητες με το μέτρο 7), το οποίο καταλήγει σε τέλεια πτώση στη Φα-μείζονα στο μέτρο 140, κλείνοντας την κύρια περιοχή.

Εδώ εμφανίζεται ένα εμβόλιμο tutti τεσσάρων μέτρων, το οποίο έχει το θέμα του πρώτου τετραμέτρου της μετάβασης του ritornello (πρβλ. μέτρα 16 έως και 19) που σηματοδοτεί και την έναρξη της σολιστικής μεταβάσεως, ενώ η επανάληψη των μέτρων αυτών έρχεται πλέον στο πιάνο, με την ίδια κεφαλή, όμως με πιο δεξιοτεχνική εξέλιξη και με διαφορετική κατάληξη (σε ατελή πτώση). Από εδώ και στο εξής η μετάβαση στρέφεται προς την Ντο-μείζονα, όπως φαίνεται από το σι-αναίρεση που εμφανίζεται στο μέτρο 149 (σε μία συγχορδία δεσπόζουσας της νέας τονικότητας). Το μοτιβικό υλικό που χρησιμοποιείται δεν υπήρχε στο ritornello. Στο μέτρο 152 γίνεται μία μισή πτώση στην Ντο-μείζονα. Ακολουθεί διαφορετικό μοτιβικό υλικό, με το οποίο όμως η πτώση επαναλαμβάνεται στον πρώτο χρόνο του μέτρου 156. Τα περάσματα που ακολουθούν, τα οποία περνούν και από την ντο-ελάσσονα (στα μέτρα 158 και 159, αργότερα δε στα μέτρα 164 έως και πρώτο και δεύτερο χρόνο του 167), αποτελούν ένα γέμισμα τομής, το οποίο μετατρέπει την πτώση από μισή σε τέλεια στο μέτρο 168.[75] Η μετάβαση αυτή έχει ξεκάθαρα διαχωρισμένα τα μοτίβα από τα οποία αποτελείται.[76] Είναι επίσης παρόμοιας έκτασης με την μετάβαση στο ritornello (είκοσι επτά μέτρα αντί είκοσι πέντε).

Τα μέτρα 168-169 εισάγουν το πλάγιο θέμα στο 170, το οποίο είναι το ίδιο με αυτό που εισήγαγε νωρίτερα το ritornello. Το πρώτο οκτάμετρο είναι σχεδόν αυτούσιο μοτιβικά (με εξαίρεση τις δεξιοτεχνικές προσθήκες) αλλά και δομικά, αφού επαναλαμβάνονται και οι δύο μισές πτώσεις που ακούσαμε προηγουμένως. Με παρόμοιο τρόπο εξελίσσεται και το επόμενο τετράμετρο αλλά και το τετράμετρο μετά από αυτό, το οποίο καταλήγει σε ατελή πτώση στο μέτρο 185. Τα δύο μέτρα που ακολουθούν (186-187) συνιστούν παρηλλαγμένη επανάληψη των μέτρων 182-183 και λειτουργούν με τον ίδιο τρόπο όπως τα μέτρα 52-53 (και 58-59) του ritornello. Η συνέχεια των μέτρων αυτών επεκτείνεται κατά δύο μέτρα (σε σχέση με την εκδοχή του ritornello), τα οποία κινούνται χρωματικά στο μπάσο μέχρι να φτάσουν στην $I^{6}_{4}$ (μέτρο 190) για να πραγματοποιήσουν μία εντυπωσιακή τέλεια πτώση στο μέτρο 191. Το πλάγιο θέμα στην έκθεση έχει έκταση εικοσιτριών μέτρων (μαζί με τα δύο εισαγωγικά), ενώ στο ritornello είχε έκταση δεκαεννέα μέτρων (όντας πλέον λίγο εκτενέστερο, προφανώς για να δοθεί έμφαση στην πτώση του σολιστικού μέρους, αφού στα μέτρα που προστίθενται ο συνθέτης χρησιμοποιεί εντυπωσιακό μοτιβικό υλικό αλλά και εντυπωσιακές αρμονικές σχέσεις).

Η πλάγια περιοχή ολοκληρώθηκε αρκετά "μαλακά", ώστε να ακολουθήσει η καταληκτική περιοχή της εκθέσεως, η πιο εντυπωσιακή μέχρι τώρα (εκείνη την εποχή θεωρείται πως το κοινό περίμενε αυτήν την περιοχή, καθώς αναμενόταν να είναι η πιο εντυπωσιακή και δεξιοτεχνική στην έκθεση αλλά και στην επανέκθεση, όπως αναφέρθηκε

[75] Hepokoski – Darcy, ό.π., σελ. 41.
[76] Hepokoski – Darcy, ό.π., σελ. 95.

και στο προηγούμενο κοντσέρτο). Μπορεί να χωριστεί σε διάφορα τμήματα με βάση κυρίως τα διαφορετικά μορφώματα που περιέχει. Ένα πρώτο τμήμα είναι τα μέτρα 191 έως και 199a, τα οποία διαρθρώνονται σε δύο σκέλη ως ένα δίμετρο τριακοστών δευτέρων και δεκάτων έκτων, με εναλλαγές I – V και την ακριβή επανάληψή του, που συνεχίζεται με ένα τετράμετρο (με παρόμοιο υλικό), με πύκνωση αρμονικού ρυθμού, με την τρίτη της κάθε συγχορδίας στο μπάσο ανά χρόνο να κάνει ανοδικές κινήσεις σε τόνους, και κατάληξη σε ατελή πτώση στην αρχή του μέτρου 199 (πρόκειται επομένως για μία συμμετρική πρόταση). Το επόμενο μόρφωμα επίσης χωρίζεται σε υποενότητες, κυρίως λόγω του ότι τα πρώτα δύο μέτρα (βασική ιδέα) και το παράλλαγμά τους συνίστανται και πάλι σε απλές εναλλαγές I – V, ενώ τα επόμενα που ακολουθούν διαθέτουν έντονα το χρωματικό στοιχείο και έχουν μικρή μοτιβική διαφορά από τα προηγούμενα (αποτελούνται από τη συνέχιση της προτάσεως, μία χρωματική άνοδο στο αριστερό χέρι και μία κάθοδο τριήχων κατά τόνους στο πρώτο δέκατο έκτο κάθε τρίηχου), με πύκνωση του αρμονικού αλλά και του επιφανειακού ρυθμού έως το μέτρο 205. Από εκεί και μέχρι τον τρίτο χρόνο του μέτρου 207 υπάρχει ρυθμική αραίωση, αφού τα μέτρα αυτά αποτελούνται από τέταρτα και όγδοα, με εναλλαγές πηδημάτων οκτάβας και πλούσια αρμονική πορεία, χρησιμοποιώντας διάφορες παρενθετικές δεσπόζουσες και χρωματικές αλλοιώσεις. Στον τρίτο χρόνο του 207 έχουμε καταλήξει σε μία $I^6_4$, ενώ μετά από αυτήν τη συγχορδία ακολουθεί μία επέκταση της δεσπόζουσας με δέκατα έκτα, η οποία διαρκεί επτά μέτρα, μέχρι να φτάσουμε στην ολοκλήρωση της πτώσης και στην έναρξη του δεύτερου ritornello, προκειμένου να επανεισαχθεί η ορχήστρα. Πρόκειται για μία πρόταση μη συμμετρική, με μεγάλη συνέχιση (πέντε μέτρα) και εκτεταμένη πτωτική διαδικασία.

Ακολουθεί το δεύτερο ritornello, το οποίο λειτουργεί ως η ορχηστρική κατακλείδα της εκθέσεως. Έχει υλικό από το πρώτο ritornello, καθώς τα μέτρα 215 έως και 229 αντιστοιχούν απόλυτα στα μέτρα 87 έως και 101 του αρχικού ritornello, μεταφερμένα στην Ντο-μείζονα.

Ώς τώρα παρατηρούμε πως το υλικό που έχει "προτείνει" το πρώτο ritornello το έχει επεξεργαστεί πλήρως το πιάνο, προσαρμόζοντάς το φυσικά στις ανάγκες του δεξιοτέχνη, καθώς και προσθέτοντας διάφορα εντυπωσιακά στοιχεία, κυρίως στις πτώσεις, ενώ εννοείται πως η καταληκτική περιοχή έχει εξελιχθεί στη δευτερεύουσα τονικότητα πλέον.[77] Η κύρια περιοχή έχει διευρυνθεί αρκετά σε σχέση με αυτή του ritornello, αν και έχει συμπεριλάβει όλα τα βασικά στοιχεία του. Η μετάβαση εισάγεται με τον ίδιο τρόπο, έχει όμως αρκετές διαφορές στη συνέχειά της (δεκαοκτώ μέτρα, με οκτώ μέτρα γέμισμα τομής, έναντι δεκαέξι μέτρων, με δώδεκα μέτρα γέμισμα τομής), διατηρώντας πάντως την ίδια μισή πτώση. Το πλάγιο θέμα είναι αυτούσιο, με μία μικρή επέκταση (και εισαγωγικά μέτρα) σε σχέση με το ritornello. Δεν υπάρχει πλέον συνδετικό πέρασμα από την πλάγια περιοχή προς την κατακλείδα, αφού η κατακλείδα θα εξελιχθεί επίσης στην Ντο-μείζονα. Το μόνο που διαφέρει εντελώς από άποψη μοτιβικού υλικού ανάμεσα στο ritornello και την σολιστική έκθεση είναι το υλικό της σολιστικής κατακλείδας. Στο ritornello η κατακλείδα ξεκινά με μία παραλλαγή του κυρίου θέματος, ενώ εξελίσσεται με πιο απλό τρόπο σε σχέση με το καταληκτικό τμήμα της σολιστικής εκθέσεως, όπου η εξέλιξη είναι πλούσια, τόσο σε δεξιοτεχνικά, όσο και σε αρμονικά και ρυθμικά στοιχεία· έχει έκταση τριάντα μέτρων, ενώ στη σολιστική περιοχή υπάρχουν εικοσιπέντε καταληκτικά μέτρα στο πιάνο (ξεκινώντας από το μέτρο 191) και άλλα δεκατέσσερα στην ορχήστρα (συνολικά, επομένως, τριανταεννέα μέτρα). Οι δύο κατακλείδες μεταξύ τους έχουν ελάχιστα κοινά στοιχεία, τα οποία μάλιστα βρίσκονται στις ορχηστρικές

[77] Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Ο πέμπτος τύπος σονάτας ("σονάτα κοντσέρτου") στην θεωρία του 18ου και του 19ου αιώνος", ό.π., σελ. 107 και 117.

περιοχές (μ. 87-101 αντίστοιχα των μ. 215-229). Το πιο ενδιαφέρον αρμονικά στοιχείο είναι το γεγονός πως η έκθεση ξεκινά από την VI/i, σύντομα όμως η αρμονική ισορροπία αποκαθίσταται και το κύριο θέμα εξελίσσεται κανονικά στην Φα-μείζονα.

Ακολουθεί η επεξεργασία, η οποία ξεκινά με το μοτιβικό υλικό των μέτρων 226-227 της ορχηστρικής κατακλείδας στη σχετική ελάσσονα (λα). Ακολουθούν εναλλαγές i – V στη λα-ελάσσονα μέχρι και το μέτρο 233, ενώ στο μέτρο 234 έρχεται μία συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης που λύνεται στην Ρε-μείζονα στο μέτρο 235. Στο επόμενο μέτρο ακούμε μία $V^7$ της Σι-ύφεση-μείζονος και στο 237 η τονική της. Από εδώ και μέχρι το μέτρο 242 βρισκόμαστε στη Σι-ύφεση-μείζονα και στην ομώνυμή της ελάσσονα. Στο μέτρο 243 εμφανίζεται η συγχορδία της Σολ-ύφεση-μείζονος, η VI της σι-ύφεση-ελάσσονος (ή, αλλιώς, η αντιθετική της ελάσσονος υποδεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας, Φα-μείζονος). Με εναρμόνια μεταβολή αυτή η Σολ-ύφεση μετατρέπεται σε Φα-δίεση-μείζονα στο μέτρο 244, όπου το δεξί χέρι έχει μία κλίμακα εντελώς συνδετικού χαρακτήρα. Ακολουθεί στο επόμενο μέτρο μία $vii^{o7}$/V και κατόπιν μία $vii^{6\#}{}_5$/V, η οποία οδηγεί σε μισή πτώση στη Φα-δίεση-μείζονα στο μέτρο 247. Το μοτιβικό υλικό των μέτρων αυτών δεν παραπέμπει σε κάποιο προηγούμενο τμήμα. Τα μέτρα 248 έως και 252 αποτελούν ένα γέμισμα τομής από τη μισή πτώση στη Φα-δίεση-μείζονα μέχρι την εμφάνιση της τονικής της φα-δίεση-ελάσσονος στο μέτρο 253, και ανακαλούν το αρχικό υλικό που εμφανίσθηκε στην επεξεργασία (πρβλ. μέτρα 230-231).

Αυτή η φα-δίεση-ελάσσων πλέον λειτουργεί ως τονικότητα του πυρήνα της επεξεργασίας[78] (ό,τι μελετήσαμε έως τώρα αποτελεί την προετοιμασία για τον πυρήνα της επεξεργασίας[79]). Το μόρφωμα με το οποίο εξελίσσεται δεν το έχουμε ακούσει έως τώρα στη σύνθεση. Τα επόμενα τρία μέτρα του πυρήνα εξελίσσονται με εναλλαγές δεσπόζουσας και τονικής ανά μέτρο, ενώ στο μέτρο 257 εμφανίζεται μία $i^6$ και αλλάζει πλέον το μοτιβικό υλικό. Ακολουθούν δύο μέτρα με διαφορετικό μοτιβικό υλικό, ενώ στο μέτρο 259 έρχεται μία συγχορδία Σολ-μείζονος, η οποία πιθανότατα λειτουργεί ως IV της Ρε-μείζονος (VI της φα-δίεση-ελάσσονος), αφού αυτή εμφανίζεται στο μέτρο 261, δημιουργώντας μία τομή, η οποία διαχωρίζει το πρώτο τμήμα του πυρήνα από το επόμενο. Το δεύτερο τμήμα του πυρήνα ξεκινά με ένα τετράμετρο με διαφορετικό υλικό (παρόμοιου όμως ύφους), το οποίο οδηγείται από τη Ρε-μείζονα στην σι-ελάσσονα (iv της φα-δίεση-ελάσσονος). Το τετράμετρο αυτό επαναλαμβάνεται στη σι-ελάσσονα, ακολούθως ακούγεται άλλη μία τρίτη μεγάλη χαμηλότερα, στη Σολ-μείζονα (την $II_N$ στην φα-δίεση-ελάσσονα). Τα επόμενα τέσσερα μέτρα έχουν διαφορετικό υλικό, ενώ πυκνώνει ο αρμονικός ρυθμός και ανά μέτρο που ακολουθεί ανεβαίνει: από τη $II_N$ στην $V^6$/iv, μετά στην iv και κατόπιν στην $vii^{o7}$/V. Τα μέτρα του πυρήνα που απομένουν διαφοροποιούν το υλικό τους, εναλλάσσοντας την δεσπόζουσα με την τονική της φα-δίεση-ελάσσονος, μέχρι που στο μέτρο 279 δίνεται η αίσθηση μιας μισής πτώσης, της οποίας έπεται ένα γέμισμα τομής στο πιάνο, ώσπου να καταλήξει στη νότα ντο-δίεση και να πάρουν τα ηνία τα πνευστά.

Το πιάνο επανέρχεται στο μέτρο 283 με την λα-δίεση-ελαττωμένη μεθ' εβδόμης (η οποία λειτουργεί μάλλον ως διπλή δεσπόζουσα της φα-δίεση-ελάσσονος), στο επόμενο μέτρο εμφανίζεται μία Ντο-δίεση-μείζονα με μικρή έβδομη, η οποία λειτουργεί ως $vii^{6\#}{}_5$/V, για να χρησιμοποιηθεί στη μετατροπία από τη φα-δίεση-ελάσσονα στη Φα-μείζονα. Μέχρι εδώ συνοδεύουν μόνο τα κόρνα. Έτσι στο μέτρο 285 ακούμε πάλι τη Φα-μείζονα σε δεύτερη αναστροφή. Από το μέτρο 281 έως και το μέτρο 289a συντελείται το συνδετικό πέρασμα από

[78] Caplin, ό.π., σελ. 142.
[79] Caplin, ό.π., σελ. 141.

την επεξεργασία προς την επανέκθεση (σταδιακά εισάγονται κάποια όργανα της ορχήστρας), κατά το οποίο το δεξί χέρι στο πιάνο παίζει εμφανώς δεξιοτεχνικά περάσματα.

Η επεξεργασία, όπως αναφέρθηκε κατά τη μελέτη της, χωρίζεται, σύμφωνα με την θεώρηση του Caplin, σε τρία μέρη: προετοιμασία του πυρήνα (μέτρα 230-253a), η οποία περνάει σταδιακά από τη σχετική της δεσπόζουσας στην οποία είχε καταλήξει η έκθεση, κατόπιν στη Σολ-ύφεση-μείζονα, ώστε να κάνει εναρμόνια μεταβολή και να καταλήξει στη φα-δίεση-ελάσσονα, την τονικότητα του πυρήνα. Ο πυρήνας (μέτρα 253-281a) έχει ως βασική τονικότητα τη φα-δίεση-ελάσσονα, ενώ περνά για λίγο από τη Ρε-μείζονα, επιστρέφοντας όμως σύντομα ξανά στη φα-δίεση-ελάσσονα, για να έρθει τελικά η δεσπόζουσά της για αρκετά μέτρα και να καταλήξει εκεί. Το μικρό συνδετικό πέρασμα που ακολουθεί[80] (μέτρα 281-289a) μετατρέπει αυτήν την δεσπόζουσα σε συγχορδία έκτης αυξημένης (γερμανική $vii^{6\#}{}_5$/V) για να μπορέσει να πάει ένα ημιτόνιο κάτω, στην αρχική τονικότητα της Φα-μείζονος και να ακολουθήσει η αρχή του τρίτου ritornello με το αρχικό μοτίβο στο φλάουτο και συνοδεία του πιάνου. Καθ' όλη τη διάρκεια της επεξεργασίας, η ορχήστρα συνοδεύει διακριτικά τον σολίστα, ενώ παρατηρούμε πως το υλικό που έχει χρησιμοποιηθεί, ενώ μοιάζει αρκετά στο ύφος που έχει ολόκληρη η σύνθεση, είναι ως επί το πλείστον καινούριο.

Το τρίτο ritornello έχει έκταση δεκαπέντε μέτρων και αναλαμβάνει τη λειτουργία της έναρξης της επανέκθεσης.[81] Τα μέτρα 289 έως και 303 είναι ακριβώς ίδια με τα μέτρα 1 έως και 15 του πρώτου ritornello, δηλαδή ολόκληρης της κύριας περιοχής,[82] με το μόνο παράδοξο στοιχείο τη συνοδευτική συμμετοχή του σολίστα (φαινόμενο όχι τόσο συχνό, ακόμη και στην εποχή του ρομαντισμού). Ακολουθεί το θεματικό υλικό της μετάβασης, με τα τέσσερα πρώτα μέτρα να εκτελούνται από το πιάνο (στην έναρξη της τρίτης σολιστικής ενότητας), μία οκτάβα χαμηλότερα απ' ό,τι στην έκθεση. Η επανάληψη των μέτρων αυτών έρχεται από την ορχήστρα, ενώ το πιάνο έχει ενεργό ρόλο συνοδείας με καινούρια μοτίβα, ξεκινώντας από την IV, την οποία τονικοποιεί χρησιμοποιώντας την αρμονική διαδοχή vi/IV, $ii^6$/IV – ii/IV, $V^7$/IV – $IV^6$/IV – $V^6{}_5$/IV, IV, ενώ στα μέτρα 312 με 315a το πιάνο εξακολουθεί να έχει συνοδευτικό ρόλο. Στο μέτρο 315 πραγματοποιείται μισή πτώση, η οποία είναι αρκετή για να κλείσει τη μετάβαση. Παρ' όλα αυτά, ακολουθεί ένα γέμισμα τομής στα μέτρα 315 έως και 327a, το οποίο περνά και από τον αντίθετο τρόπο. Στο αριστερό χέρι έχει την ίδια διαμόρφωση με τα μέτρα 149 έως και 152 της έκθεσης, όμως το δεξί χέρι έχει αρκετές παραλλαγές. Η κατάληξη πριν το πλάγιο θέμα είναι παρόμοια με αυτή της εκθέσεως (τα μέτρα 322 έως και 327a είναι αντίστοιχα των μέτρων 163 έως και 168a, με τη μισή πτώση να μεταλλάσσεται σε τέλεια).

Ακολουθεί το πλάγιο θέμα, που επανέρχεται πλέον στη Φα-μείζονα από το πιάνο. Έχει έκταση εικοσιτεσσάρων μέτρων (μέτρα 327 με 350a), χωρίς να παρουσιάζει σχεδόν καμία αλλαγή σε σχέση με την έκθεση (και καταλήγοντας στην αναμενόμενη πτώση στην τονική). Τέλος, έρχεται η καταληκτική περιοχή, που είναι ακόμη πιο εντυπωσιακή από αυτή της εκθέσεως (για τους ίδιους λόγους, ίσως και λόγω της απουσίας μιας καντέντσας). Το υλικό του πρώτου καταληκτικού μορφώματος της επανεκθέσεως διαφέρει από εκείνο της εκθέσεως, αν και αποτελείται ξανά από ένα δίμετρο με την επανάληψή του (το μόνο που

[80] Caplin, ό.π., σελ. 157.
[81] Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Ο πέμπτος τύπος σονάτας ("σονάτα κοντσέρτου") στην θεωρία του 18ου και του 19ου αιώνος", ό.π., σελ. 107-108.
[82] Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Ο πέμπτος τύπος σονάτας ("σονάτα κοντσέρτου") στην θεωρία του 18ου και του 19ου αιώνος", ό.π., σελ. 107.

είναι ίδιο είναι το μοτίβο στο αριστερό χέρι). Ακολουθεί ένα δεύτερο μόρφωμα δύο μέτρων, χωρίς κοινά στοιχεία με το δεύτερο καταληκτικό μόρφωμα της εκθέσεως, όμως το συνολικό υλικό μοιάζει με την υπόλοιπη σύνθεση (ιδίως οι επαναλαμβανόμενες νότες, που διέπουν όλη τη σύνθεση). Τα μέτρα 356 έως και τον πρώτο χρόνο του 359 μοιάζουν αρκετά με τα μέτρα 195 με 198. Το επόμενο μόρφωμα (μέτρα 359-364) μοιάζει στην αρχή με τα μέτρα 199 έως και τον πρώτο χρόνο του 205 (είναι σχεδόν ίσα σε έκταση). Τα μέτρα 365 με 370 είναι απολύτως αναντίστοιχα προς την έκθεση. Τα μέτρα 370 με 372 μοιάζουν να είναι παρόμοια με τα μέτρα 202 με 204, τα οποία έχουν απλώς υποστεί πολλές παραλλαγές. Απομένουν τα μέτρα 373 έως και 378a, όπου γίνεται η τελευταία τέλεια πτώση στην κύρια τονικότητα με μια παρόμοια κατάληξη με αυτήν της εκθέσεως.

Το τελευταίο και αρκετά σύντομο ritornello αποτελεί την ορχηστρική κατακλείδα της επανεκθέσεως. Το ορχηστρικό αυτό κλείσιμο έχει έκταση μόλις έξι μέτρων[83] και δεν επαναφέρει εμφανώς συγκεκριμένα μοτίβα της σύνθεσης: θεωρείται ουδέτερο υλικό, είναι όμως έντονα καταληκτικό.

Συγκρίνοντας την έκθεση με την επανέκθεση, παρατηρούμε πως η κύρια περιοχή στην επανέκθεση έχει αντικατασταθεί από την ορχήστρα (στο τρίτο ritornello),[84] με μία απλή συνοδεία του σολίστα, γεγονός ασυνήθιστο και αξιοσημείωτο. Επίσης, όσον αφορά το μοτιβικό υλικό της είναι αρκετά περικεκομμένη (δεκαπέντε μέτρα συνολικά αντί για τριανταεννέα, με όλα τα μοτίβα που υπήρχαν στη σολιστική έκθεση να λείπουν). Κατόπιν, η μετάβαση ξεκινά στο πιάνο[85] με τον ίδιο τρόπο στην επανέκθεση όπως και στην έκθεση αλλά και στο πρώτο ritornello, όμως στη συνέχειά της εκφέρεται από την ορχήστρα, με το πιάνο να περιορίζεται σε ρόλο εντελώς συνοδευτικό. Στην έκθεση έχει έκταση είκοσι οκτώ μέτρα, ενώ στην επανέκθεση έχει 24 μέτρα, παραλείπονται δηλαδή τέσσερα μέτρα από το εκτεταμένο γέμισμα τομής. Η μορφολογική δομή έχει πάντως παραμείνει ίδια, με τις ίδιες ακριβώς πτώσεις (μία μισή που μετατρέπεται σε τέλεια). Κατόπιν, όπως προαναφέρθηκε, η πλάγια περιοχή έρχεται αυτούσια από την έκθεση στην επανέκθεση, με σχεδόν ανεπαίσθητες μεταβολές. Τα καταληκτικά τμήματα διαφέρουν αρκετά μεταξύ τους: στην έκθεση η καταληκτική σολιστική περιοχή εκτείνεται σε είκοσι πέντε μέτρα, ενώ στην επανέκθεση σε είκοσι οκτώ μέτρα, ενώ διαφέρουν και στα μορφώματα από τα οποία αποτελούνται, έχοντας μεν, όπως αναλύσαμε, κάποια κοινά στοιχεία αλλά και πολλές διαφορές. Τέλος, οι ορχηστρικές κατακλείδες αποτελούνται από δεκαπέντε και έξι μέτρα αντίστοιχα, ενώ και ως προς το μοτιβικό τους υλικό έχουν τεράστιες διαφορές. Η κατακλείδα (σολιστική και ορχηστρική) είναι το μόνο τμήμα του μέρους το οποίο παρουσιάζει τόσο μεγάλες διαφορές ανάμεσα στην έκθεση και την επανέκθεση.

[83] Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Ο πέμπτος τύπος σονάτας ("σονάτα κοντσέρτου") στην θεωρία του 18ου και του 19ου αιώνος", ό.π., σελ. 119.
[84] Hepokoski – Darcy, ό.π., σελ. 577.
[85] Hepokoski – Darcy, ό.π., σελ. 586.

2. Larghetto

Το δεύτερο μέρος ξεκινά με ένα ορχηστρικό θέμα στην τονικότητα της Λα-μείζονος (μια τονικότητα που θα ήταν αρκετά παράδοξη στον κλασικισμό, αφού πρόκειται για την ομώνυμη της σχετικής της δεσπόζουσας της Φα-μείζονος, που είναι μια αρκετά απομακρυσμένη τονική επιλογή), το οποίο έχει έκταση μόλις δέκα μέτρα, άρα δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ως ritornello. Η πρώτη φράση ξεκινά με το φαγκότο, στο δεύτερο μέτρο εισάγονται και τα έγχορδα, μετά τα υπόλοιπα όργανα, και στο μέτρο 4 γίνεται μία μισή πτώση στη Λα-μείζονα. Η δεύτερη φράση ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση στο μέτρο 8, ενώ ακολουθεί μία μικρή καταληκτική προέκταση δύο μέτρων.

Στο μέτρο 11 εισάγεται το σολιστικό όργανο, όπου για ένα μέτρο παίζει μόνο το ένα χέρι, ξεκινώντας από τη νότα λα, ενώ με πολλά "στολίδια", τα οποία πλαισιώνουν τις νότες μι, ντο-δίεση και λα (καθοδικά), καταλήγει στο μέτρο 12 στη δεσπόζουσα με ένατη (χωρίς θεμέλιο) σε κορώνα. Στο μέτρο 13 έρχεται μία $V^6_5$ στο αριστερό χέρι, ενώ το δεξί συνεχίζει να εξελίσσεται καθοδικά, και κατόπιν ανοδικά, προσανατολιζόμενο στην τονική στο μέτρο 14. Ουσιαστικά τα μέτρα 11 έως και 14 αποτελούν μία τυπική (εμπλουτισμένη από ξένους φθόγγους) εναλλαγή I – V και V – I. Ακολουθεί μία αρμονική διαδοχή V/vi και vi στα μέτρα 15-16a, ενόσω σταδιακά τονικοποιείται η φα-δίεση-ελάσσων ως ii της Μι-μείζονος, ώστε να έρθει ομαλώς η $V^6_5$ και μετά από μία εντυπωσιακή δεξιοτεχνικά περιπλάνηση να γίνει μία τέλεια πτώση στη Μι-μείζονα στο μέτρο 20, η οποία προεκτείνεται μέχρι την κορώνα (επίσης στο μέτρο 20).

Στο τμήμα που ακολουθεί, ακούγεται αρχικά μία ελάσσονα υποδεσπόζουσα της Λα-μείζονος, για να οδηγήσει με έμφαση στη δεσπόζουσα στο μέτρο 22. Το θεματικό υλικό είναι τώρα εμφανώς διαφορετικό, πιο λυρικό, σε σχέση με τα προηγούμενα μορφώματα που ακούστηκαν. Το επόμενο δίμετρο αποτελεί μία εναλλαγή $II_N$ και V. Από το μέτρο 25 ξεκινά η πορεία προς την πτώση με μία συγχορδία της Λα-μείζονος, η οποία με καθοδική βηματική κίνηση βαίνει προς τη δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης. Η πορεία προς την πτώση συνεχίζεται, με $V^7$ – $V^6_5$ – I, $ii^6_5$ – $V^6_5$/V – V, ώσπου στο μέτρο 28 επιτυγχάνεται μία απατηλή πτώση (δημιουργείται μάλιστα έμφαση με την $vii^{o7}$ στην άρση ως προετοιμασία της vi). Έτσι, η πτωτική διαδικασία ξεκινά πάλι στο μέτρο 29 και συνεχίζεται αρκετά τυπικά για να ολοκληρωθεί με μία τέλεια πτώση στη Λα-μείζονα στο μέτρο 33. Τα μέτρα 11-33 αποτελούν μία διμερή δομή (πρώτο τμήμα τα μέτρα 11-20, δεύτερο τμήμα τα μέτρα 21-33). Το μοτιβικό υλικό του δεύτερου τμήματος είναι πιο ξεκάθαρο από αυτό του πρώτου, με χαρακτηριστικό του τα παρεστιγμένα δέκατα έκτα ως κεφαλή του βασικού μοτίβου, καθώς και βηματικές κινήσεις.

Στη συνέχεια εμφανίζεται ένα εντελώς καινούριο τμήμα, στην τονικότητα της Μι-μείζονος, με εντελώς διαφορετικό (έντονο) χαρακτήρα, όμως και ανάλογα δεξιοτεχνικά μορφώματα στο δεξί χέρι, υπό την διακριτική συνοδεία της ορχήστρας. Επικρατεί ένας ισοκράτης στη νότα μι μέχρι και το μέτρο 37. Στο μέτρο 38 έρχεται εμφανώς η Ντο-μείζων (σχετική της ομώνυμης ελάσσονος της αρχικής τονικότητας), με μία πιο λυρική θεματική ιδέα, κάνοντας εναλλαγές I – V, μέχρι να εμφανισθεί στο μέτρο 40 η $ii^6$ και να οδηγήσει σε μία ατελή πτώση στο μέτρο 41. Κατόπιν, συνεχίζεται με πιο εμπλουτισμένο υλικό, με πληθώρα ξένων φθόγγων (παραμένοντας στην Ντο-μείζονα), εναλλάσσοντας αρχικά την I με την V, ενώ έπειτα περνά από την IV και την $vii^{o7}$/V (στο μέτρο 44) για να οδηγηθεί σε ένα

πτωτικό έξι-τέσσερα και να καταλήξει σε τέλεια πτώση στο μέτρο 48. Καθ' όλη τη διαδικασία της πτώσης, το δεξί χέρι είναι επιπλέον εμπλουτισμένο με δεξιοτεχνικά περάσματα, ενώ πριν την πτώση οι φθόγγοι του δεξιού χεριού εμπλουτίζονται με τρίλιες. Τα μορφώματα του τμήματος αυτού είναι διαφορετικά από αυτά των προηγούμενων τμημάτων. Μετά από πολλές περιπλανήσεις φθόγγων, η μελωδία καταλήγει στη νότα την οποία είχε ως στόχο μετά από μία επέρειση.

Από εδώ και στο εξής, η ορχήστρα επανεμφανίζεται (είχε σταματήσει στα μέτρα 39-40) και ξεκινά ένα πιο αναπτυξιακό τμήμα στο πιάνο. Το πρώτο δίμετρο ξεκινά από την Ντο-μείζονα (με μία σύντομη εμφάνιση της $vii^{o7}$) και ολοκληρώνεται στην ρε-ελάσσονα (iv της λα-ελάσσονος). Το επόμενο δίμετρο είναι η επανάληψη αυτού κατά έναν τόνο υψηλότερα. Στο μέτρο 52 ακούμε την ελάσσονα δεσπόζουσα της λα-ελάσσονος, η οποία στην αρχή προσπαθεί να επαναλάβει δεύτερη φορά τα μέτρα 48-50a άλλον έναν τόνο υψηλότερα, όμως καταλήγει να τα παραλλάσσει αρκετά (τόσο σε μοτιβικό όσο σε αρμονικό επίπεδο), καταλήγοντας στο μέτρο 54 στην εμφάνιση της Φα-μείζονος (ως VI στην λα-ελάσσονα). Σε αυτά τα τελευταία μέτρα τη μελωδία εκφέρει το όμποε. Στα επόμενα μέτρα (54b-55) γίνεται πορεία για μισή πτώση στη λα-ελάσσονα, η οποία πτώση επιτυγχάνεται στο μέτρο 56. Από εκεί και έπειτα (μέχρι και το μέτρο 59) ακούγεται ένας ισοκράτης στη δεσπόζουσα, ενώ μόλις σταματά ο ισοκράτης αυτός ξεκινά ένα γέμισμα τομής μέχρι την κορώνα στο μέτρο 61, πάνω στη συγχορδία της $vii^7$. Ακολουθεί άλλο ένα μικρό γέμισμα τομής, το οποίο καταλήγει σε μία ορχηστρική συγχορδία $V^6{}_5$ και κορώνα.

Μετά από αυτήν την εντυπωσιακή εξέλιξη της προηγούμενης ενότητας, ακούγεται από το πιάνο το αρχικό θέμα που είχε παρουσιάσει η ορχήστρα (στα μ. 1-10), προφανώς πιο εμπλουτισμένο. Η πρώτη φράση είναι σχεδόν αυτούσια, ενώ η δεύτερη εξελίσσεται για δύο μέτρα και φτάνει στο μέτρο 68 σε μία κορώνα επί της συγχορδίας $I^6$, από την οποία ξεκινά μία πτωτική διαδικασία: $IV^6 – ii^6$, $I^6{}_4 – V^7$ και I στο μέτρο 71 προκειμένου να ολοκληρωθεί η πτώση, ενώ ακολουθεί και μία δεξιοτεχνική κατακλείδα με ισοκράτη πάνω στη νότα λα για τα επόμενα τέσσερα μέτρα.

Όπως φάνηκε κατά την εξέλιξή του, αυτό το μέρος έχει απλή τριμερή μορφή.[86] Η πρώτη ενότητα (Α) έχει διμερή διάρθρωση, με τα δύο σκέλη της να μη σχετίζονται μεταξύ τους. Το πρώτο εκφέρεται από την ορχήστρα στα πρώτα δέκα μέτρα, αποτελούμενο από δύο φράσεις και μία μικρή κατακλείδα, ενώ το δεύτερο είναι κατ' εξοχήν σολιστικό και διαθέτει διμερή δομή: το πρώτο του τμήμα εμπεριέχει δέκα μέτρα (μέχρι την τέλεια πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας στο μέτρο 20), και το δεύτερο – οιονεί αντιθετικό μέχρι ένα σημείο – τμήμα έχει έκταση δεκατριών μέτρων, στην διάρκεια των οποίων επιστρέφει από τη δεσπόζουσα στην τονική και καταλήγει με τέλεια πτώση στο μέτρο 33. Ακολουθεί η μεσαία ενότητα (Β), η οποία αποτελεί ένα σύμπλεγμα δευτερεύοντος θέματος, με μετάβαση (ολόκληρη στη Μι-μείζονα) στα μέτρα 34-37, πλάγιο θέμα στην Ντο-μείζονα, που ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση, στα μέτρα 38-48a, και συνδετικό πέρασμα προς την επόμενη ενότητα στα μέτρα 48 (σε επικάλυψη) έως και 62. Η ενότητα Α δεν επανέρχεται ολόκληρη:[87] στην τελευταία ενότητα (Α΄) επιστρέφει μόνο η πρώτη θεματική της ιδέα και

[86] Caplin, ό.π. σελ. 211-216. Φούλιας, "Η τριμερής ασματική μορφή στο έργο του Mozart: δύο κρίσιμες επισημάνσεις", ό.π., σελ. 168 (συνήθης η επιλογή τριμερών ασματικών μορφών στα αργά μέρη εκείνης τη εποχής).

[87] Φούλιας, *Οι συμφωνίες κατά τις οβιδιανές* Μεταμορφώσεις *του Carl Ditters von Dittersdorf: Συμβολή στην αποκατάσταση ενός έργου-σταθμού στην ιστορία της προγραμματικής μουσικής*, ό.π., σελ. 105.

μάλιστα πολύ παρηλλαγμένη, αφού πλέον τη διαχειρίζεται εντελώς δεξιοτεχνικά το πιάνο. Η πρώτη φράση είναι σχεδόν αυτούσια, ενώ η δεύτερη αλλάζει αρκετά: ξεκινά με την ίδια κεφαλή, όμως φέρνει τη διαδικασία της πτώσης λίγο πιο αργά, και ακολουθεί μία κατακλείδα επίσης λίγο μεγαλύτερη από εκείνη στην πρώτη ενότητα.

### 3. Finale: Allegro con brio

Το τρίτο μέρος του κοντσέρτου ξεκινά σχεδόν "επιθετικά", με τη νότα λα στα έγχορδα, και συνεχίζοντας με τη νότα σι-ύφεση. Δεν ξεκινά με την θεμέλιο (φα), όμως αυτό δεν θεωρείται παράδοξο, καθώς η νότα λα είναι η τρίτη της συγχορδίας της τονικής και επίσης το προηγούμενο μέρος ολοκληρώθηκε στη Λα-μείζονα (άρα θα μπορούσαν τα αρχικά ορχηστρικά μέτρα να αποτελούν ένα συνδετικό πέρασμα από το δεύτερο μέρος στο τρίτο). Η διαδοχή των νοτών λα με σι-ύφεση επαναλαμβάνεται και από τα πνευστά (με άλλο ρυθμό), ενώ μετά έρχονται οι νότες σι-ύφεση και σι-αναίρεση στο ίδιο μοτίβο. Στο μέτρο 9 έρχεται η ντο, η θεμέλιος νότα της δεσπόζουσας, με ένα χαρακτηριστικό μοτίβο (όγδοα στην άρση και τέταρτο στην θέση του μέτρου), το οποίο μεταφέρεται και στη θεμέλιο, φα, ένα μέτρο πριν την εισαγωγή του σόλο. Αν και το μέρος ξεκινά με ορχηστρικό τμήμα, σε καμία περίπτωση αυτό το τόσο μικρό τμήμα δεν λειτουργεί ως ritornello.

Το σολιστικό μέρος ξεκινά με ένα κύριο θέμα αρκετά χαρακτηριστικό, το οποίο εξελίσσεται σε μία περίοδο δεκαέξι μέτρων (οκτώ μέτρα που κλείνουν με ατελή πτώση στην τονικότητα της σχετικής και άλλα οκτώ τα οποία διαφέρουν ελάχιστα από τα προηγούμενα και καταλήγουν σε μία αρκετά τυπική τέλεια πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας· το μοτιβικό υλικό δεν παραλλάσσεται σχεδόν καθόλου). Ακολουθούν άλλα δεκαέξι μέτρα, κατά τα οποία η ορχήστρα παίζει ακριβώς την ίδια περίοδο, ενώ το πιάνο συνοδεύει με παρόμοιες φιγούρες (στα μέτρα 33 έως και 36, και σε ολόκληρο το δεύτερο σκέλος της περιόδου). Η πτώση στο τέλος επαναλαμβάνεται κανονικά. Στη συνέχεια ξεκινά μία τετράμετρη φράση στη σολ-ελάσσονα (ii), η οποία επαναλαμβάνεται με το ίδιο υλικό στη ρε-ελάσσονα (vi). Με αυτές τις φράσεις, ο συνθέτης έχει καταφέρει να "τονικοποιήσει" για λίγο τις συγγενικές αυτές περιοχές στην Φα-μείζονα. Με διαφορετικό υλικό ακολουθεί το επόμενο τετράμετρο, το οποίο ολοκληρώνεται με μισή πτώση στη ρε-ελάσσονα, η οποία επεκτείνεται αρκετά (υπό μορφήν ισοκράτη) με το ίδιο υλικό έως και το μέτρο 63. Τα μέτρα 64 έως και 69 αποτελούν ένα συνδετικό πέρασμα, το οποίο επαναφέρει τη σύνθεση πίσω στη Φα-μείζονα. Μέχρι τώρα έχουμε δει ένα επαναλαμβανόμενο πρώτο τμήμα (α) σε δομή περιόδου (μέτρα 13 έως 28 και 29 έως 44), ένα αντιθετικό τμήμα β (μέτρα 45 με 63) και ένα συνδετικό πέρασμα, το οποίο υποψιαζόμαστε πως θα οδηγήσει σε επαναφορά του τμήματος α, πράγμα το οποίο και συμβαίνει. Στο μέτρο 70 ακούμε το τμήμα α΄ στη Φα-μείζονα. Το πρώτο οκτάμετρο είναι αυτούσιο, χωρίς καμία αλλαγή, με την ίδια κατάληξη. Το δεύτερο οκτάμετρο, όμως, παραλλάσσεται αρκετά: η κεφαλή του είναι παρόμοια αλλά εμπλουτισμένη, ενώ τα τελευταία τέσσερα μέτρα αλλάζουν τόσο ως προς το υλικό τους, όσο και ως προς τον τονικό τους στόχο, αφού πλέον, όπως ήταν αναμενόμενο, οδηγούνται σε μία τέλεια πτώση στη Φα-μείζονα στο μέτρο 85. Το τμήμα αυτό ολοκληρώνεται με μία κατακλείδα (στα μέτρα 86 έως και 97), η οποία αποτελείται από παρόμοιο υλικό με αυτό των τμημάτων α και α΄, ενώ ως προς την αρμονική εξέλιξη γίνονται ανά μέτρο εναλλαγές δεσπόζουσας – τονικής. Μέχρι αυτό το σημείο εξετάσαμε λοιπόν το κύριο θέμα της έκθεσης μιας μορφής σονάτας, το οποίο είναι τριμερές και μάλιστα μετατροπικό στο εσωτερικό του (λόγω της τέλειας πτώσης στην Ντο-μείζονα στο μέτρο 28).[88]

Ακολουθεί η μετάβαση, την οποία εισάγει πάλι η ορχήστρα για τέσσερα μέτρα. Στο μέτρο 102 εισάγεται το πιάνο στη Φα-μείζονα. Τα πρώτα οκτώ μέτρα αποτελούν μία φράση

[88] Caplin, ό.π., σελ. 71-86. Hepokoski – Darcy, ό.π., σελ. 70.

που κλείνει στην τονική, την οποία ακολουθεί μία πανομοιότυπη φράση, με κοινή αρχή (ορχηστρική), όμως διευρυμένη εξέλιξη (έως το μέτρο 122) και διαφορετική κατάληξη (σε μισή πτώση). Από το μέτρο 106 (στο ξεκίνημα της δεύτερης φράσης) και έπειτα βρισκόμαστε στην Ντο-μείζονα, με σκοπό να οδηγηθούμε στο πλάγιο θέμα. Ξεκινά ένα χρωματικό ανέβασμα, στο μέτρο 114 έρχεται η δεσπόζουσα της Ντο-μείζονος σε πρώτη αναστροφή, ενώ στο επόμενο μέτρο έρχεται η τονική. Για μία ακόμη φορά παρατηρούμε εναλλαγή δεσπόζουσας – τονικής, κατόπιν μία αλυσίδα από την vi – V/vi, στην v – V/v, στην iv – I, και τέλος ένα μέτρο που σπάει την αλυσίδα (μ. 121) ώστε να οδηγήσει σε μισή πτώση στην Ντο-μείζονα στο μέτρο 122. Ακολουθεί μία επέκταση της δεσπόζουσας για οκτώ μέτρα και ένα γέμισμα τομής για άλλα έξι μέτρα.

Στο μέτρο 136 εισάγεται επιτέλους η πλάγια περιοχή, πάλι από την ορχήστρα και πιο συγκεκριμένα από τα όμποε με υποστήριξη από τα φαγκότα. Έχει ένα πιο λυρικό θέμα, που ξεκινά με μία οκτάμετρη φράση στην Ντο-μείζονα, η οποία κλείνει με τέλεια πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας στο μέτρο 143. Έπειτα, συνεχίζεται με άλλη μία φράση, με παρόμοιο ξεκίνημα, και ετοιμάζεται για τέλεια πτώση στην Ντο-μείζονα στο μέτρο 151 (πρόκειται για μία περίοδο με δύο οκτάμετρα σκέλη), η οποία ολοκληρώνεται, ώστε να ακούσουμε το πιάνο με άλλο υλικό, το οποίο λειτουργεί ως γέμισμα τομής για ένα μέτρο, αφού από το μέτρο 152 το ίδιο πλάγιο θέμα επαναλαμβάνεται πλέον από το πιάνο. Το αριστερό χέρι είναι αρκετά πιο εμπλουτισμένο, ενώ το δεξί παίζει ακριβώς το θέμα της ορχήστρας. Το πρώτο σκέλος της περιόδου ολοκληρώνεται κανονικά, με τέλεια πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας, στο μέτρο 159. Το δεύτερο σκέλος ξεκινά στο μέτρο 160 και εξελίσσεται κανονικά όπως πριν, για να επανέλθει φυσιολογικά το γνωστό υλικό της πλάγιας περιοχής στο μέτρο 162, όπου ακούγεται πορεία προς την V/vi. Η φράση αυτή δεν είναι πλέον οκτάμετρη, καθώς από το μέτρο 164 κατεβαίνει το μπάσο κατά τόνο ανά μέτρο (από τη νότα λα) και άρα δεν γίνεται η αναμενόμενη τέλεια πτώση στο όγδοο μέτρο της. Αντ' αυτού, η φράση διευρύνεται με πολύ ενδιαφέροντα αρμονικά τρόπο (από το μέτρο 164 και εξής: vi – $vii^{6\#}$/V, $I^6_4$, $V^2$, $I^6$ – $iv^6_4$/ii, $V^6_5$/ii – II, $vii^7$/vi – $vii^{o7}$/V, $I^6_4$, $V^7$, I) με πέντε επιπλέον μέτρα. Η τέλεια πτώση διεξάγεται με αρκετά τυπικό τρόπο στο μέτρο 172.

Ακολουθεί η καταληκτική περιοχή, η οποία είναι άκρως δεξιοτεχνική, με έντονα απαιτητικά μορφώματα στο πιάνο, σε μορφή ερώτησης – απάντησης με την ορχήστρα. Τα πρώτα οκτώ μέτρα (μ. 172 έως και την θέση του μ. 180) αποτελούνται από δύο τετράμετρες φράσεις, πυκνές αρμονικά, με αμφότερες να καταλήγουν στην τονική μετά από μία $V^7$. Κατόπιν εισάγεται ένα παρόμοιο πέρασμα με τρίηχα ξεκινώντας από την ντο-ελάσσονα (την ομώνυμη)· το ίδιο μοτίβο ακούγεται στο επόμενο μέτρο στη δεσπόζουσά της. Τα μέτρα 182-183 στρέφονται από την ντο-ελάσσονα (ως υποδεσπόζουσα) προς την διπλή δεσπόζουσα της σολ-ελάσσονος ανά μέτρο. Αυτή η πρότυπη αρμονική διαδοχή επαναλαμβάνεται δύο φορές (δημιουργώντας μία αρμονική αλυσίδα): στην πρώτη επανάληψη ακούμε τις σολ-ελάσσονα (ως iv/ii) και Λα-μείζονα (ως V/ii), και στην δεύτερη τις ρε-ελάσσονα (ii, ή iv/vi) και Μι-μείζονα (V/vi). Το πρότυπο επιχειρεί να επαναληφθεί για τρίτη φορά, με το πρώτο του σκέλος στην λα-ελάσσονα (vi), όπως ήταν αναμενόμενο, όμως η αλυσίδα σπάει στο μέτρο 189, για να αρχίσει αμέσως ένας κύκλος πεμπτών με νέο μοτίβο, ξεκινώντας από την Σι-μείζονα μεθ' εβδόμης ως δεσπόζουσα της μι-ελάσσονος, περνώντας από την Λα-μείζονα μεθ' εβδόμης ως δεσπόζουσα για την ρε-ελάσσονα και καταλήγοντας στην δεσπόζουσα και την τονική της Ντο-μείζονος, οι οποίες εναλλάσσονται περαιτέρω στα μέτρα 194 με 197. Στο επόμενο μέτρο αρχίζει μία εκτεταμένη πτωτική διαδικασία στην Ντο-μείζονα με (ανά μέτρο) $V^4_3$/V, $V^6_5$, I, $V^6_5$/V, $I^6_4$, $V^7$, και στο μέτρο 204 γίνεται μία αποφυγή πτώσης με την VI/i (Λα-

ύφεση-μείζονα). Η έκτη αυτή επεκτείνεται (εναλλασσόμενη με τη δεσπόζουσά της) στα επόμενα τρία μέτρα, ενώ στο μέτρο 207 ακούμε τη νότα φα-δίεση, μέρος της $vii^7/V$, για να ακολουθήσει το πτωτικό $^6_4$ και η δεσπόζουσα προς την ολοκλήρωση της πτώσης στο μέτρο 218, όπου ακούμε την τονική της Ντο-μείζονος. Εδώ ολοκληρώνεται αυτή η εντυπωσιακή καταληκτική περιοχή της έκθεσης της μορφής σονάτας.

Έπεται ένα συνδετικό πέρασμα προς την επανέκθεση. Τα πρώτα δύο μέτρα βρίσκονται στην Ντο-μείζονα, ενώ στα επόμενα δύο εμφανίζεται η νότα ρε-ύφεση, προκειμένου να εμφανιστούν η ντο-ελάσσων στο μέτρο 222 και στη συνέχεια η φα-ελάσσων στο μέτρο 224. Σε όλα αυτά τα μέτρα το δεξί χέρι έχει το ίδιο μοτίβο με τρίηχα, ενώ το αριστερό κρατά την αρμονία. Τα μέτρα 224-225 βρίσκονται στη φα-ελάσσονα, κατόπιν στο μέτρο 226 έρχεται η VI της φα-ελάσσονος με το ίδιο μοτίβο, ενώ τα επόμενα μέτρα βρίσκονται στην $V/II_N$ της φα-ελάσσονος (η οποία προεκτείνεται στο μέτρο 229 και στον πρώτο χρόνο του 230). Οι επόμενοι δύο χρόνοι του μέτρου 230, καθώς και τα επόμενα δύο μέτρα εκφέρονται από τα έγχορδα, ξεκινώντας από τη νότα ρε-ύφεση και ανεβαίνοντας μέχρι τη σολ-ύφεση δύο οκτάβες υψηλότερα.

Στο μέτρο 232 ακούμε πάλι το κύριο θέμα, όμως σε μία εντελώς παράδοξη τονικότητα, την Σολ-ύφεση-μείζονα, τονικότητα αρκετά απομακρυσμένη από την κύρια (Φα-μείζονα). Τα πρώτα οκτώ μέτρα εξελίσσονται ακριβώς όπως και στην έκθεση του κυρίου θέματος, καταλήγοντας στη μι-ύφεση ελάσσονα (την vi της Σολ-ύφεση-μείζονος). Το μέτρο 240 έχει το υλικό που είχε η έκθεση στο μέτρο 37, το οποίο όμως εξελίσσεται διαφορετικά, με τέσσερα μέτρα που οδηγούν στο ίδιο μοτίβο του μέτρου 240 αλλά έναν τόνο υψηλότερα (στην Λα-ύφεση-μείζονα), με επακόλουθο ένα αντίστοιχο τετράμετρο πέρασμα, το οποίο καταλήγει στη σι-ύφεση-ελάσσονα στο μέτρο 252. Ακολουθεί ένα πέρασμα με ανοδικά τρίηχα στη σι-ύφεση-ελάσσονα, τα οποία αλυσιδοποιούνται στη Ρε-ύφεση-μείζονα, κατόπιν στη Μι-ύφεση-μείζονα, και τέλος στη Φα-μείζονα, η οποία μάλλον ήταν ο στόχος, αφού στο μέτρο 259 η αλυσίδα σπάει και συνειδητοποιούμε πως η Φα-μείζων λειτουργεί ως VI της λα-ελάσσονος. Κατόπιν στο μέτρο 259 ακούμε εμφανώς την $vii^{6\#}_5/V$ και τη δεσπόζουσα να αρθρώνει μία μισή πτώση στη λα-ελάσσονα στο μέτρο 260. Η σύνθεση παραμένει στη λα-ελάσσονα εξελίσσοντας παρόμοια μοτίβα, εναλλάσσοντας μείζονα και ελάσσονα τρόπο μέχρι και το μέτρο 272, όπου ακούγεται η ελάσσων δεσπόζουσα μι, και μετά από τόση τονική περιπλάνηση η Ντο-μείζων, η οποία επιμένει για τρία μέτρα (τα οποία θυμίζουν την ορχηστρική αρχή της σύνθεσης με την "επιμονή" επί της νότας ντο). Στο μέτρο 277 αυτή η Ντο-μείζων φανερώνει ξεκάθαρα τη λειτουργία της ως δεσπόζουσα, αφού γίνεται συγχορδία μεθ' εβδόμης, και στο μέτρο 278 ακούμε τη νότα φα, για να επανεισαχθεί το κύριο θέμα στην επανέκθεση. Το παραπάνω συνδετικό πέρασμα δεν μπορεί να θεωρηθεί επεξεργασία, καθώς εκτός του ότι είναι σχετικά σύντομο σε σύγκριση με την έκθεση, δεν έχει κάποιο σαφή σχεδιασμό επεξεργασίας (σύμφωνα με τη θεωρία του Caplin).

Στο μέτρο 278 έρχεται η επανέκθεση. Εμφανίζεται μόνο το τμήμα α΄ της τριμερούς δομής του κυρίου θέματος, ενώ έχουν παραλειφθεί τα τμήματα α, β, αλλά και η καταληκτική περιοχή του κυρίου θέματος. Στο μέτρο 294 έχουμε την θεματική ιδέα της μετάβασης στην ορχήστρα (αντίστοιχα με το μέτρο 98), η οποία εξελίσσεται όπως στην έκθεση μέχρι το μέτρο 304, όπου η Φα-μείζων παίρνει τη λειτουργία της δεσπόζουσας (προστίθεται και μία έβδομη μικρή), χωρίς να εμφανίζεται κάπου ακόμη η Σι-ύφεση-μείζων, αφού όταν εισάγεται το πιάνο έχει υλικό τύπου γεμίσματος τομής, για να εισαχθεί η Σι-ύφεση-μείζων στο μέτρο 310 με ένα νέο, λυρικό θέμα, πιο ήπιο, το οποίο δεν έχει ακουστεί νωρίτερα. Το οκτάμετρο που ακολουθεί ξεκινά με τη δεσπόζουσα, Φα-μείζονα, ενώ οδηγείται σε τέλεια πτώση σε αυτήν

στο μέτρο 324. Το επόμενο μέτρο αποτελεί ένα γέμισμα τομής. Η ορχήστρα επαναλαμβάνει κατόπιν αυτά τα οκτώ μέτρα (το όμποε έχει το σόλο) με το πιάνο να συνοδεύει με απλούς αρπισμούς. Όσο προχωρά το τμήμα αυτό, στο μέτρο 340 γίνεται μία πτώση στη ρε-ελάσσονα (την σχετική της Φα-μείζονος) και από το μέτρο 342 ξεκινά ένα επόμενο τμήμα, επίσης καινούριο, με διαφορετική εξέλιξη στο υλικό του δεξιού χεριού, το οποίο τονικοποιεί την ντο-ελάσσονα, ως ii της Σι-ύφεση-μείζονος. Σταδιακά από το μπάσο ανεβαίνει κατά τόνο, περνώντας από την Μι-ύφεση-μείζονα (IV), την Φα-μείζονα ($V^6_5$) και με μία διαδοχή $V^6_5$/ii, $V^4_3$, $vii^6_5$/ii, $ii^6$, $vii^7$/V και V, ώστε να γίνει μισή πτώση στη Σι-ύφεση-μείζονα στο μέτρο 356. Ακολουθεί ένα γέμισμα τομής δύο μέτρων και εμφανίζεται το αρχικό δεκαεξάμετρο τμήμα παρηλλαγμένο στη Σι-ύφεση-μείζονα, το οποίο ολοκληρώνεται στο μέτρο 372 με τέλεια πτώση στη Σι-ύφεση-μείζονα. Έπεται μία ορχηστρική κατακλείδα τεσσάρων μέτρων και μία μετάβαση από το πιάνο (με υλικό που μοιάζει με αυτό της μετάβασης στην έκθεση: πρβλ. μέτρα 101-105), η οποία οδηγεί σε μισή πτώση στη Φα-μείζονα στο μέτρο 386. Στα μέτρα που μόλις αναλύθηκαν συναντήσαμε εντελώς νέο υλικό σε μια καινούρια τονικότητα (την οποία ο συνθέτης μέχρι τώρα σκόπιμα δεν είχε εκμεταλλευτεί). Μάλιστα φαίνεται και στην παρτιτούρα πως το τμήμα αυτό είναι ένα κλειστό επεισόδιο, καθώς εισάγεται μετά από διπλή διαστολή, ολοκληρώνεται με μία διπλή διαστολή, ενώ αλλάζει και ο οπλισμός. Πρόκειται, λοιπόν, για ένα ολοκληρωμένο τριμερές επεισόδιο, το οποίο παρεμβάλλεται στην επανέκθεση, σαν να επρόκειτο για το δεύτερο επεισόδιο μιας μορφής ρόντο. Δεν υπάρχει βιβλιογραφία στην οποία θα μπορούσαμε να παραπέμψουμε γι' αυτό το φαινόμενο. Δεν είναι όμως παράλογος ο τρόπος με τον οποίο ο συνθέτης σκέφτηκε την ενσωμάτωσή του σε αυτό το σημείο της μορφής, καθώς ένα τέτοιο επεισόδιο φέρει την ενθύμηση ενός ρόντο, δηλαδή μιας μορφής η οποία είναι συνήθης για το τελευταίο μέρος σε πολλά κοντσέρτα αυτής της περιόδου.

Η επανέκθεση συνεχίζεται κανονικά από εκεί που διακόπηκε (συγκεκριμένα από το μέτρο 386). Ακριβώς όπως στην έκθεση, τα μέτρα που ακολουθούν (αντίστοιχα των μ. 118-130) αποτελούν επέκταση της δεσπόζουσας (με επιπλέον πέντε μέτρα), και έπεται το γέμισμα τομής (στα μέτρα 402-407), το οποίο βρίσκεται όλο στη δεσπόζουσα, και οδηγεί στο μέτρο 408 στο πλάγιο θέμα, που πλέον επανεκτίθεται στην αρχική τονικότητα. Επιπλέον, το πλάγιο θέμα διευρύνεται στα μέτρα 440 έως και 455, ενώ αποκόπτεται η τέλεια πτώση η οποία υπήρχε στην έκθεση.[89] Εδώ καταλήγει στην δεσπόζουσα, προφανώς γιατί έπεται η coda.

Η coda έρχεται με νέα ένδειξη χρονικής αγωγής: presto. Ξεκινά με υλικό από την κύρια περιοχή της εκθέσεως (βλ. μέτρα 37-40) στην αρχική τονικότητα. Αυτό το μόρφωμα ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση στο μέτρο 464 και επαναλαμβάνεται, εξελισσόμενο με πανομοιότυπο τρόπο. Το θεματικό υλικό που χρησιμοποιεί η coda αποτελεί μία σύνοψη όλου του υλικού της σύνθεσης, χωρίς απαραίτητα να "μιμείται" κάποια συγκεκριμένα μέτρα. Δεν υπάρχει φανερή ενθύμηση του καταληκτικού υλικού της εκθέσεως, πέραν από μία επιμονή στη δεσπόζουσα στα μέτρα 489-495, όπως ακριβώς στα μέτρα 211-212. Η coda μπορεί να χωριστεί σε τμήματα με βάση κυρίως το μοτιβικό της υλικό: πρώτο τμήμα τα μέτρα 456-472a, δεύτερο τα μέτρα 472 (σε επικάλυψη) έως και 496a, τρίτο τμήμα τα μέτρα 496 (σε επικάλυψη) έως και 512a και τέταρτο τμήμα τα μέτρα 512 (σε επικάλυψη) έως το τέλος.

Το τρίτο μέρος του κοντσέρτου είναι αρκετά ιδιόμορφο, καθώς, όπως δείξαμε στην ανάλυση που προηγήθηκε, έχει μία τεράστια τριμερή κύρια περιοχή, ένα τονικά απομακρυσμένο και αρμονικά περιπλανώμενο συνδετικό πέρασμα προς την επανέκθεση αντί

[89] Hepokoski – Darcy, ό.π., σελ. 234.

επεξεργασίας, μια τυπική έναρξη επανέκθεσης αλλά και ένα εσωτερικό επεισόδιο, με άλλο υλικό και σε διαφορετική τονικότητα, το οποίο παραπέμπει σε μορφή ρόντο και παρεμβάλλεται, ‘‘κόβοντας’’ τη μετάβαση στη μέση, μετά το πέρας της οποίας επανεκτίθεται κανονικά το πλάγιο θέμα και καταλήγει χωρίς οριστική πτώση σε μία coda εντυπωσιακή, η οποία θυμίζει ελαφρώς το υλικό που έχει ακουστεί στις προηγούμενες ενότητες, χωρίς όμως να μπορεί να αντιστοιχιστεί σε συγκεκριμένα μέτρα μέσα στη σύνθεση.

Η δομή των κοντσέρτων αυτών δεν διαφέρει, αφού ξεκινούν και τα δύο με ένα γρήγορο μέρος, συνεχίζουν με ένα αργό δεύτερο, ενώ το τελικό μέρος είναι και πάλι γρήγορο. Το παλαιότερο κοντσέρτο έχει γραφεί στην τονικότητα της Μι-μείζονος (όπου βρίσκονται το εναρκτήριο και το τελικό του μέρος), με το αργό εσωτερικό του μέρος να τοποθετείται στην τονικότητα της ομώνυμης ελάσσονος. Αντίθετα, το αρχικό και το τελικό μέρος του τελευταίου κοντσέρτου του Hummel βρίσκονται στην Φα-μείζονα, ενώ το μεσαίο αργό του μέρος εμφανίζεται σε μία απομακρυσμένη τονικότητα, την Λα-μείζονα, η οποία ερμηνεύεται ως η ομώνυμη της τρίτης της αρχικής Φα-μείζονος. Όσον αφορά τις μορφές των μερών αυτών, ο συνθέτης έχει επιλέξει το πρώτο αναλυθέν κοντσέρτο να αποτελείται από ένα μέρος σε μορφή σονάτας κοντσέρτου και δύο μέρη σε παρατακτικές μορφές, ενώ το δεύτερο αναλυθέν κοντσέρτο αποτελείται από ένα μέρος σε παρατακτική μορφή και δύο σε μορφές σονάτας (το πρώτο μέρος του είναι σε μορφή σονάτας κοντσέρτου και το τρίτο μέρος του σε απλή μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία). Τα πρώτα μέρη των κοντσέρτων είναι γραμμένα κατ' εξοχήν σε μορφή σονάτας κοντσέρτου, ενώ δεν είναι παράδοξο και το τελικό μέρος ενός κοντσέρτου να είναι σε μορφή σονάτας, αν και συνηθέστερο είναι να έχει γραφεί σε κάποια παρατακτική μορφή.[90] Μάλιστα, ίσως για αυτόν τον λόγο, το τρίτο μέρος του κοντσέρτου opus posth. 1 περιέχει ένα εμβόλιμο επεισόδιο στην επανέκθεση, το οποίο βρίσκεται στην τονικότητα της υποδεσπόζουσας, θυμίζοντας τη μορφή ενός ρόντο, η οποία κυριαρχούσε στα τελικά μέρη κοντσέρτου ήδη από την περίοδο του κλασικισμού.[91] Ας προχωρήσουμε τώρα σε πιο συγκεκριμένες αντιπαραβολές.

Όσον αφορά τα δύο αρχικά μέρη των κοντσέρτων, είναι και τα δύο γρήγορα, έχουν μορφή σονάτας κοντσέρτου και βρίσκονται σε μείζονες τονικότητες (Μι και Φα, αντίστοιχα). Τα ritornelli διαφέρουν, αφού στο πρώτο η πλάγια περιοχή ολοκληρώνεται στην αρχική τονικότητα, σε αντίθεση με το ritornello του δεύτερου κοντσέρτου, το οποίο είναι μετατροπικό, κλείνει την πλάγια περιοχή με τέλεια πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα (στην δεσπόζουσα, Ντο-μείζονα) και συνεχίζει με ένα συνδετικό πέρασμα, το οποίο οδηγεί στην κατακλείδα στην αρχική τονικότητα. Στο εναρκτήριο ritornello του πρώτου κοντσέρτου, η κύρια περιοχή είναι αισθητά μεγαλύτερη από την πλάγια, εν αντιθέσει με το εναρκτήριο ritornello του δεύτερου κοντσέρτου, το οποίο ξεκινά με μία κύρια περιοχή όχι τόσο συμμετρική, σχεδόν ίση με την πλάγια περιοχή (ελάχιστα μικρότερή της).

Μία διαφορά ανάμεσα στις δύο συνθέσεις είναι πως στο πρώτο κοντσέρτο ο Hummel εκμεταλλεύεται ελάχιστα το υλικό του ritornello στη σολιστική έκθεση, μια πρακτική διαδεδομένη ήδη από την πολύ κοντινή χρονικά κλασική περίοδο.[92] Στο δεύτερο, αντιθέτως,

[90] Sandra Mangsen, John Irving, John Rink και Paul Griffiths, λήμμα "Sonata", στο: *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26191 (20/01/2001, αναθεωρημένο 31/01/2014), βλ. "(3.) 19th century, after Beethoven" – "(iii) Compositional practice". Cole, "Rondo", ό.π. ("5. The rondo as a movement in a larger work").

[91] Cole, "Rondo", ό.π. ("5. The rondo as a movement in a larger work").

[92] Arthur Hutchings, Michael Talbot, Cliff Eisen, Leon Botstein και Paul Griffiths, λήμμα "Concerto", στο: *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40737 (20/01/2001). Ο Talbot αναφέρεται στο κοντσέρτο του μπαρόκ και στις θεματικές διαφορές ανάμεσα στο "ritornello" και το (σολιστικό) "επεισόδιο", ενώ ο Eisen αναφέρεται στην ελευθερία του σολίστα να αναπτύξει διαφορετικό υλικό από αυτό που έχει προτείνει το ορχηστρικό ritornello στο κοντσέρτο της κλασικής περιόδου. Ο τελευταίος επισημαίνει επίσης μία μόνο περίπτωση ανάμεσα στα είκοσι τρία κοντσέρτα

εκμεταλλεύεται πλήρως το προτεινόμενο από την ορχήστρα θεματικό υλικό, εμπλουτίζοντάς το δεξιοτεχνικά και αρμονικά· άλλωστε, το δεύτερο κοντσέρτο συνετέθη στα μέσα της ρομαντικής περιόδου, η οποία εμφανίζει πιο συμβατικά χαρακτηριστικά όσον αφορά την θεματική διάρθρωση της μορφής.

Προχωρώντας στην σύγκριση των σολιστικών εκθέσεων, στο πρώτο κοντσέρτο η κύρια περιοχή αποτελείται από μία υβριδική φράση, με χαρακτηριστικά περιόδου, και μία περίοδο· η μετάβαση κλείνει με μισή πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα, η πλάγια περιοχή είναι μικρότερη της κύριας, και η καταληκτική περιοχή είναι τεράστια, με έκταση πενήντα πέντε μέτρων, και το δεύτερο ritornello να ξεκινά επίσης με λειτουργία ορχηστρικής κατακλείδας. Το δεύτερο κοντσέρτο έχει παρόμοιες αναλογίες μεταξύ κύριας και πλάγιας περιοχής, με τη μετάβαση να καταλήγει επίσης με μισή πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα, ενώ η καταληκτική περιοχή είναι σχεδόν η μισή σε σχέση με το προηγούμενο κοντσέρτο και το δεύτερο ritornello λειτουργεί κατόπιν ολόκληρο ως ορχηστρική κατακλείδα. Εμφανής διαφορά ανάμεσα στα δύο κοντσέρτα εντοπίζεται στη λειτουργία του δεύτερου ritornello: στο πρώτο κοντσέρτο αυτό έχει διττή λειτουργία, ως ορχηστρική κατακλείδα αλλά και συνδετικό πέρασμα προς την επεξεργασία, ενώ στο δεύτερο κοντσέρτο αποτελεί μόνο την ορχηστρική κατακλείδα, με την επεξεργασία να ξεκινά απευθείας με τη δεύτερη σολιστική ενότητα.

Στην επεξεργασία υπάρχουν μεγάλες διαφορές. Στο πρώτο κοντσέρτο, η επεξεργασία είναι διμερής, με δύο τμήματα που εμφανίζονται έπειτα από ένα συνδετικό πέρασμα. Επιπλέον, η επεξεργασία αυτή αντλεί υλικό από την έκθεση: ξεκινά από την VI/i, με υλικό της κύριας περιοχής, και το πρώτο τμήμα της κλείνει με τέλεια πτώση στην τονικότητα αυτή. Κατόπιν έρχεται το υλικό της μεταβάσεως (περικεκομμένο) και το υλικό της πλάγιας περιοχής. Το δεύτερο τμήμα κλείνει με μισή πτώση στην ομώνυμη ελάσσονα. Η ορχήστρα συνοδεύει καθ' όλη την διάρκεια. Στο δεύτερο κοντσέρτο, η επεξεργασία ακολουθεί τον βασικό θεωρητικό σχεδιασμό του Caplin: ξεκινά με την προετοιμασία του πυρήνα από την σχετική ελάσσονα της Ντο-μείζονος, ο στόχος του πυρήνα της επεξεργασίας είναι η φα-δίεση-ελάσσων, μία πολύ απομακρυσμένη τονικότητα, ενώ με έναν πολύ έξυπνο τρόπο επιστρέφει μέσω ενός συνδετικού περάσματος στην Φα-μείζονα. Η ορχήστρα επίσης συνοδεύει σε αυτήν την ενότητα.

Η επανέκθεση, και στα δύο κοντσέρτα, ξεκινά με το τρίτο ritornello. Στο πρώτο κοντσέρτο, η κύρια περιοχή εκφέρεται αρχικά από την ορχήστρα και κατόπιν από το πιάνο, ενώ στο δεύτερο η κύρια περιοχή εκφέρεται ολόκληρη από την ορχήστρα. Στο opus 110, η μετάβαση είναι αρκετά περικεκομμένη και άρρηκτα συνδεδεμένη με την κύρια περιοχή, η πλάγια περιοχή είναι ίδια ακριβώς με αυτήν της έκθεσης και τα καταληκτικά στοιχεία έχουν αυξηθεί σε έκταση (καλύπτοντας εβδομήντα δύο μέτρα) αλλά και έχουν εμπλουτισθεί τόσο ως προς τα μοτίβα, όσο και ως προς τον αρμονικό τους σχεδιασμό. Στο opus posth. 1 επαναλαμβάνεται η τέλεια πτώση της κύριας περιοχής, η μετάβαση επανέρχεται σχεδόν αυτούσια (με τις κατάλληλες αλλαγές λόγω της επαναφοράς στην αρχική τονικότητα), η πλάγια περιοχή εμφανίζεται επίσης αυτούσια, και τα καταληκτικά στοιχεία είναι παρόμοια σε έκταση και χαρακτήρα. Και στα δύο κοντσέρτα το τρίτο ritornello λειτουργεί μόνο ως επαναφορά του κυρίου θέματος, ενώ το τέταρτο ritornello αποτελεί μία πολύ μικρή ορχηστρική κατακλείδα στην επανέκθεση (δέκα μέτρα στο πρώτο κοντσέρτο, με ενθύμηση

---

για πληκτροφόρο του Mozart, στην οποία ο σολίστας εκμεταλλεύεται αποκλειστικά το υλικό του εναρκτήριου ritornello στην πρώτη σολιστική ενότητα.

του κυρίου θέματος, και έξι μέτρα στο δεύτερο κοντσέρτο, με τελείως ουδέτερο θεματικό υλικό).

Τα πρώτα μέρη των κοντσέρτων έχουν αρκετές διαφορές στην δομή τους, αλλά ακόμη περισσότερες ομοιότητες. Οι μεγαλύτερες διαφορές έγκεινται στο θεματικό υλικό της έκθεσης, αφού στο πρώτο κοντσέρτο το υλικό αυτό είναι καινούριο, δεν έχει μεγάλη σχέση με αυτό που προτείνει το ritornello, ενώ στο δεύτερο το υλικό της έκθεσης προέρχεται σχεδόν αποκλειστικά από αυτό του εναρκτήριου ritornello. Επίσης μεγάλη διαφορά εντοπίζεται στην δομή της επεξεργασίας και, τέλος, ελάχιστη ανάμεσα στις δύο επανεκθέσεις, οι οποίες εξελίσσονται με παρόμοιο τρόπο.

Η τρίτη μορφή σονάτας στο ρεπερτόριο που μελετήθηκε βρίσκεται στο τρίτο μέρος του δεύτερου κοντσέρτου, opus posth. 1. Εδώ δεν πρόκειται για μία σονάτα κοντσέρτου (τα αρχικά μέτρα στην ορχήστρα δεν επαρκούν ώστε να τα θεωρήσουμε ritornello), αλλά για μία ιδιόμορφη περίπτωση σονάτας χωρίς επεξεργασία, με εμβόλιμο επεισόδιο στην επανέκθεση. Η έκθεση ξεκινά με μία κύρια περιοχή σε τριμερή μορφή, με δεκαέξι μέτρα στο πιάνο και δεκαέξι στην ορχήστρα ως πρώτο τμήμα (μετατροπικό, αφού καταλήγει σε τέλεια πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας), ένα μεσαίο αντιθετικό τμήμα στο πιάνο και την επαναφορά του πρώτου τμήματος με δεκαέξι μέτρα και τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα, την οποία ακολουθεί μία μικρή ενδεκάμετρη κατακλείδα. Η μετάβαση καταλήγει σε μισή πτώση στη νέα τονικότητα. Η πλάγια περιοχή περιλαμβάνει τριανταέξι μέτρα και η καταληκτική περιοχή είναι εκτενής, με σαράντα έξι μέτρα, και αρκετά πλούσια αρμονικά. Το συνδετικό πέρασμα (αντί επεξεργασίας) αποτελείται από δύο τμήματα, ένα δεκατετράμετρο στην δεσπόζουσα και ένα αρκετά μεγαλύτερο (σαράντα έξι μέτρων, όσο και η καταληκτική περιοχή της εκθέσεως) στην $II_N$, δηλαδή σε μία απομακρυσμένη τονικά περιοχή, όπου σε κάποιο σημείο ακούμε μέχρι και το κύριο θέμα να παρατίθεται σε αυτήν την τονικότητα. Η επανέκθεση ξεκινά τυπικά, με το κύριο θέμα, από το οποίο όμως ακούμε μόνο το τρίτο τμήμα. Η μετάβαση ξεκινά κανονικά, ωστόσο διακόπτεται στη μέση, για να εμφανισθεί ένα εμβόλιμο επεισόδιο στην υποδεσπόζουσα (τονικότητα που σκόπιμα ο συνθέτης δεν είχε εκμεταλλευτεί μέχρι αυτό το σημείο), το οποίο είναι τριμερές, μη μετατροπικό και θα μπορούσε να είναι το (δεύτερο) επεισόδιο ενός ρόντο. Το επεισόδιο αυτό εξελίσσεται με αρκετά τυπικό τρόπο, ενώ αφού ολοκληρωθεί εμφανίζεται η συνέχεια της μεταβάσεως, κατόπιν έρχεται περικεκομμένη η πλάγια περιοχή (παραλείπεται η τελική της πτώση) και ακολουθεί, επίσης περικεκομμένη, η κατακλείδα. Η coda που προστίθεται στο τέλος, εμφανίζει υλικό της κύριας περιοχής, το εξελίσσει βέβαια με αρκετά περίτεχνο τρόπο, όμως δεν εμφανίζει πουθενά το ίδιο το κύριο θέμα. Είναι εμφανής η εξέλιξη της γραφής του συνθέτη, αφού στο τελευταίο του κοντσέρτο καταφέρνει να συνδυάσει στοιχεία από δύο μορφές, της σονάτας και του ρόντο. Δεν είναι τυχαίο που επιλέγει το τρίτο μέρος του κοντσέρτου για να το επιχειρήσει αυτό, αφού σε ένα τελικό μέρος μπορούμε να συναντήσουμε είτε μία μορφή σονάτας, είτε μία παρατακτική μορφή.

Προχωρώντας στην επόμενη μορφή, στο πρώτο κοντσέρτο τα δύο τελευταία μέρη είναι σε μορφή ρόντο, και μάλιστα πενταμερή. Το δεύτερο μέρος ξεκινά στην ομώνυμη ελάσσονα με ένα ritornello (γεγονός που είναι αρκετά παράδοξο για ένα δεύτερο μέρος σε μορφή ρόντο) με τριμερή διάρθρωση. Η σολιστική ενότητα Α ξεκινά με το θέμα του ritornello και αποτελείται από μία δεκαεξάμετρη περίοδο, μη μετατροπική. Το πρώτο επεισόδιο αποτελεί ένα σύμπλεγμα δευτερεύοντος θέματος στην Σολ-μείζονα, με ξεκάθαρα χωρισμένα τα επιμέρους τμήματά του. Το κύριο θέμα επανέρχεται εμφανώς περικεκομμένο στην ενότητα Α΄, με μόλις οκτώ μέτρα, και κατάληξη σε μισή πτώση στην αρχική

τονικότητα, ώστε να εισαχθεί απευθείας το δεύτερο επεισόδιο (Γ), το οποίο είναι ένα εσωτερικό θέμα στην Μι-μείζονα και περιέχει θεματικά στοιχεία και του πρώτου επεισοδίου. Το δεύτερο επεισόδιο κλείνει με τέλεια πτώση, την οποία ακολουθεί μία προέκταση για την τελική επαναφορά του κυρίου θέματος (Α΄΄) από την ορχήστρα, ενώ το πιάνο συνοδεύει. Η ενότητα Α΄΄ είναι επίσης περικεκομμένη, δωδεκάμετρη, κλείνει με τέλεια πτώση στην μι-ελάσσονα και ακολουθείται από μία coda με το υλικό του ritornello αλλά και καινούρια καταληκτικά μορφώματα. Αξιοπρόσεκτο είναι το ότι στοιχεία του ritornello εμφανίζονται σε όλη την διάρκεια της σύνθεσης.

Το τρίτο μέρος του ίδιου κοντσέρτου αποτελείται από ένα επίσης τριμερές κύριο θέμα (Α) στην Μι-μείζονα, στο οποίο το πιάνο και η ορχήστρα συμπράττουν. Το πρώτο επεισόδιο είναι επίσης ένα σύμπλεγμα δευτερεύοντος θέματος στην τονικότητα της δεσπόζουσας, αρκετά μεγάλο. Έπειτα, επανέρχεται μόνο το τελευταίο τμήμα από το κύριο θέμα του ρόντο, το οποίο κλείνει με τέλεια πτώση. Το δεύτερο επεισόδιο είναι ένα διπλό επεισόδιο, με πρώτο σκέλος στην μι-ελάσσονα (ομώνυμη της αρχικής) και δεύτερο στην Σολ-μείζονα (III/i), του οποίου το συνδετικό πέρασμα προς την επόμενη ενότητα έχει αρκετό ενδιαφέρον, καθώς εκτός της μεγάλης έκτασής του, περνά και από την Μι-ύφεση-μείζονα (με εναρμόνια μετατροπία), μία πολύ απομακρυσμένη τονικότητα, στην οποία όχι μόνο κάνει πτώση επικυρώνοντάς την, αλλά εμφανίζει και το κύριο θέμα ως ψευδή επαναφορά. Με πολύ έξυπνο τρόπο, το μι-ύφεση επανερμηνεύεται ως ρε-δίεση και άρα ως προσαγωγέας στην αρχική τονικότητα, και έτσι επανέρχεται σε αυτήν το κύριο θέμα, πάλι δραστικά περικεκομμένο. Το μέρος κλείνει με μία coda, η οποία περιέχει αναφορές στο πρώτο επεισόδιο καθώς και νέα καταληκτικά στοιχεία, ενώ στο μέσον της εμφανίζεται το αρχικό τμήμα του κυρίου θέματος, για να κλείσει με μία ορχηστρική κατακλείδα, της οποίας το υλικό είναι επίσης παράγωγο του κυρίου θέματος.

Στο δεύτερο κοντσέρτο υπάρχει ένα μόνο μέρος σε παρατακτική μορφή, το αργό μεσαίο μέρος, το οποίο δεν αποτελεί ρόντο. Ξεκινά με την ορχήστρα, η οποία εκφέρει ένα δεκάμετρο κύριο θέμα, σε διμερή δομή. Το πιάνο εισάγει μία δεύτερη θεματική ιδέα, η οποία εκτυλίσσεται για αρκετά μέτρα και ανήκει ακόμη στην πρώτη ενότητα. Το επεισόδιο που ακολουθεί έχει την δομή συμπλέγματος δευτερεύοντος θέματος και εξελίσσεται με πολύ ενδιαφέροντα τρόπο, αφού η μετάβασή του βρίσκεται στην δεσπόζουσα της αρχικής, σε αντίθεση με το πλάγιο θέμα το οποίο εξελίσσεται στην Ντο-μείζονα (III/i) και κλείνει με τέλεια πτώση, ενώ το συνδετικό πέρασμα στο τέλος του οδηγείται σε μισή πτώση στην αρχική τονικότητα, με μία προέκταση της ενεργούς δεσπόζουσας. Τέλος, το εναρκτήριο μόνο δεκάμετρο της αρχικής ενότητας επανέρχεται, ελαφρώς διευρυμένο, από το πιάνο σε μία περικεκομμένη τρίτη ενότητα (Α΄).

Παρατηρούμε ότι ο συνθέτης επιλέγει την προσθήκη coda στο δεύτερο μέρος του πρώτου κοντσέρτου, καθώς και στα δύο τελικά μέρη. Στο δεύτερο μέρος του πρώτου κοντσέρτου η coda αντλεί θεματικό υλικό από το ritornello και καταλήγει στην τονικότητα της ομώνυμης μείζονος. Στο τελικό μέρος του ίδιου έργου, η coda δεν ξεκινά με το θεματικό υλικό του κύριου θέματος, αλλά με υλικό από το πρώτο επεισόδιο, ίσως επειδή χρησιμοποίησε το πρώτο τμήμα του κυρίου θέματος στο εκτενές συνδετικό πέρασμα που προηγήθηκε· εισάγει επίσης καινούρια καταληκτικά μορφώματα, ενώ μπορεί να χωριστεί σε επτά διαφορετικά τμήματα, μαζί με μία ορχηστρική κατακλείδα, η οποία παραπέμπει στο αντιθετικό τμήμα του κυρίου θέματος. Στο δεύτερο κοντσέρτο, η coda του τελικού μέρους χωρίζεται σε τέσσερα τμήματα, ξεκινά με μοτιβικά στοιχεία του κυρίου θέματος της

εκθέσεως, ενώ οι ενθυμήσεις υπολοίπων στοιχείων του αρχικού θέματος γίνονται στην διάρκειά της πριν την πεντάμετρη ορχηστρική κατακλείδα.

Ένα κοινό χαρακτηριστικό των δύο κοντσέρτων είναι επίσης οι ψευδείς επαναφορές του κυρίου θέματος στα τελικά τους μέρη. Στο τρίτο μέρος του πρώτου κοντσέρτου, το κύριο θέμα εμφανίζεται ένα ημιτόνιο χαμηλότερα από την αρχική τονικότητα στο συνδετικό πέρασμα από το δεύτερο επεισόδιο προς την τελική επαναφορά του κυρίου θέματος του ρόντο, ενώ στο τρίτο μέρος του δεύτερου κοντσέρτου, το κύριο θέμα εμφανίζεται στην πολύ απομακρυσμένη τονικότητα της ναπολιτάνικης, δηλαδή ένα ημιτόνιο πιο πάνω από την αρχική τονικότητα, επίσης στο συνδετικό πέρασμα προς την επανέκθεση.

Τα κύρια θέματα των δύο ρόντο, καθώς και της μορφής σονάτας του τελικού μέρους του opus posth. 1 έχουν τριμερή μορφή, ενώ στο αργό μέρος του δεύτερου κοντσέρτου υπάρχουν δύο κύρια θέματα, αμφότερα με διμερή διάρθρωση. Οι επαναφορές των κύριων περιοχών είναι πάντα περικεκομμένες· μάλιστα στην πρώτη επαναφορά στο δεύτερο μέρος του opus 110 παραλείπονται ολόκληρο το αντιθετικό τμήμα καθώς και η επαναφορά του αρχικού τμήματος (δηλαδή τα τμήματα β και α΄ από κοινού). Στα υπόλοιπα μέρη δεν παραλείπεται κάποιο στοιχείο ιδιαίτερης δομικής σημασίας. Μία από τις αγαπημένες επιλογές του συνθέτη για τα επεισόδια των παρατακτικών μορφών είναι το σύμπλεγμα δευτερεύοντος θέματος (στο πρώτο επεισόδιο του κάθε ρόντο, καθώς και στο μοναδικό επεισόδιο της τριμερούς παρατακτικής μορφής), έχει όμως επιλέξει να εφαρμόσει και ένα διπλό επεισόδιο, καθώς και δύο εσωτερικά θέματα, εκ των οποίων το ένα εμβόλιμο στην μορφή σονάτας του τελικού μέρους του δεύτερου κοντσέρτου.

Τέλος, αξιοποιεί το ritornello όχι μόνο στις μορφές σονάτας κοντσέρτου (των οποίων είναι βασικό στοιχείο), αλλά και σε ένα δεύτερο αργό μέρος, για το οποίο η επιλογή αυτή είναι σπάνια. Είναι αξιοσημείωτο ότι αυτό συμβαίνει στο παλαιότερο από τα δύο κοντσέρτα που μελετήθηκαν εδώ· ωστόσο, η επιλογή αυτή δεν είναι τόσο παράδοξη, εφόσον το φαινόμενο αυτό παρατηρείται και σε έργα της λίγο προγενέστερης, κλασσικής περιόδου.

Βιβλιογραφία


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

Malcolm S. Cole, "Rondos, proper and improper", *Music and Letters* 51/4, 1970, σελ. 388-399.

Malcolm S. Cole, λήμμα "Rondo", στο: *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23787 (20/01/2001).

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

Christoph Hust, λήμμα "Hummel, Johann Nepomuk", στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil*, Bd. 9, Bärenreiter Verlag – Metzler Verlag, Kassel – Stuttgart 2003, σελ. 503-511.

Arthur Hutchings, Michael Talbot, Cliff Eisen, Leon Botstein και Paul Griffiths, λήμμα "Concerto", στο: *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40737 (20/01/2001).

Sandra Mangsen, John Irving, John Rink και Paul Griffiths, λήμμα "Sonata", στο: *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26191 (20/01/2001, αναθεωρημένο 31/01/2014).

Joel Sachs και Mark Kroll, λήμμα "Hummel, Johann Nepomuk", στο: *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13548 (11/02/2013).

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

Ιωάννης Φούλιας, "Η τριμερής ασματική μορφή στο έργο του Mozart: δύο κρίσιμες επισημάνσεις" στο: Μάρκος Τσέτσος και Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *W. A. Mozart. Δεκαπέντε προσεγγίσεις*, Νεφέλη, Αθήνα 2008, σελ. 168-202.

Ιωάννης Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Ο πέμπτος τύπος σονάτας ("σονάτα κοντσέρτου") στην θεωρία του 18ου και του 19ου αιώνος", *Πολυφωνία* 18, Κουλτούρα, Αθήνα 2011, σελ. 86-124.

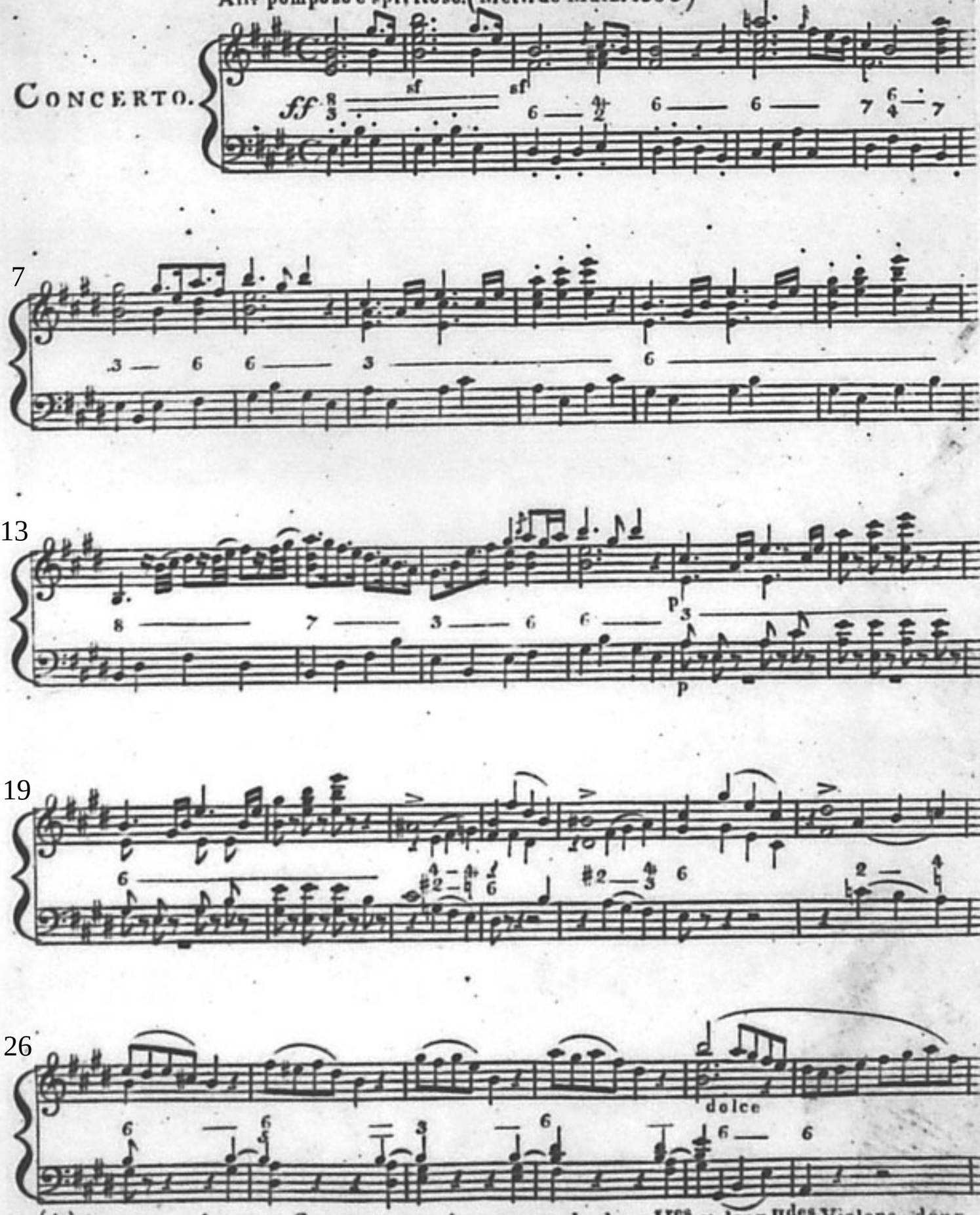
Ιωάννης Φούλιας, "Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Ο πέμπτος τύπος σονάτας ("σονάτα κοντσέρτου") στην θεωρία του 20ού και στην εποχή μας", *Πολυφωνία* 19, Κουλτούρα, Αθήνα 2011, σελ. 7-49.

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

Ιωάννης Φούλιας, *Οι συμφωνίες κατά τις οβιδιανές* Μεταμορφώσεις *του Carl Ditters von Dittersdorf: Συμβολή στην αποκατάσταση ενός έργου-σταθμού στην ιστορία της προγραμματικής μουσικής*, Παπαγρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2015.

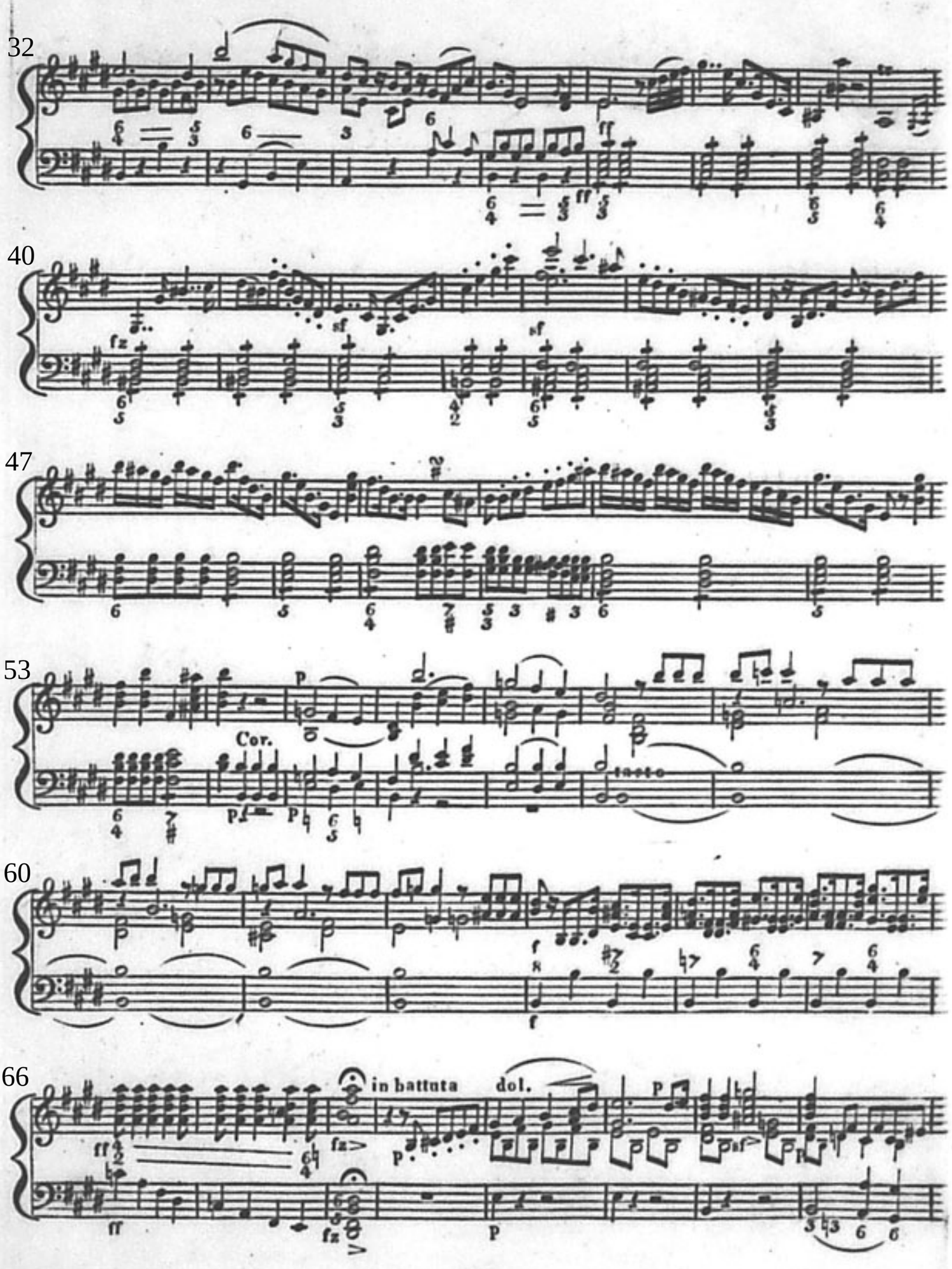
All? pomposo e spiritoso. (Metr. de Mälz. 138 ♩)

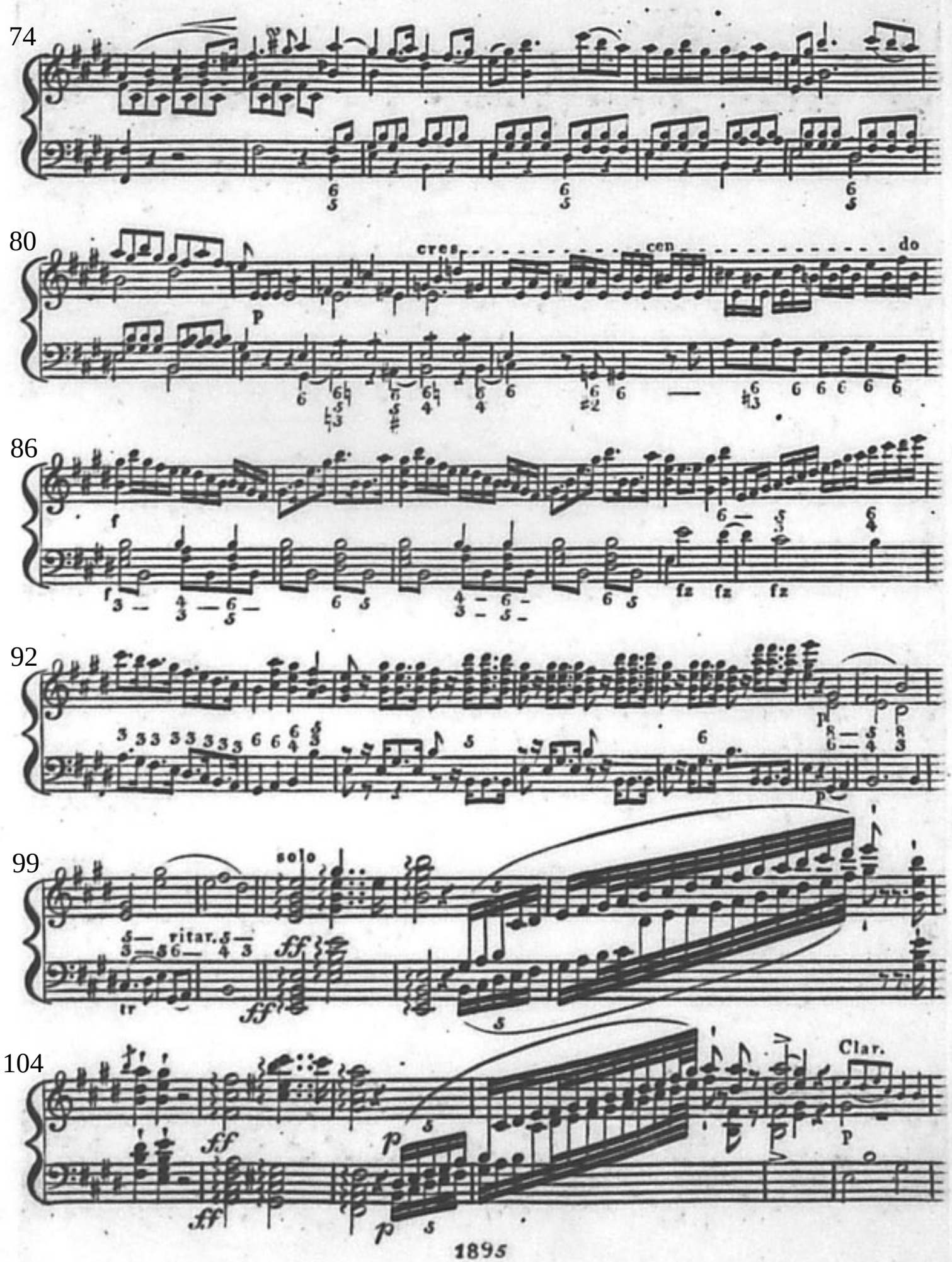
CONCERTO.

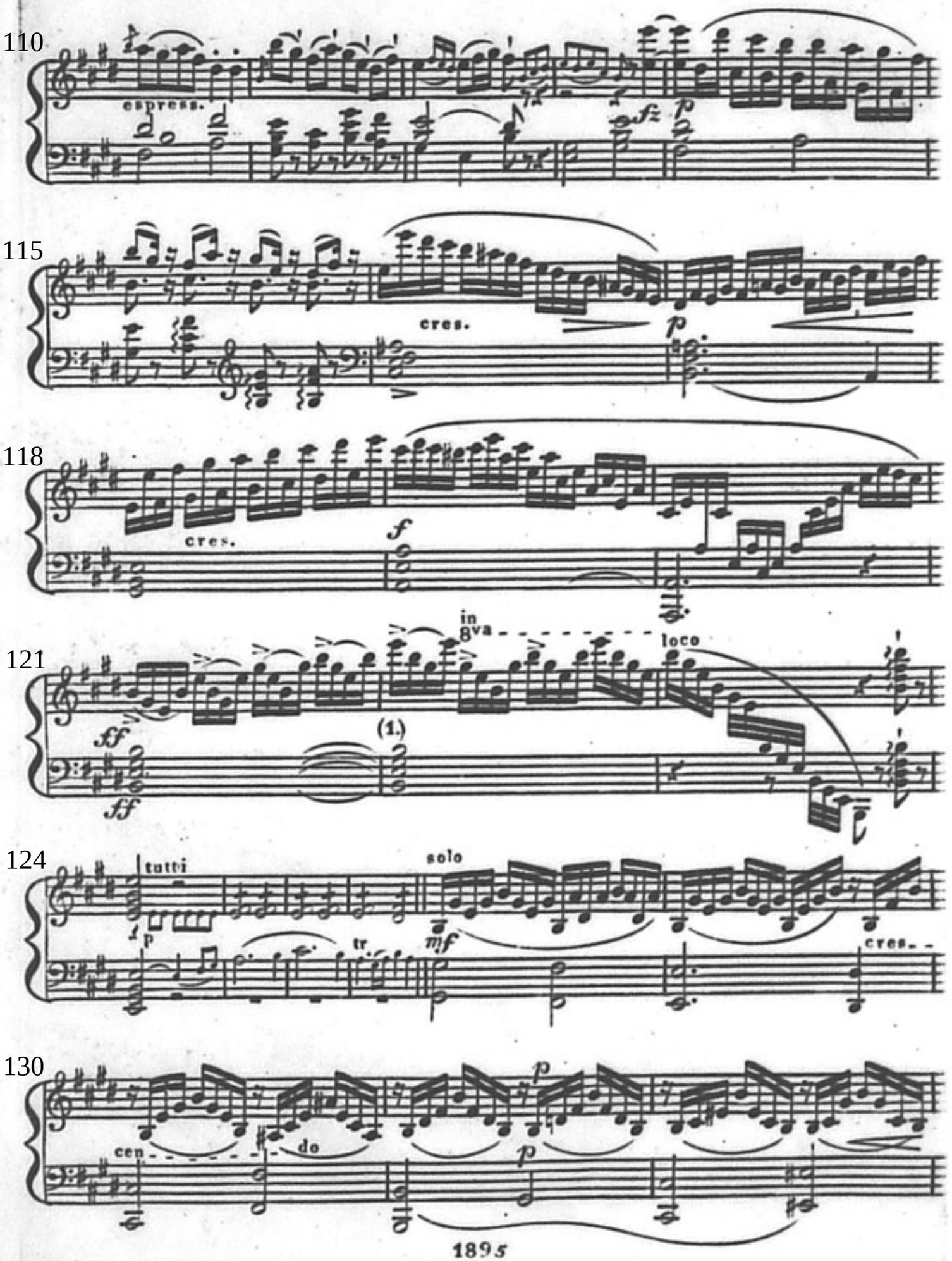


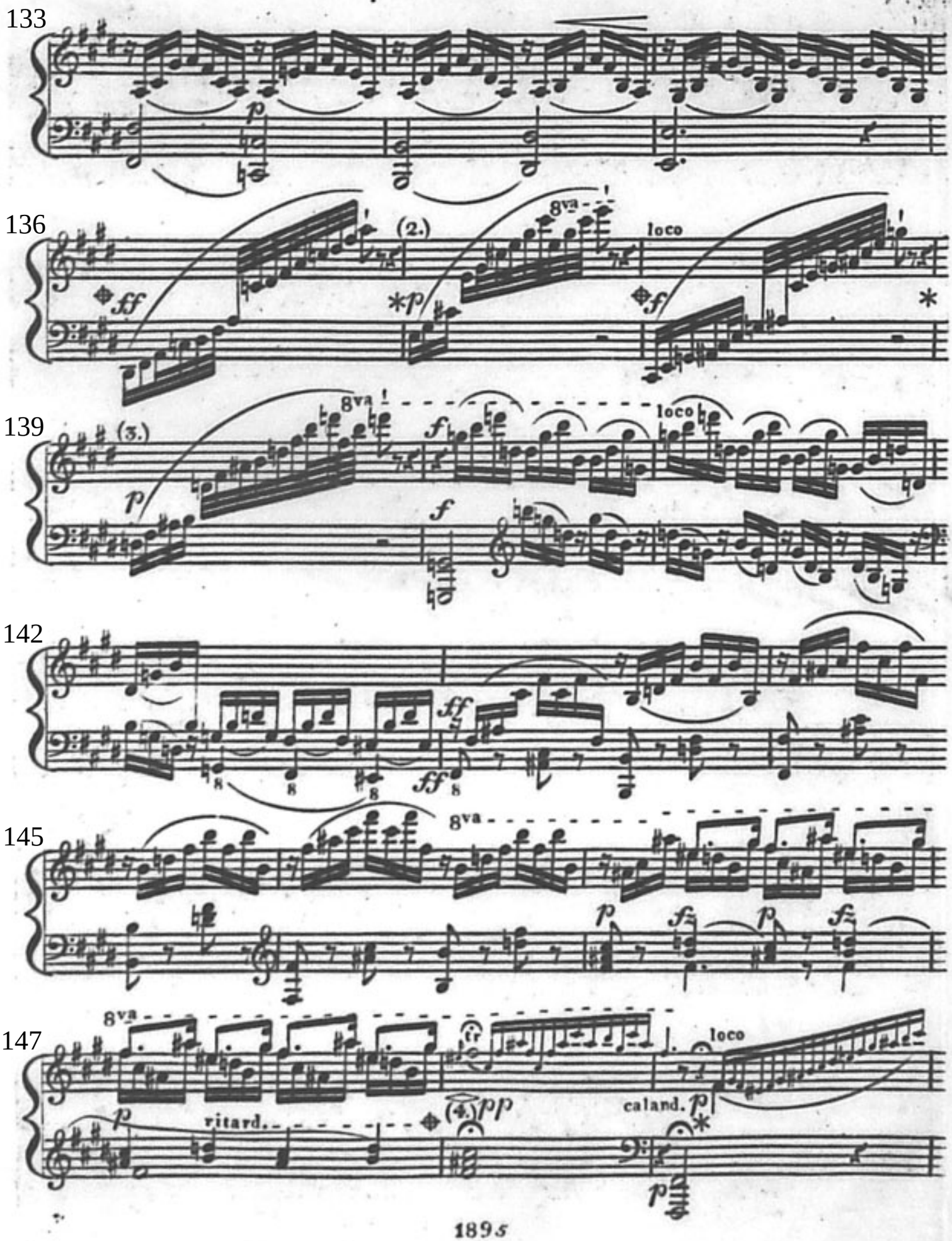

(*) On peut exécuter ce Concerto avec Accompagn. de deux I^res et deux II^des Violons, deux Alto's, Violoncelle et Basse, en jouant les petites notes marquées dans ceux quatre parties.

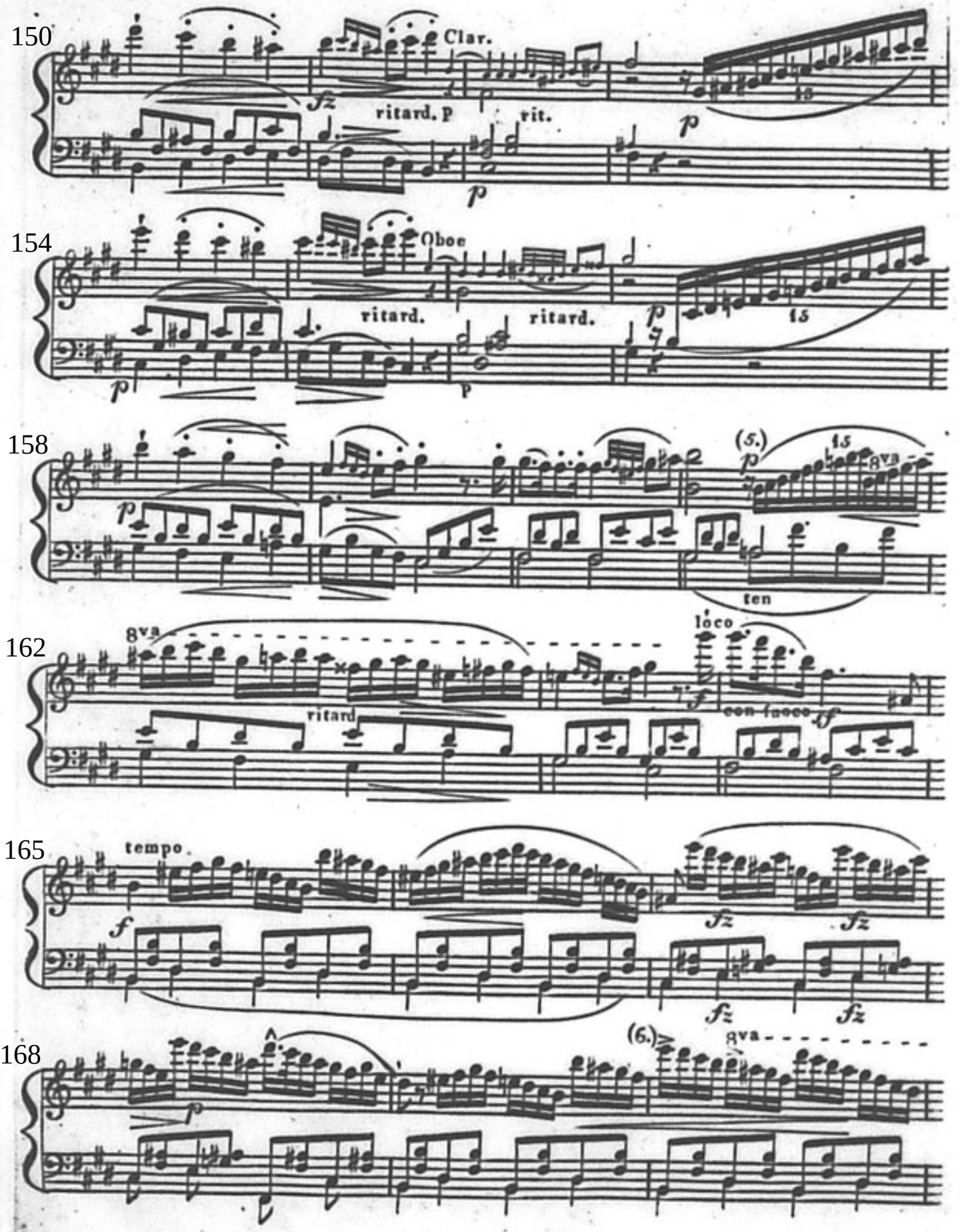
1895
Mus V: 56

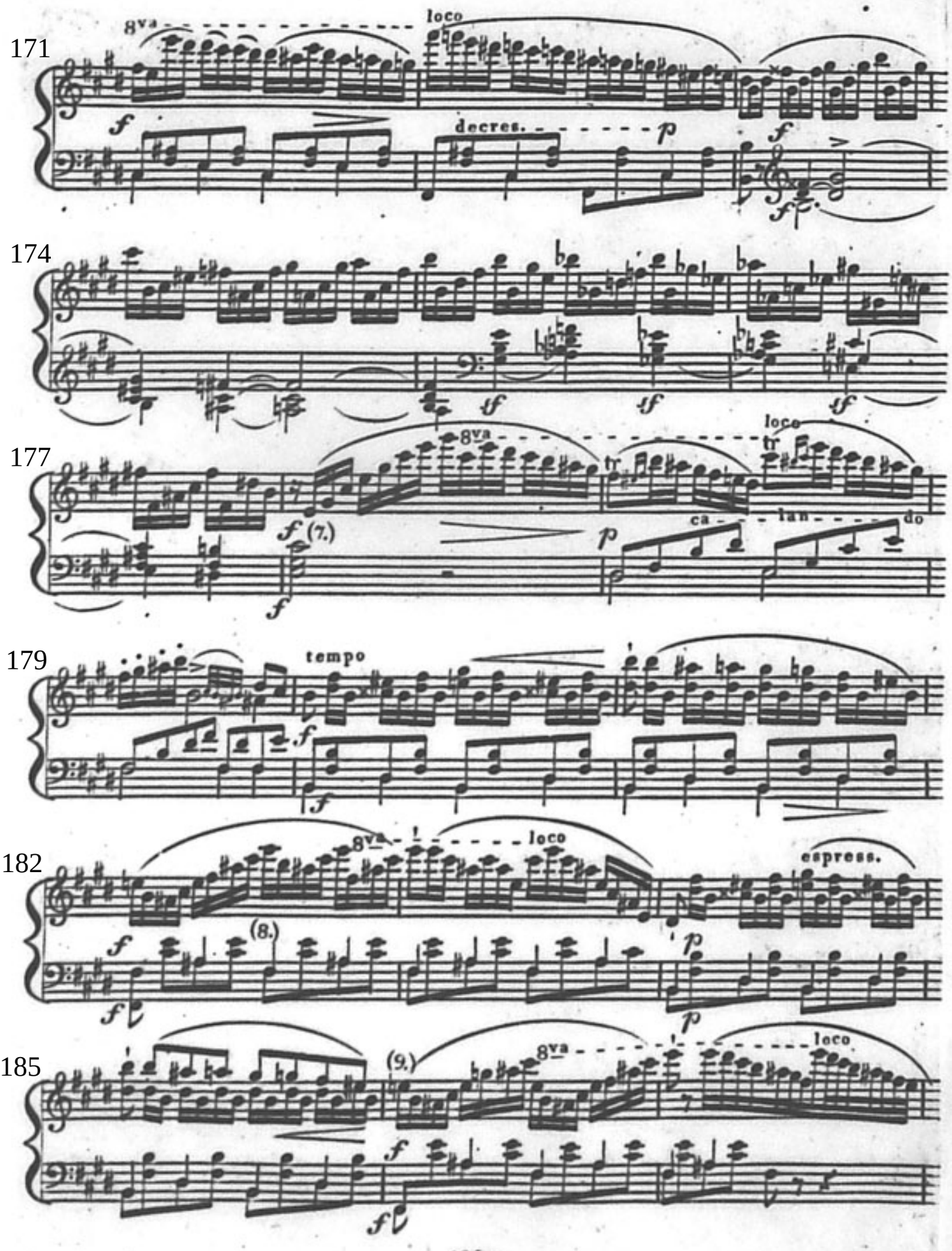

32
40
47
53
Cor.
60
66
in battuta
dol.

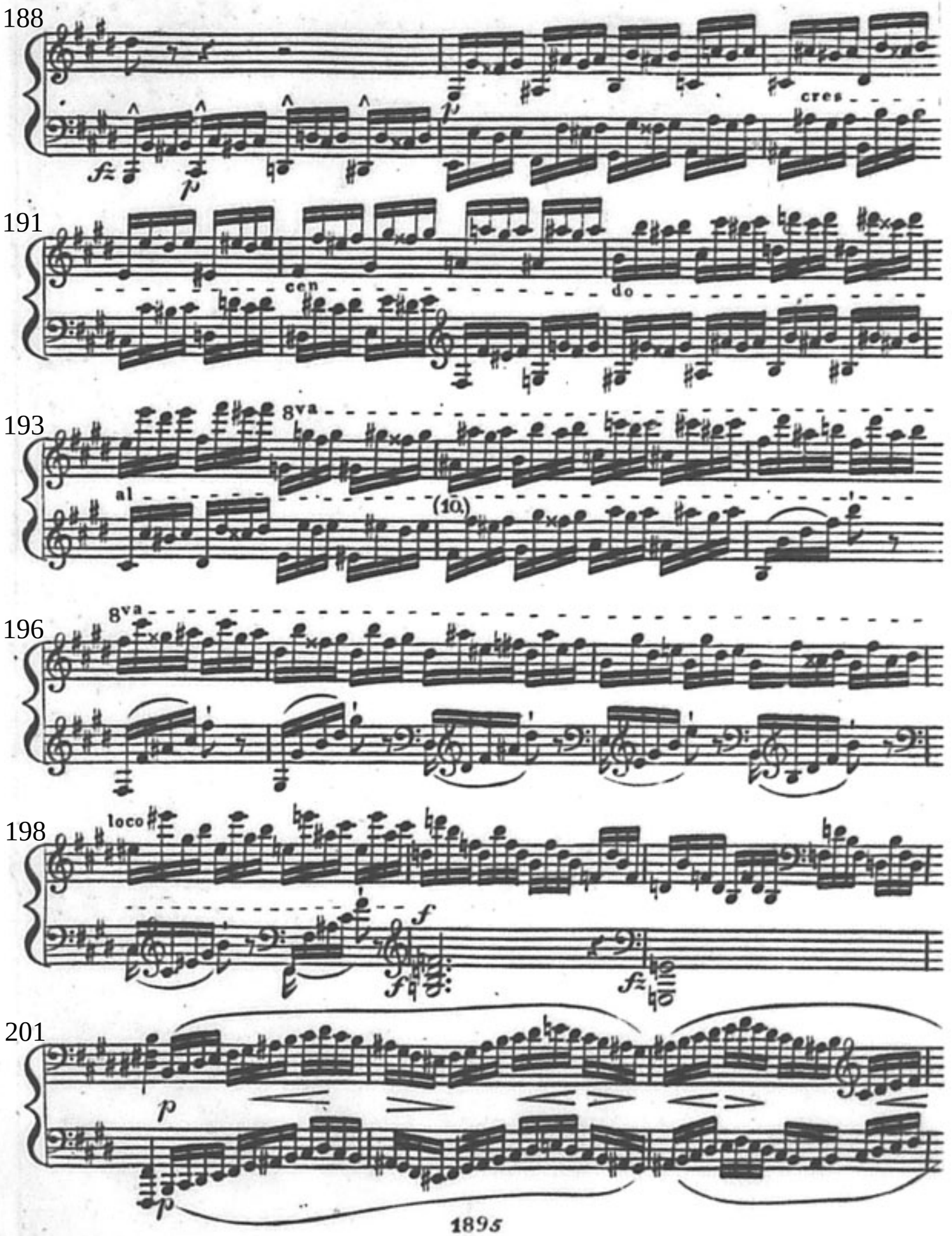

74
80
cres
cen
do
p
86
f
fz fz fz
92
p
99
solo
ritar.
ff
tr
104
Clar.
ff
p

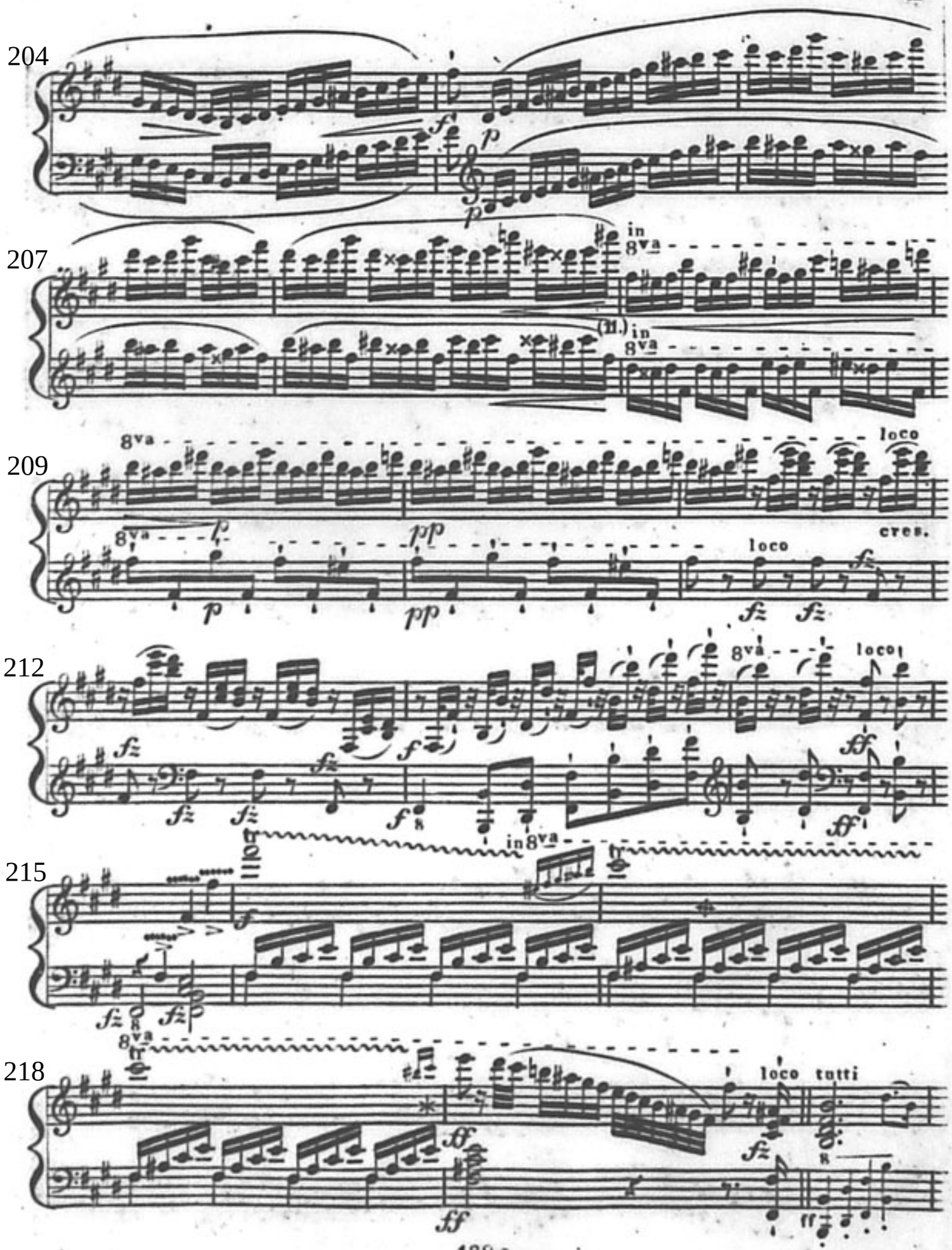

110
espress.
115
cres.
118
cres.
f
121
in 8va
loco
ff
(1.)
ff
124
tutti
solo
p
tr
mf
cres.
130
p
cen
do
p

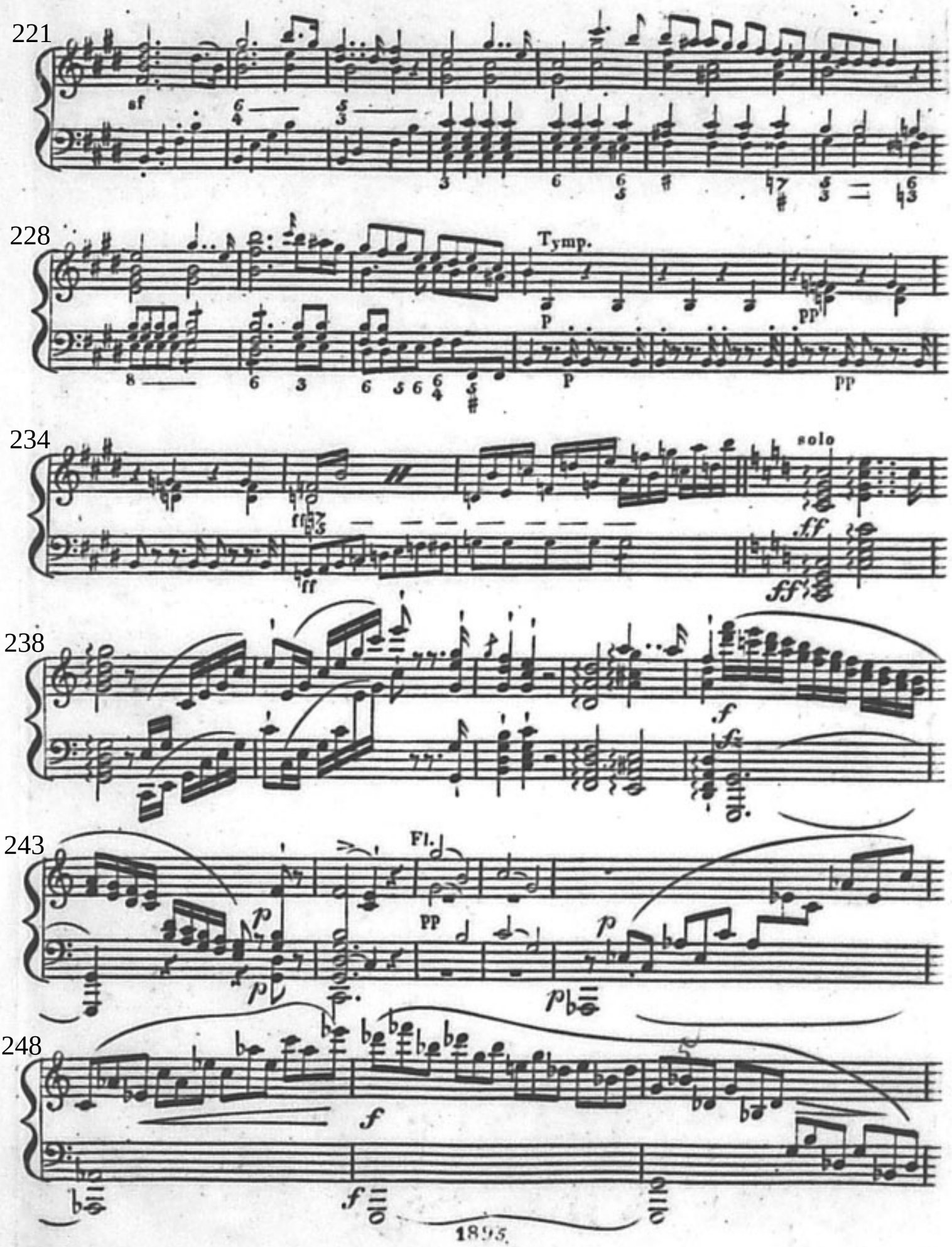

133
136
(2.)
8va
loco
139
(3.)
8va
loco
142
145
8va
147
8va
ritard.
(4.)
caland.
loco

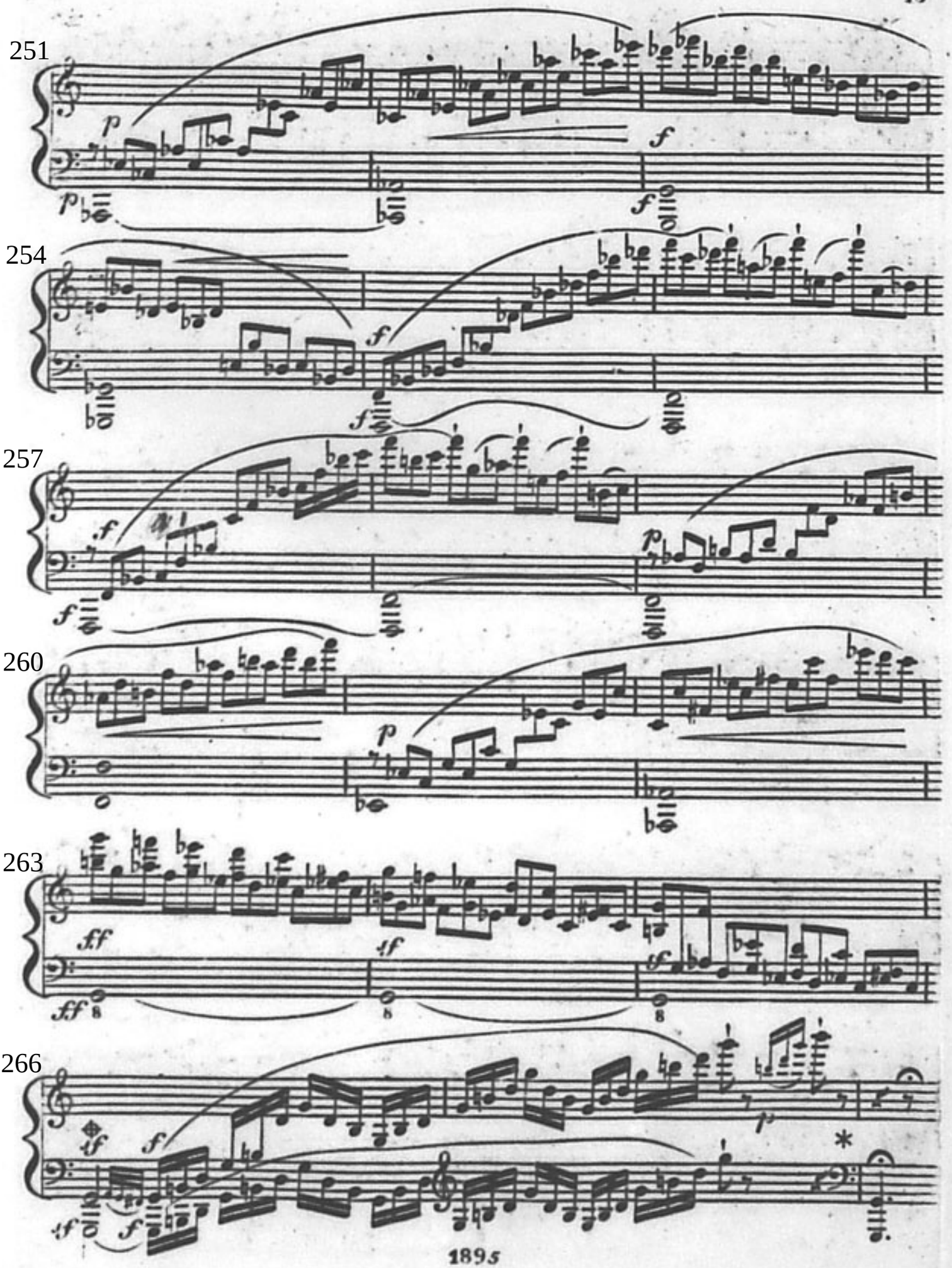

150
Clar.
ritard. p
rit.
154
Oboe
ritard.
ritard.
158
(5.)
8va
ten
162
8va
loco
ritard
con fuoco
165
tempo
168
(6.)
8va

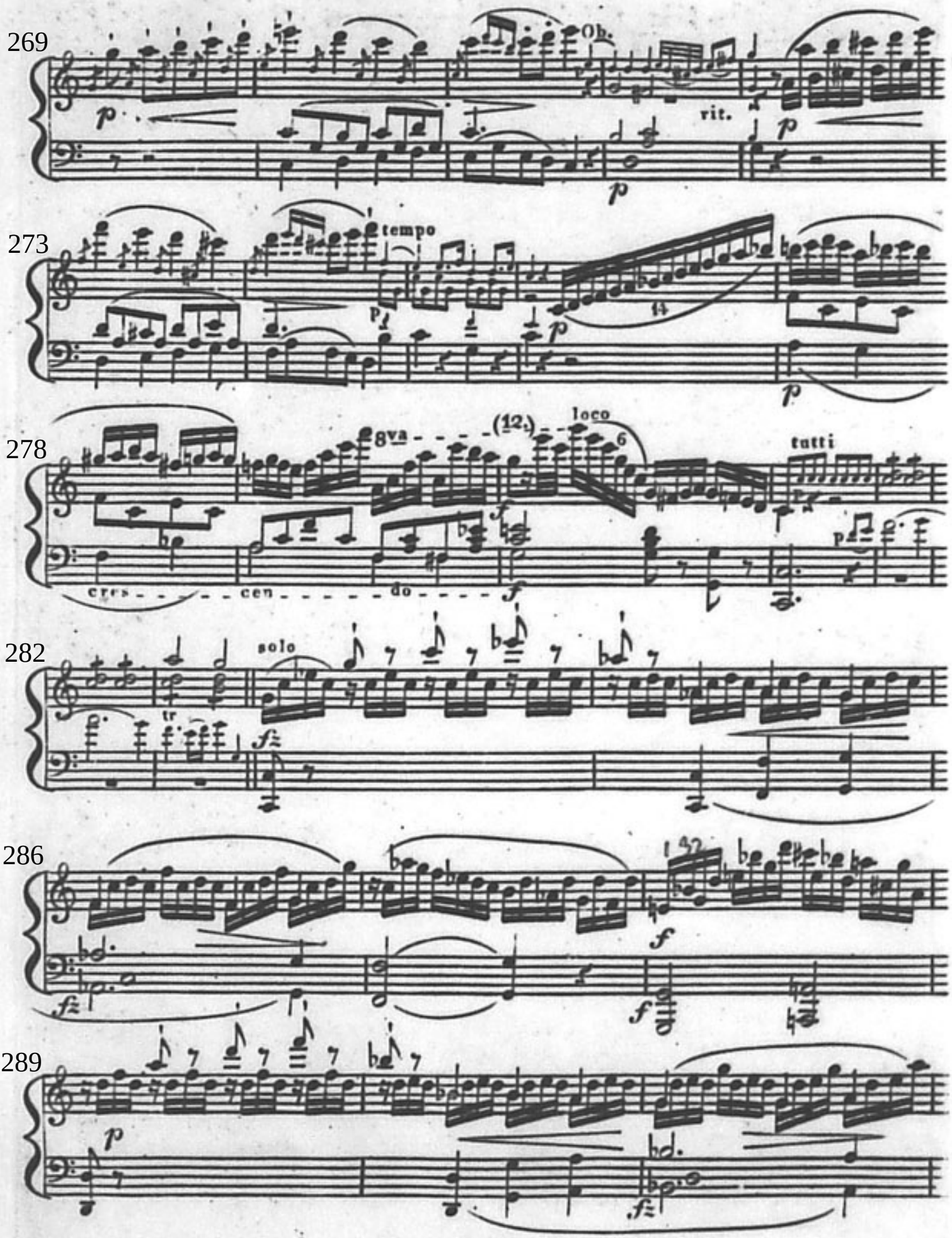

171
8va
loco
f
decres.
p
f
174
sf
sf
sf
177
8va
loco
tr
tr
f (7.)
f
p
ca - - lan - - - do
179
tempo
f
f
182
8va
loco
espress.
(8.)
f
f
p
p
185
(9.)
8va
loco
f
f

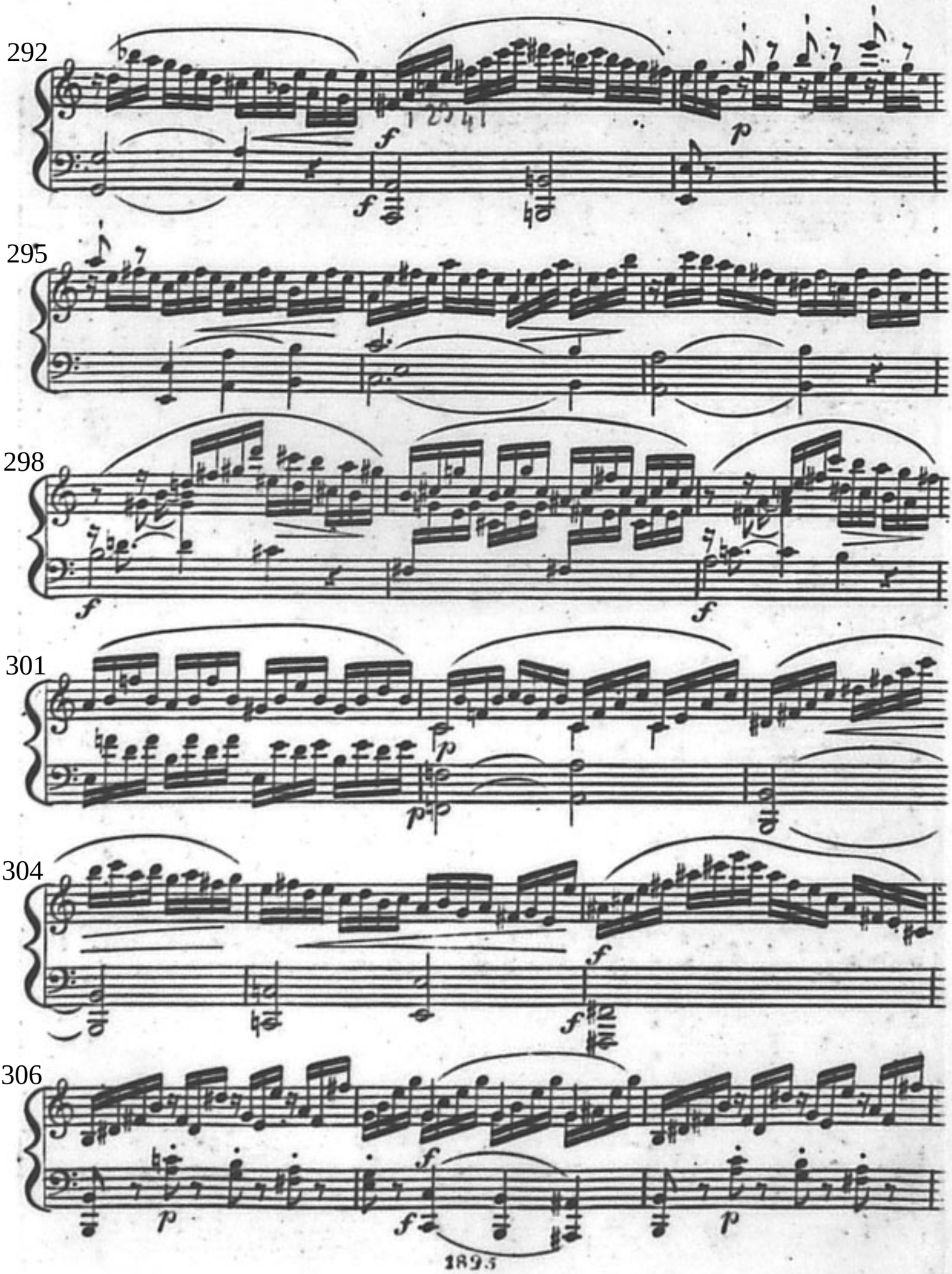

188
cres
191
cen
do
193
8va
al
(10)
196
8va
198
loco
f
f
f
201
p
1895


204
207
209
212
215
218
in 8va
(11.)
loco
cres.
tutti

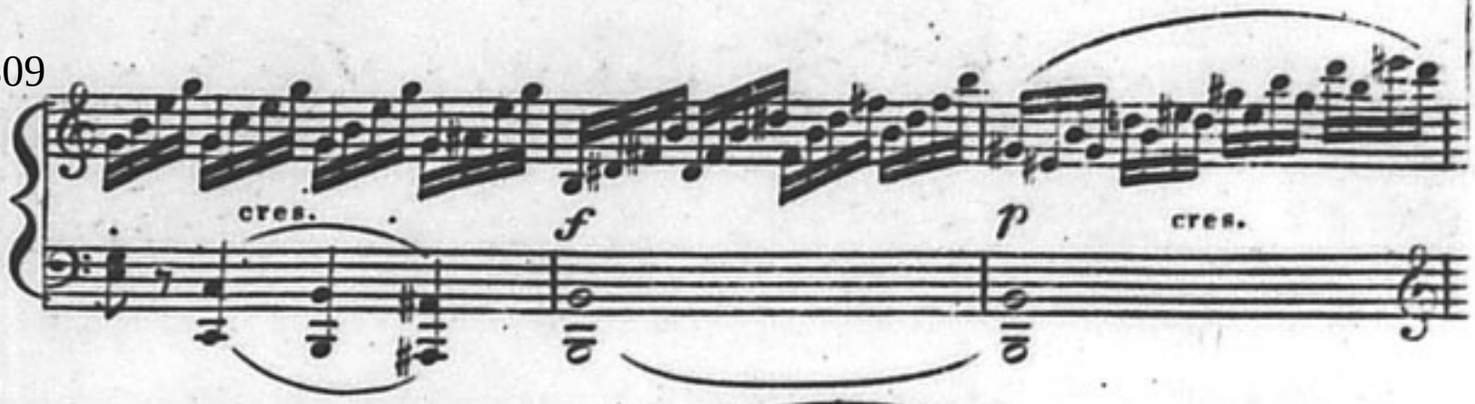

221
sf
228
Tymp.
p
pp
234
ff
solo
ff
238
f
243
Fl.
p
pp
248
f


251
254
257
260
263
266


269
Ob.
rit.
273
tempo
278
8va
(12.)
loco
tutti
cres - - - - cen - - - - - do - - - -
282
solo
tr
286
289

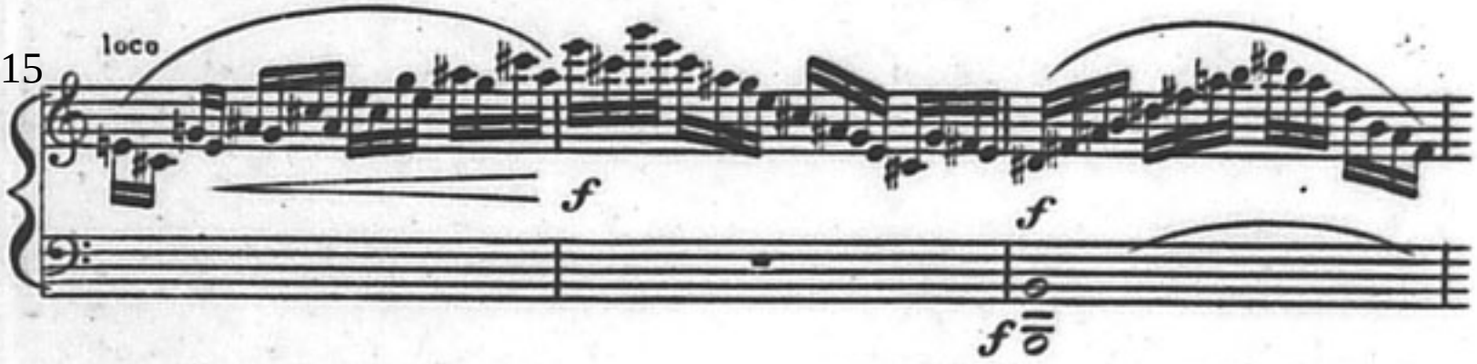

292
295
298
301
304
306

309

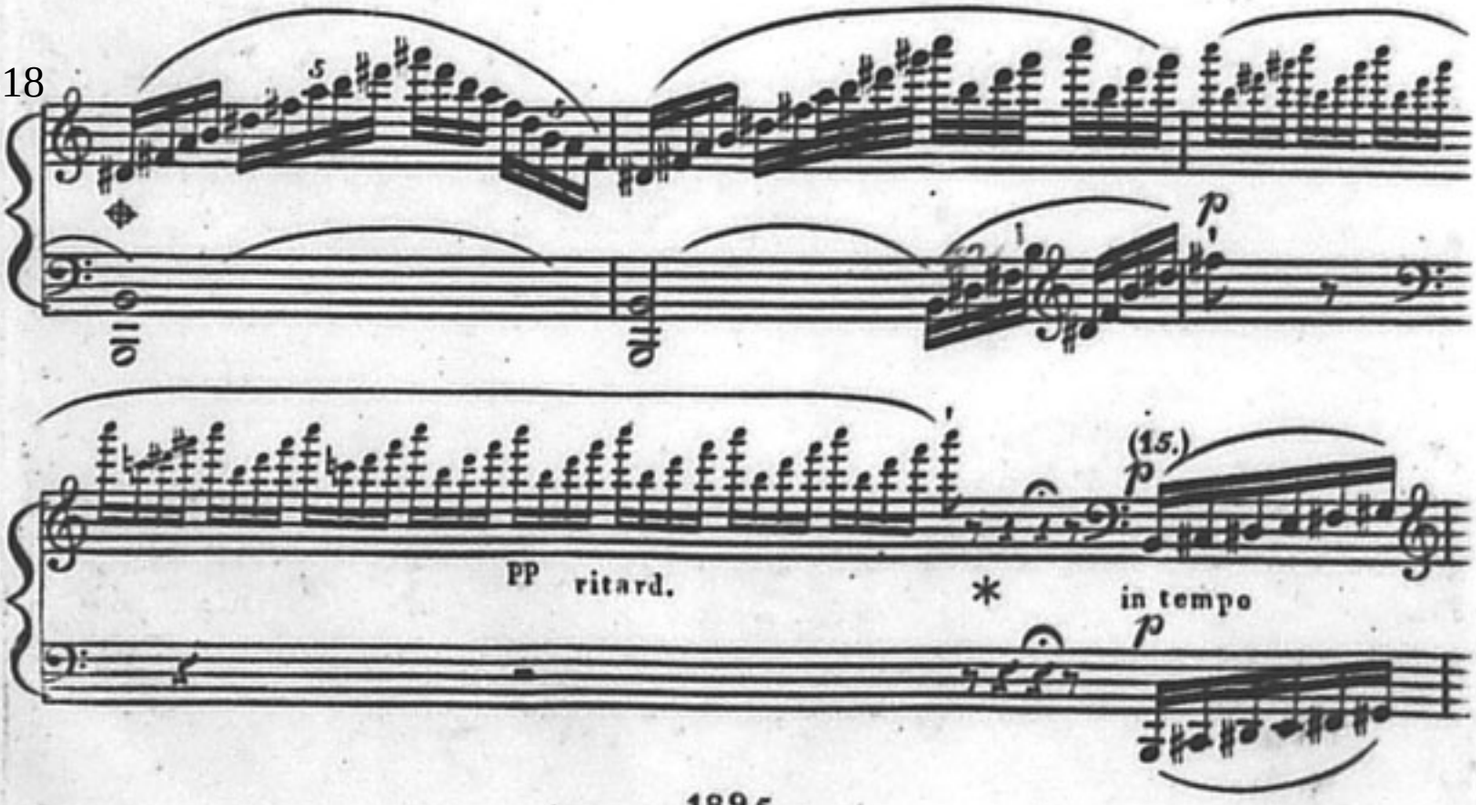


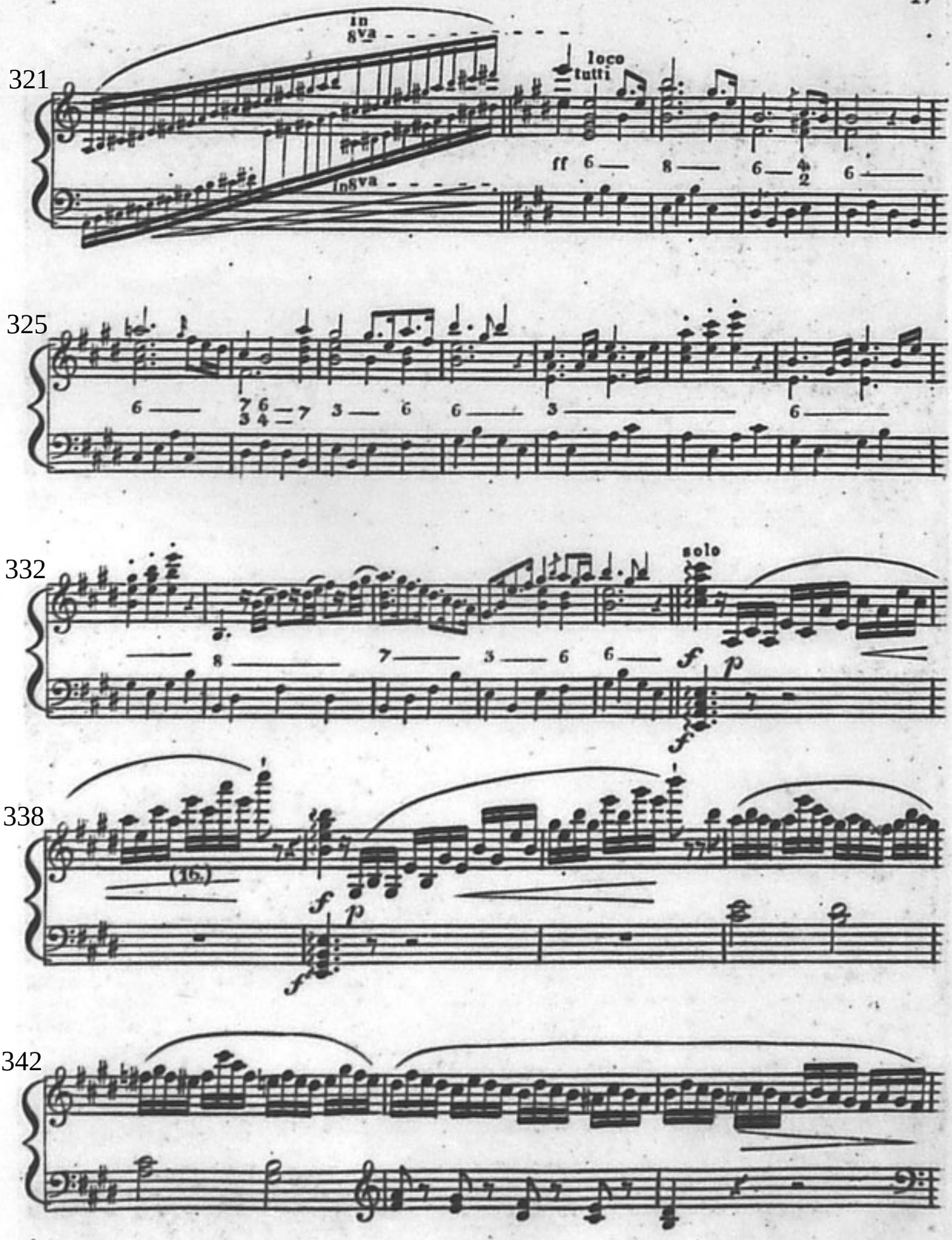

312

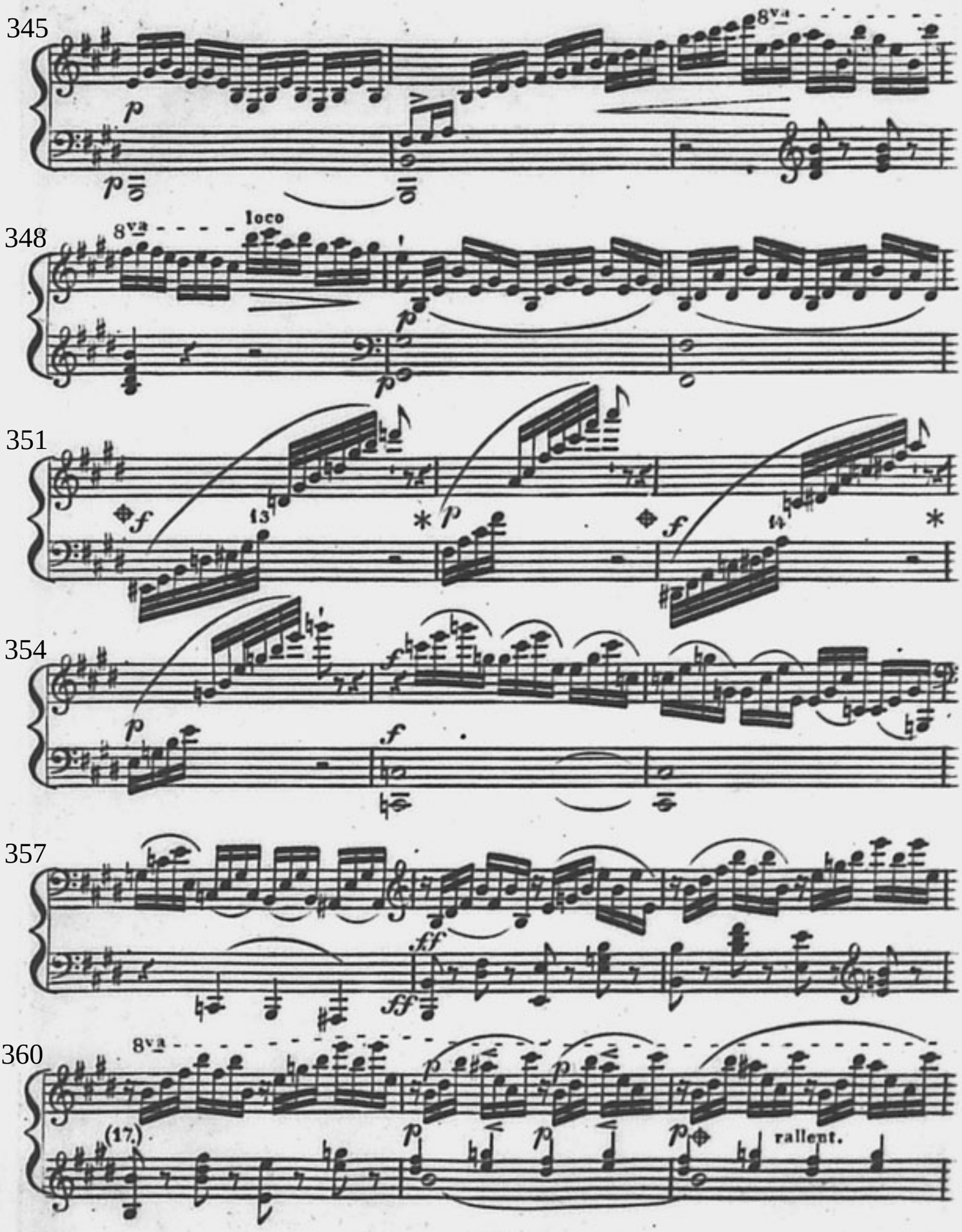
315

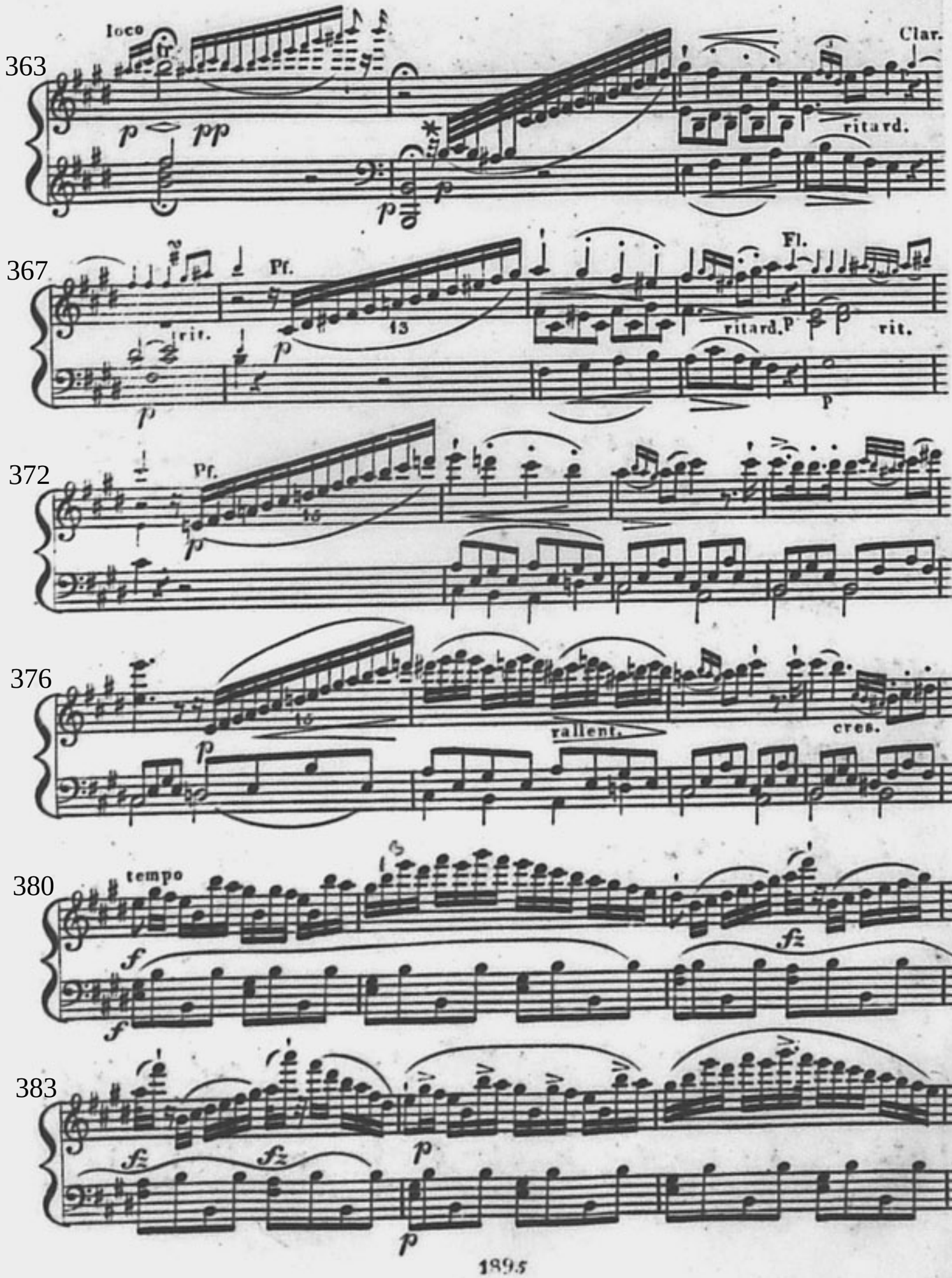


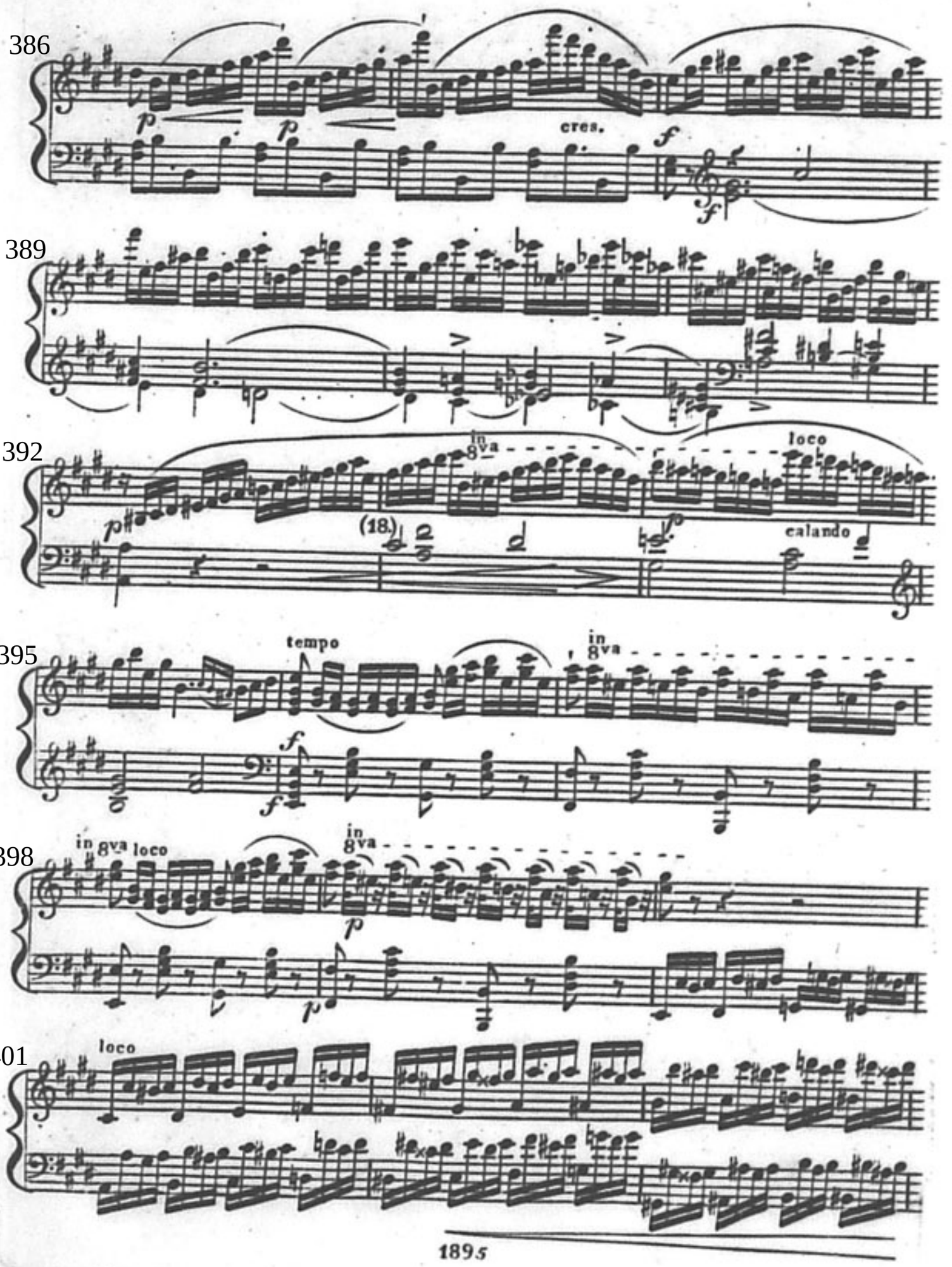

318

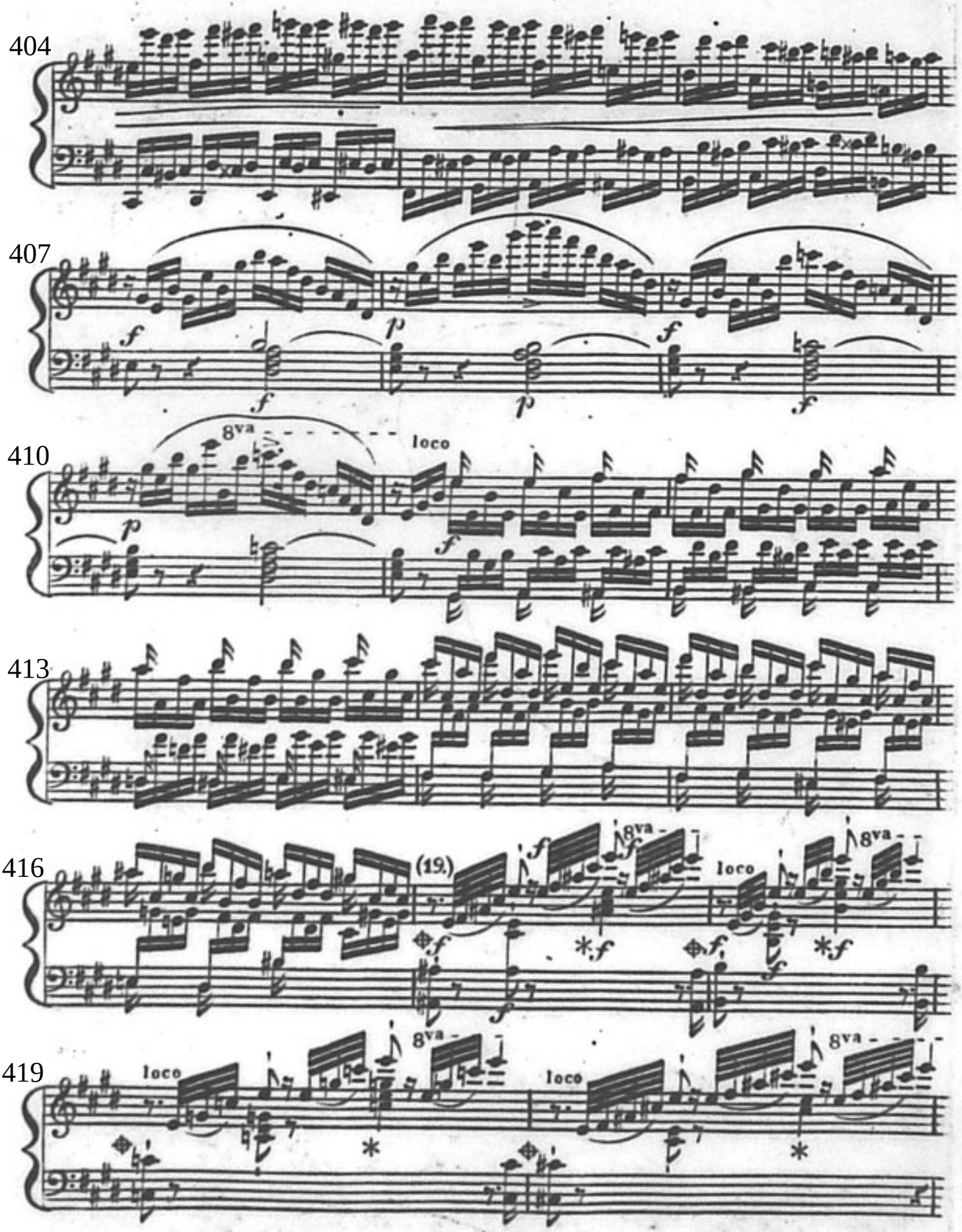


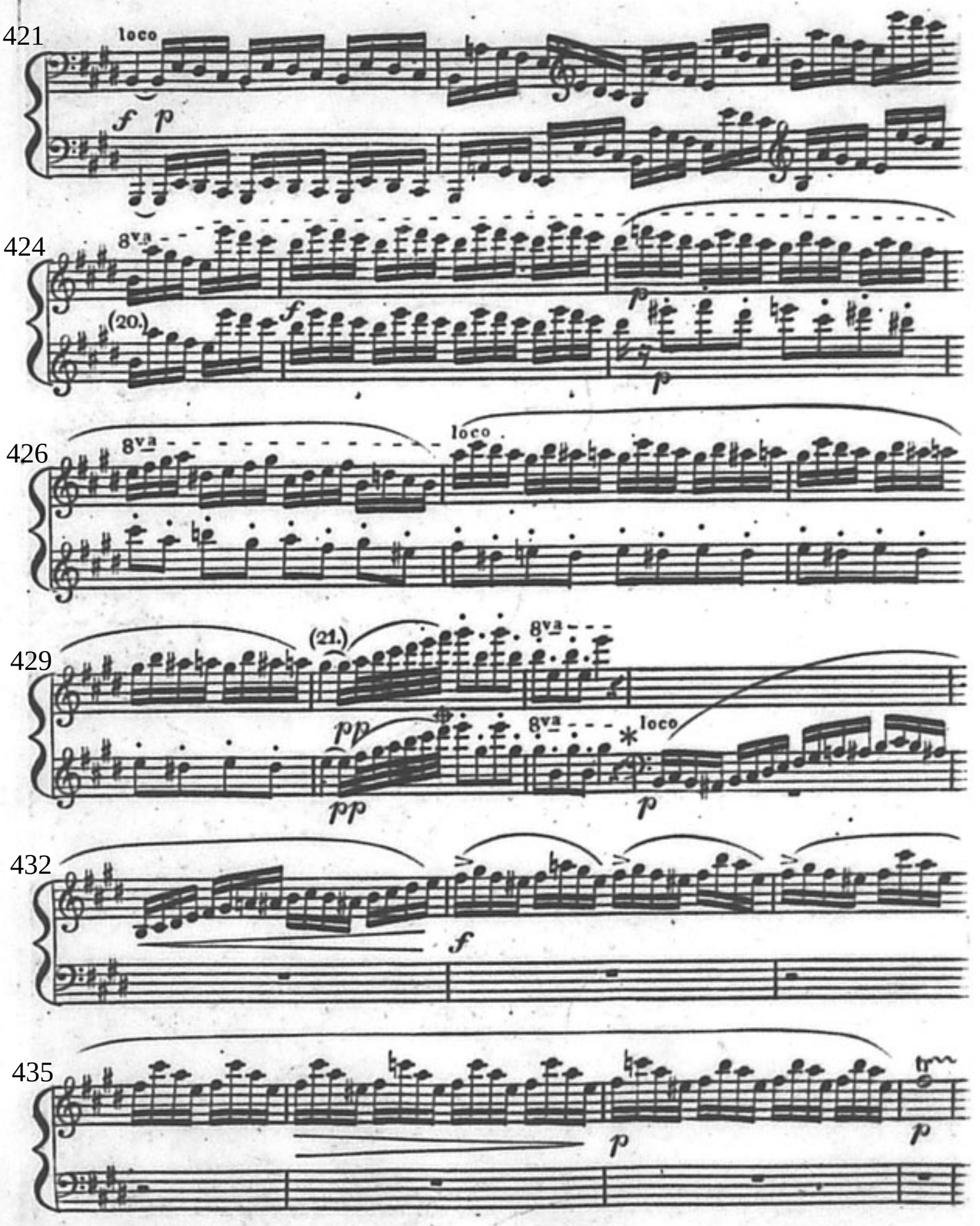

321
in 8va
loco
tutti
ff
in 8va
325
332
solo
f
p
338
(16.)
f
p
342

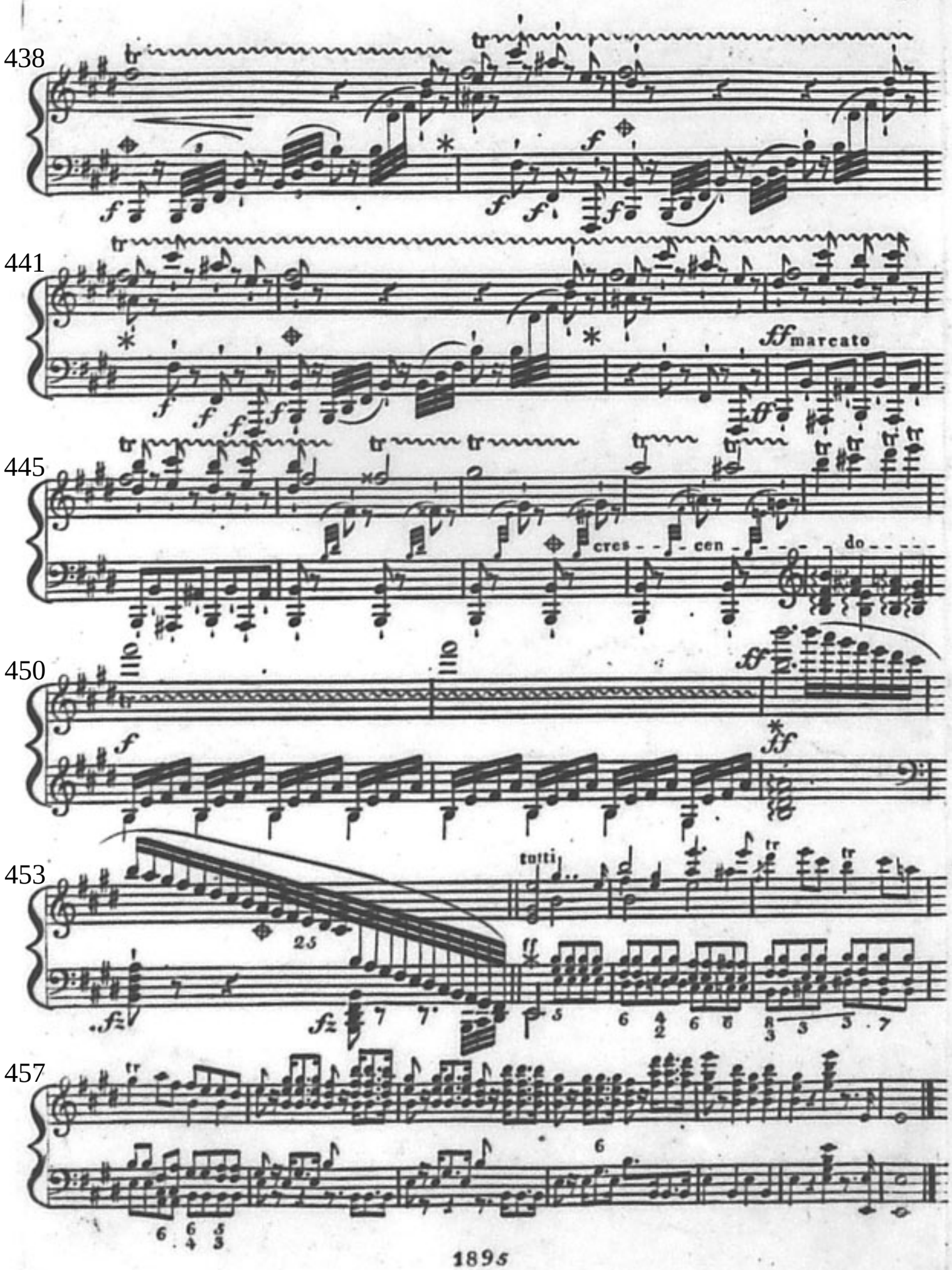

345
8va
p
p
348
8va
loco
p
p
351
f
13
*
p
f
14
*
354
p
f
357
ff
ff
360
8va
(17.)
p
p
p
rallent.

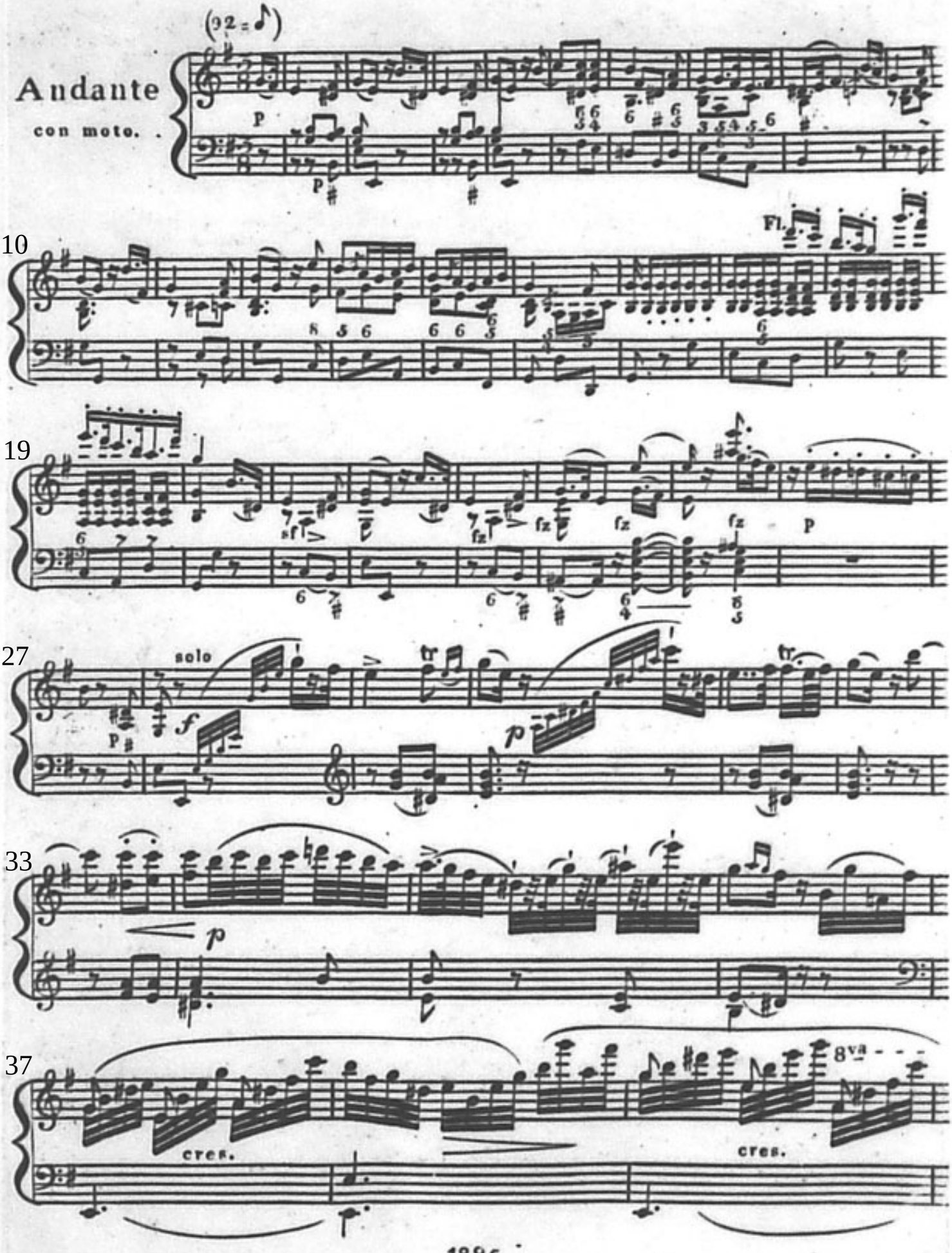

363
loco
Clar.
ritard.
367
Pf.
Fl.
rit.
ritard.P
rit.
372
Pf.
376
rallent.
cres.
380
tempo
383

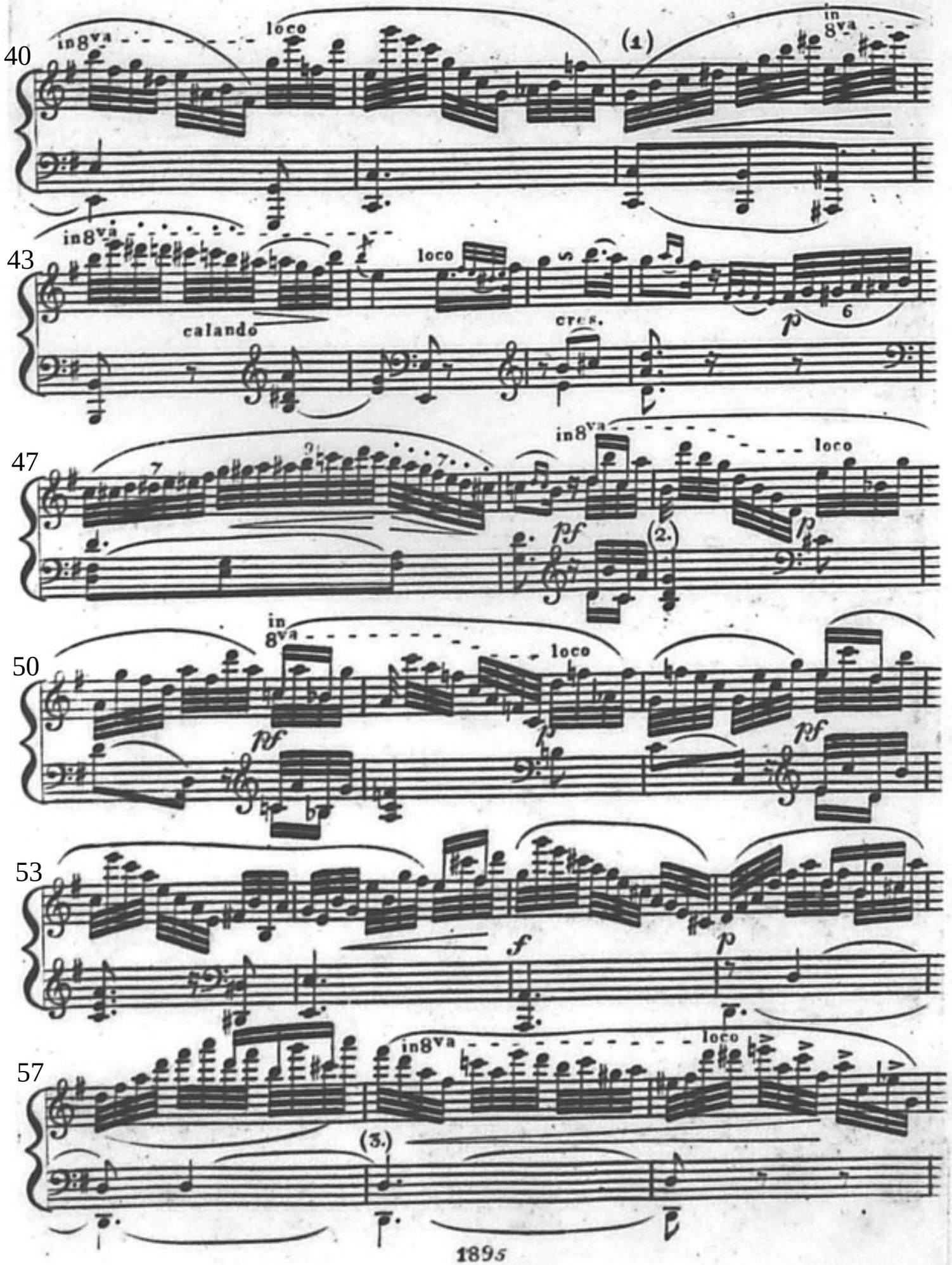

386
cres.
389
392
in 8va
loco
(18.)
calando
395
tempo
in 8va
398
in 8va loco
in 8va
401
loco


404
407
410
8va
loco
413
416
(19.)
8va
loco
8va
419
loco
8va
loco
8va


421
loco
f p
424
8va
(20.)
f
p
426
8va
loco
429
(21.)
8va
pp
8va
loco
*
pp
p
432
f
435
p
p


438
441
ff marcato
445
cres - - cen - - - - do - - - -
450
453
tutti
457


Andante
con moto.
Fl.
solo
cres.
cres.
8va
1895


40
in 8va
loco
(1)
in 8va
43
in 8va
loco
calando
cres.
p
6
47
in 8va
loco
pf
(2.)
p
50
in 8va
loco
pf
p
pf
53
f
p
57
in 8va
loco
(3.)

60

8va

tutti

Cor.

64

solo

68

loco

71

8va

loco

(4.)

74

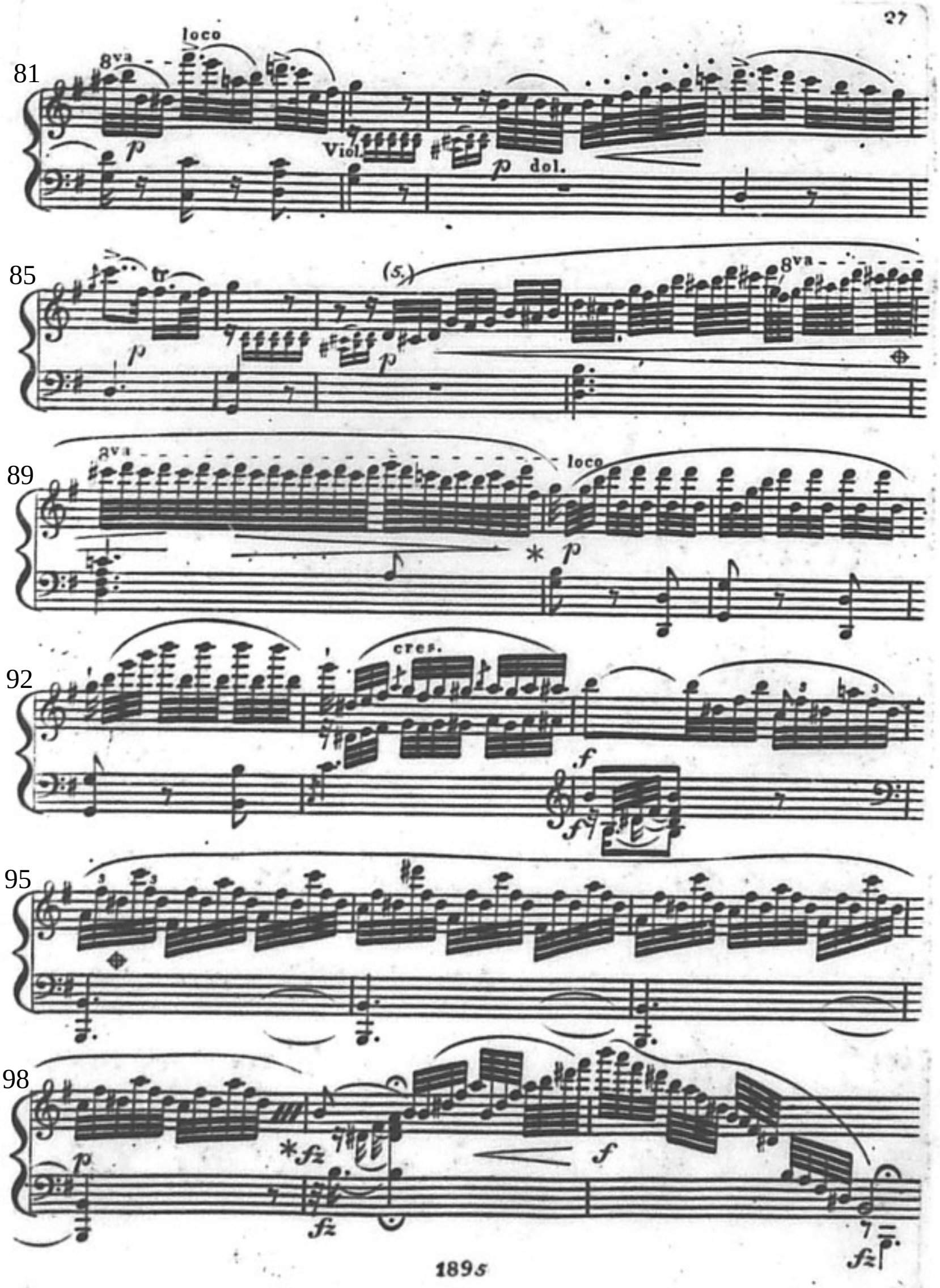
8va

loco

cres.

77

8va


81
8va
loco
p
Viol.
p dol.
85
tr
(5.)
8va
p
p
89
8va
loco
* p
92
cres.
f
f
95
98
p
*fz
fz
f
fz

101

108

114

118

121

124

8va (7.) loco

p cres. f p

127

8va

cres. f p (8.)

131

8va loco Clar.

134

sf p

sf p

137

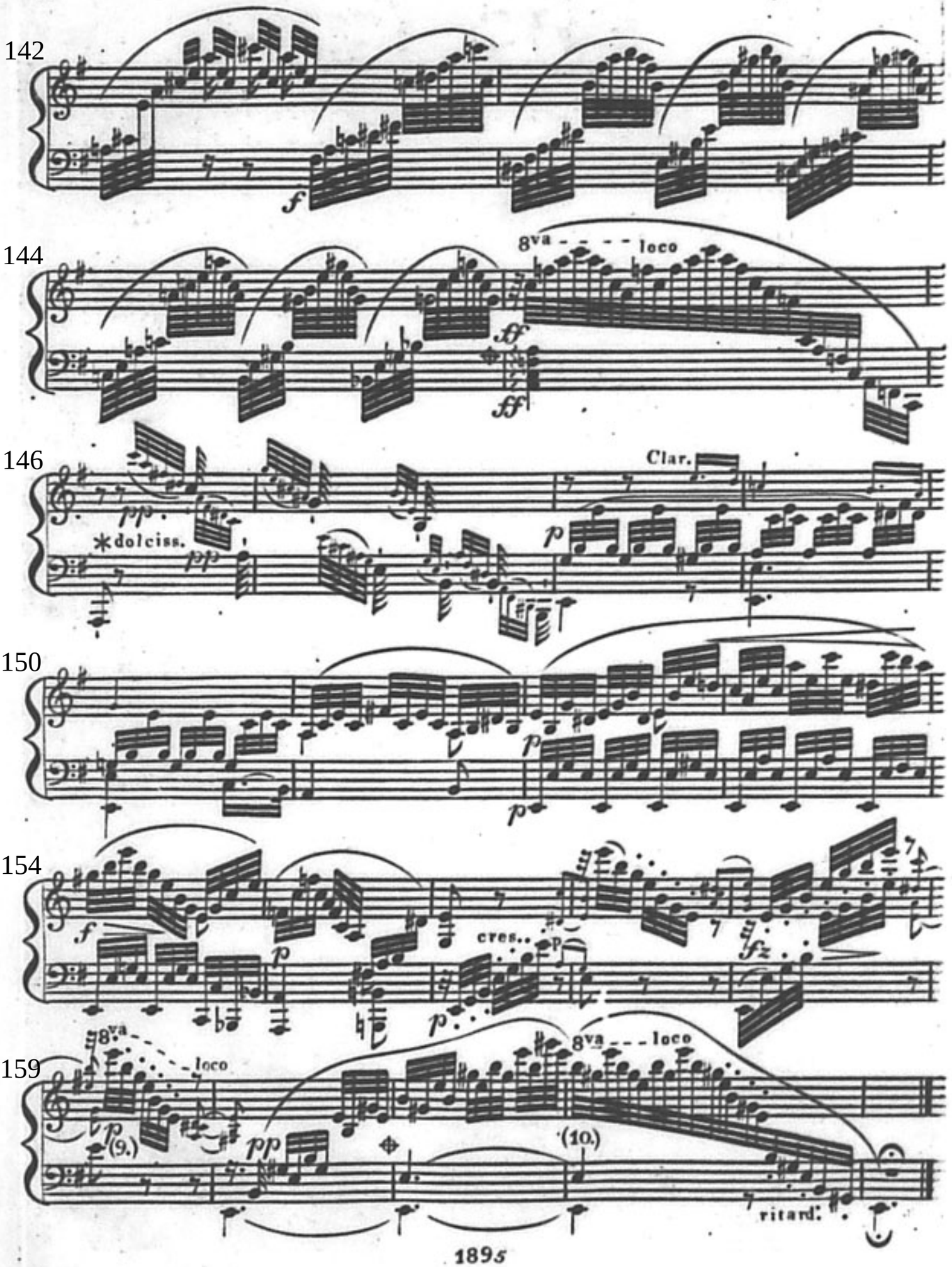
8va

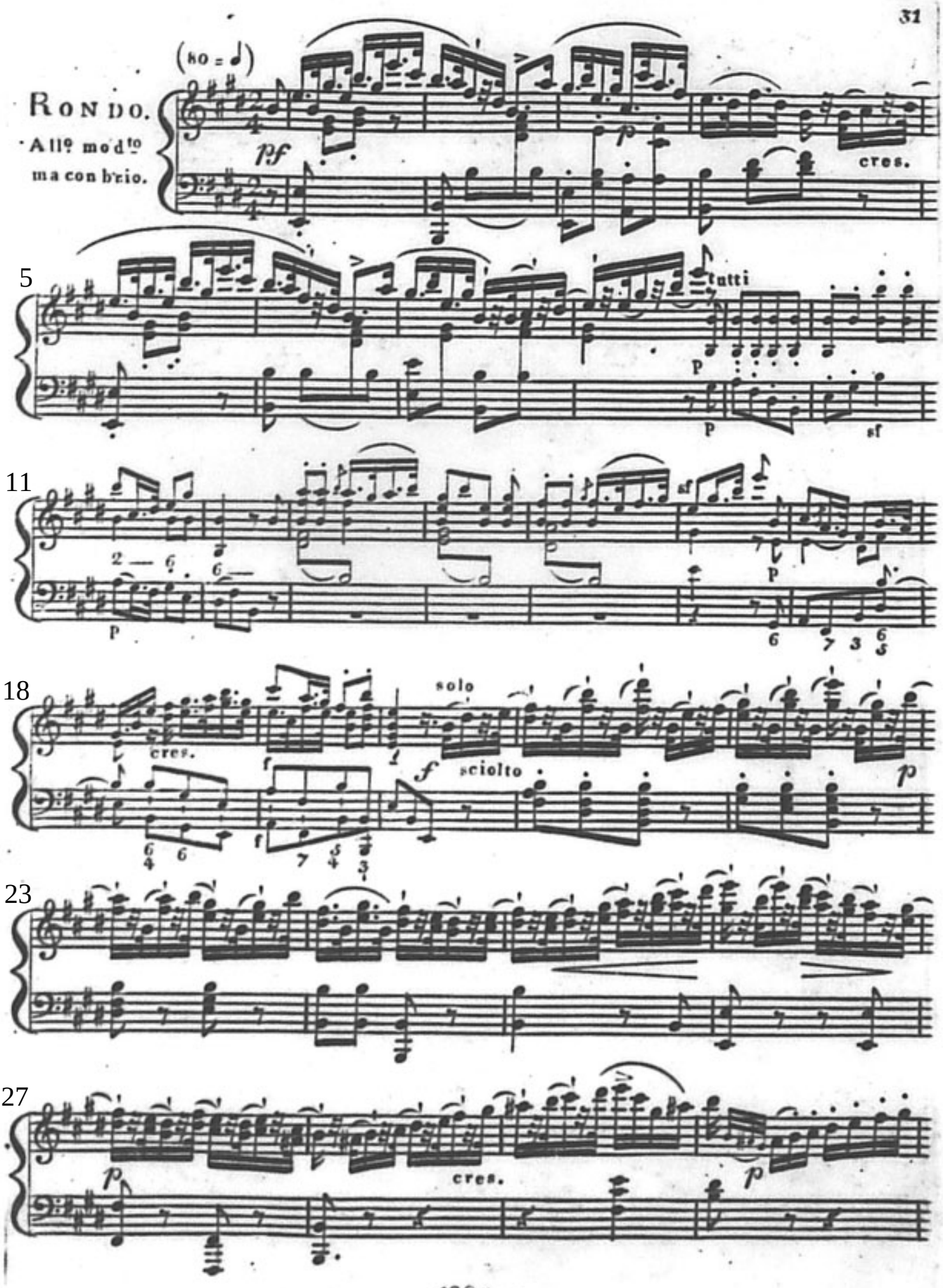
fz sf p sf p

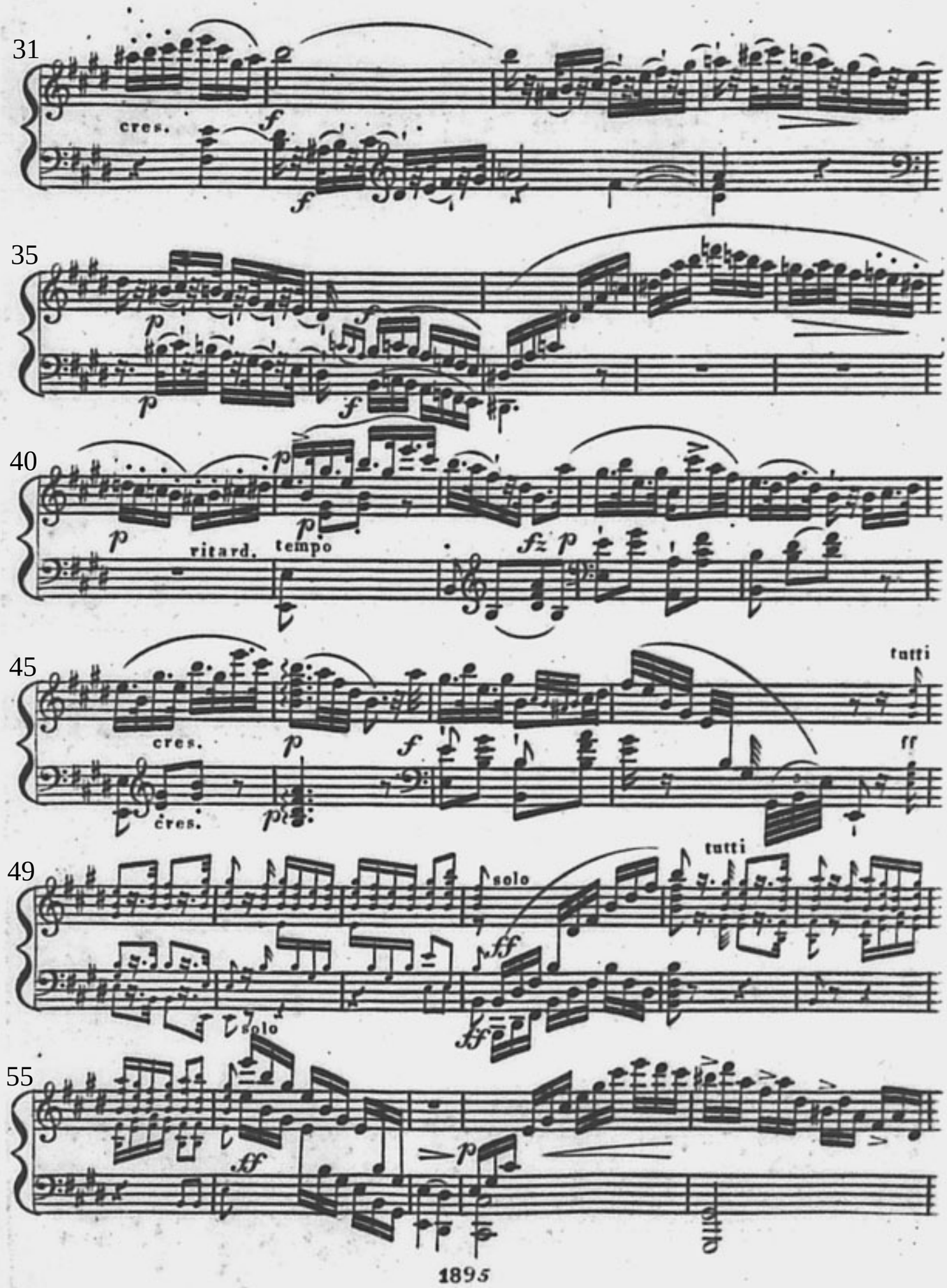
140

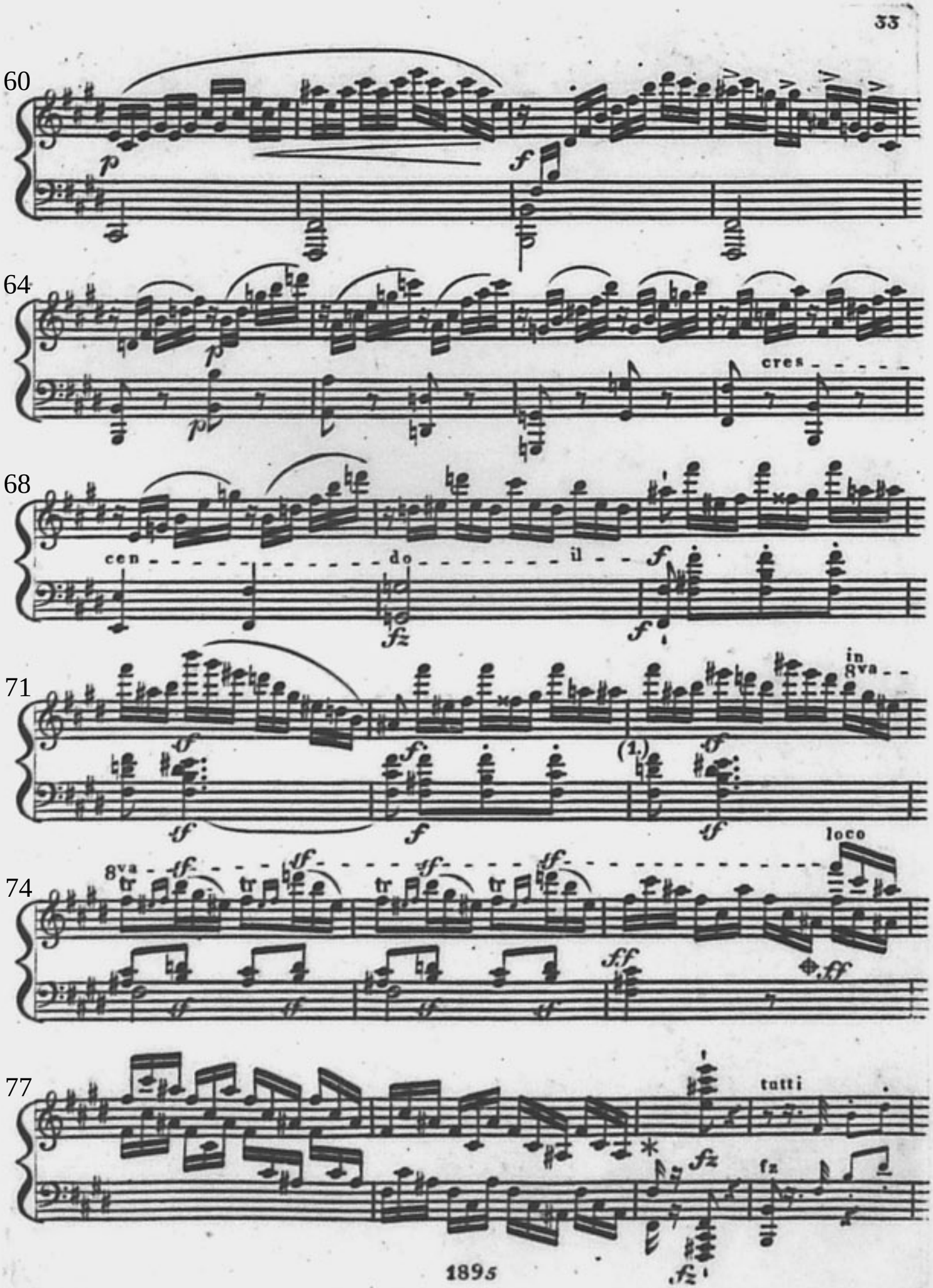
8va loco

f f f

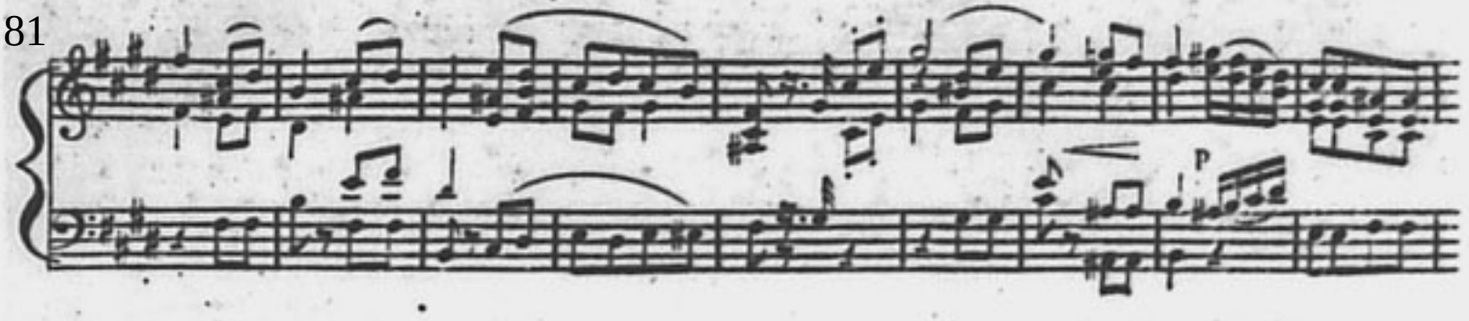

142
f
144
8va - - - - loco
ff
ff
146
Clar.
pp
*dolciss.
pp
p
150
p
p
154
f
p
cres..
p
fz
p
8va - - loco
159
8va - - loco
p
(9.)
pp
(10.)
ritard:


RONDO.
Allº modto
ma con brio.
(80 = ♩)
pf
p
cres.
tutti
p
sf
solo
f
sciolto
cres.
p
cres.
p

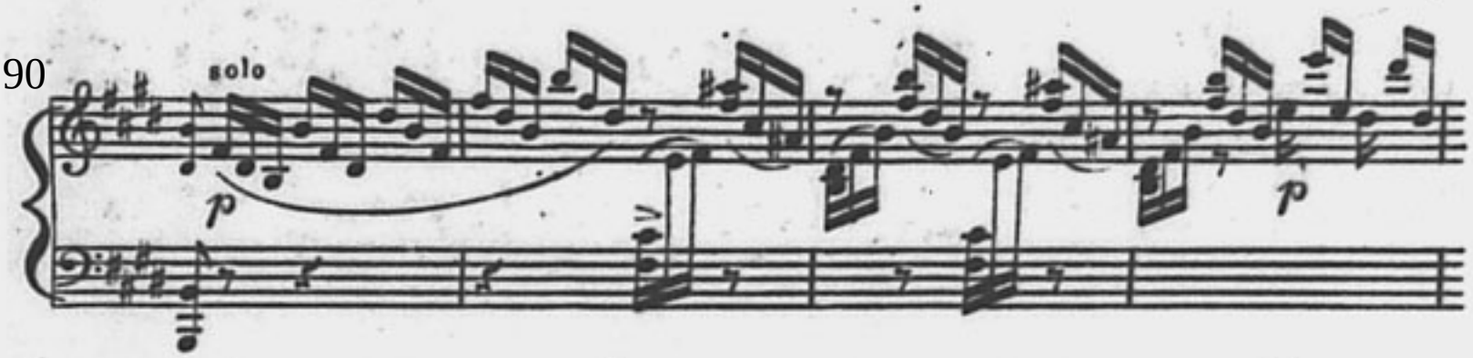

31
cres.
35
40
ritard.
tempo
45
cres.
tutti
49
solo
tutti
55


60
64
cres
68
cen
do
il
71
in 8va
(1.)
loco
74
8va
tr
77
tutti

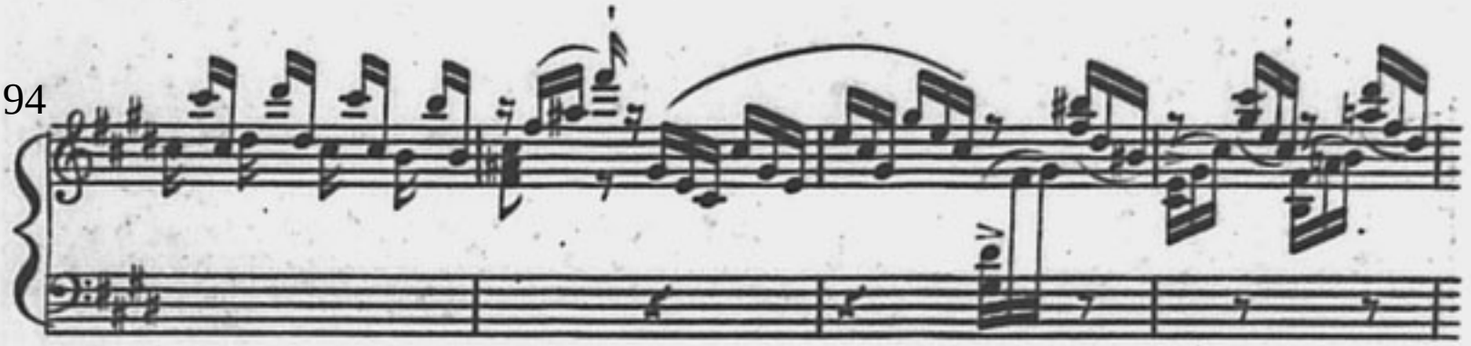
81



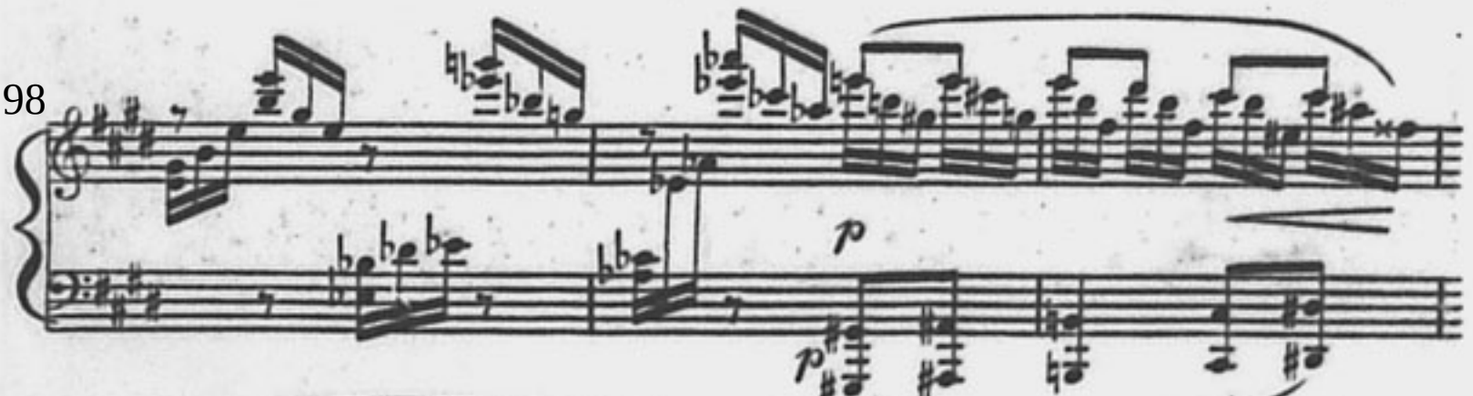

90



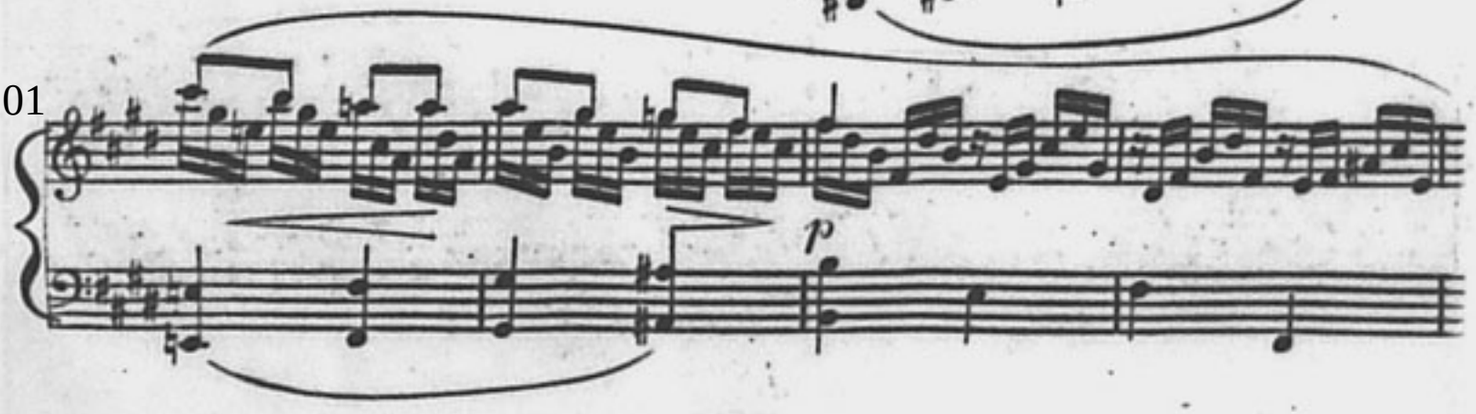

94

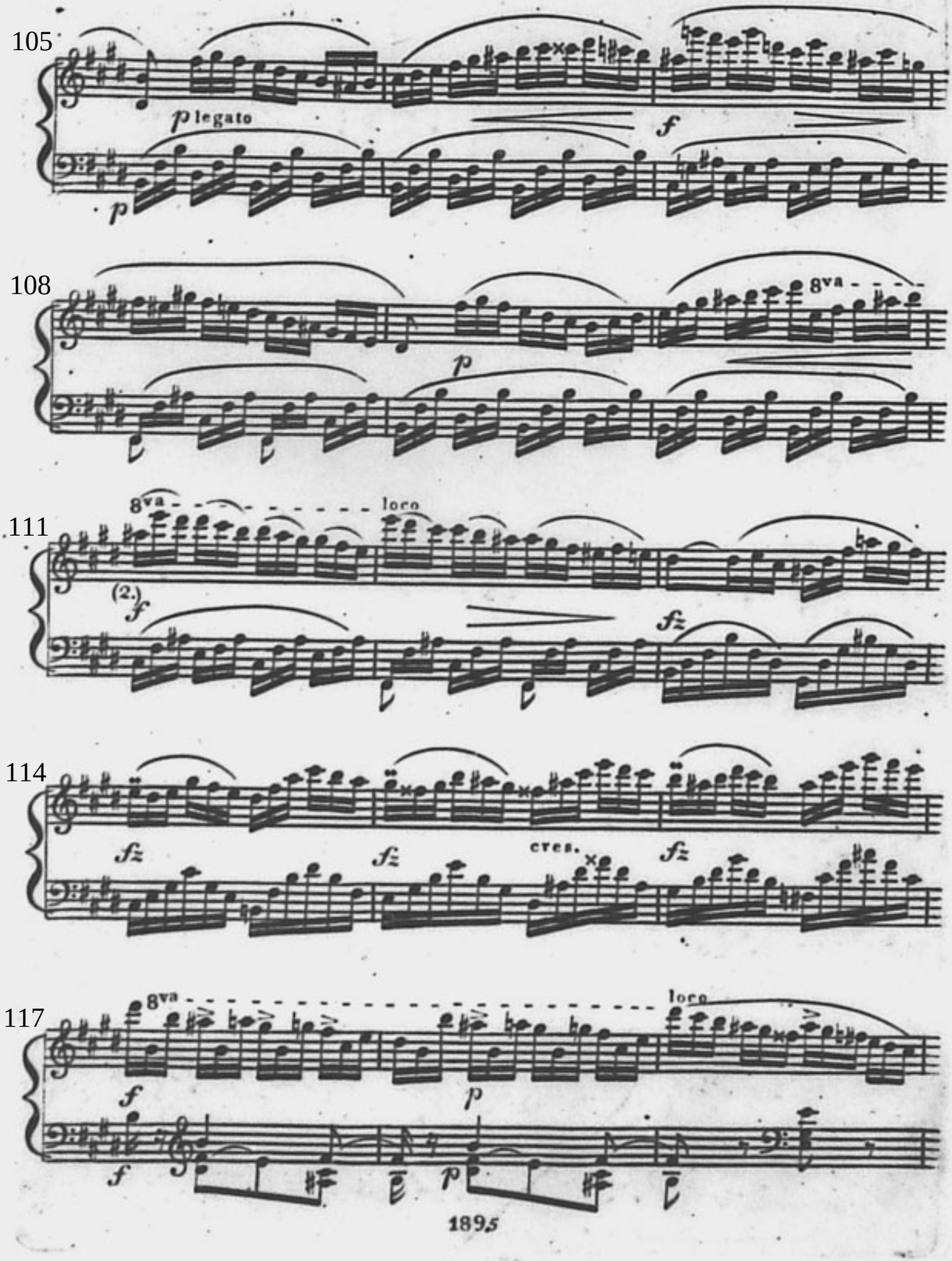


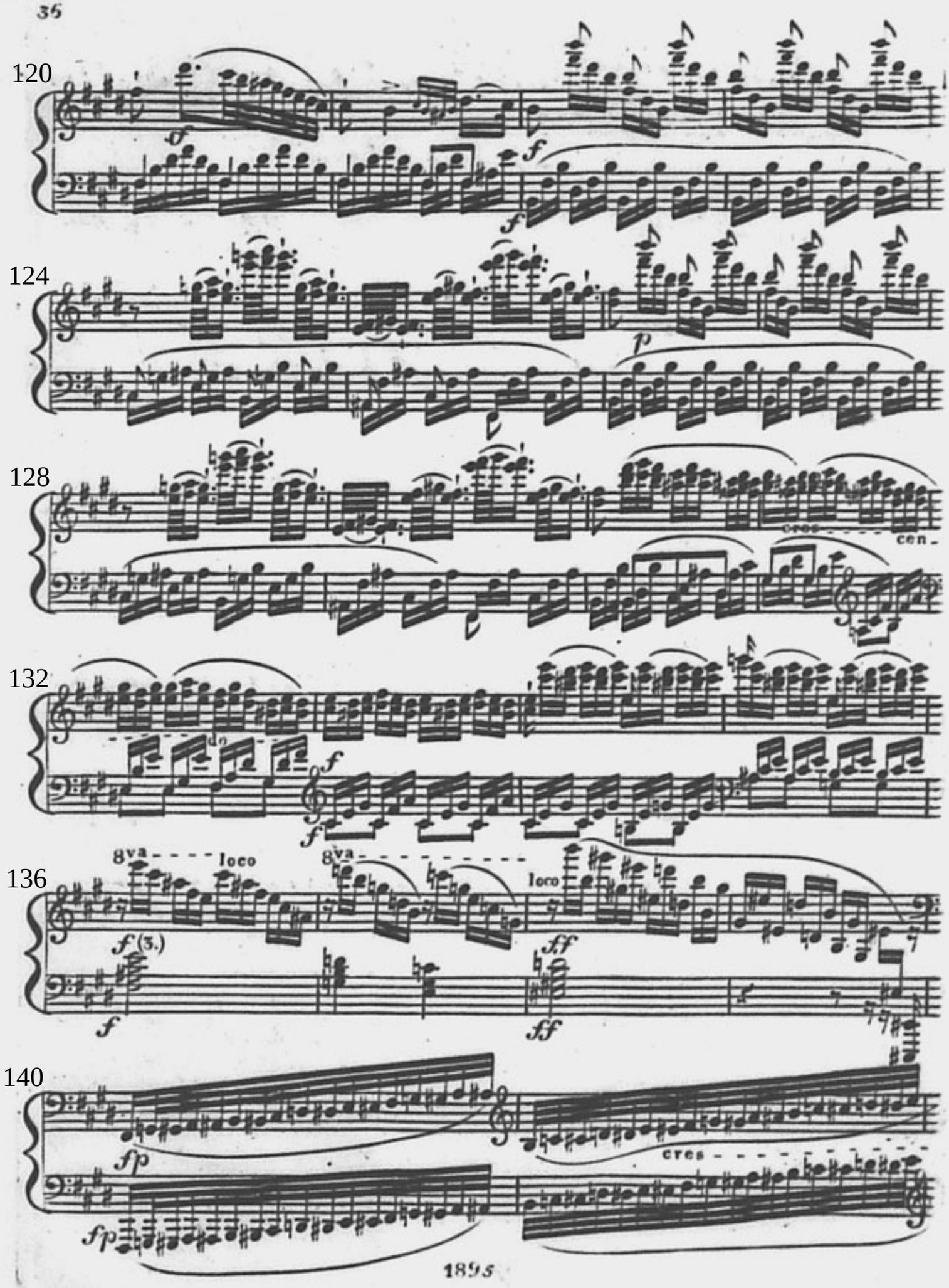
98

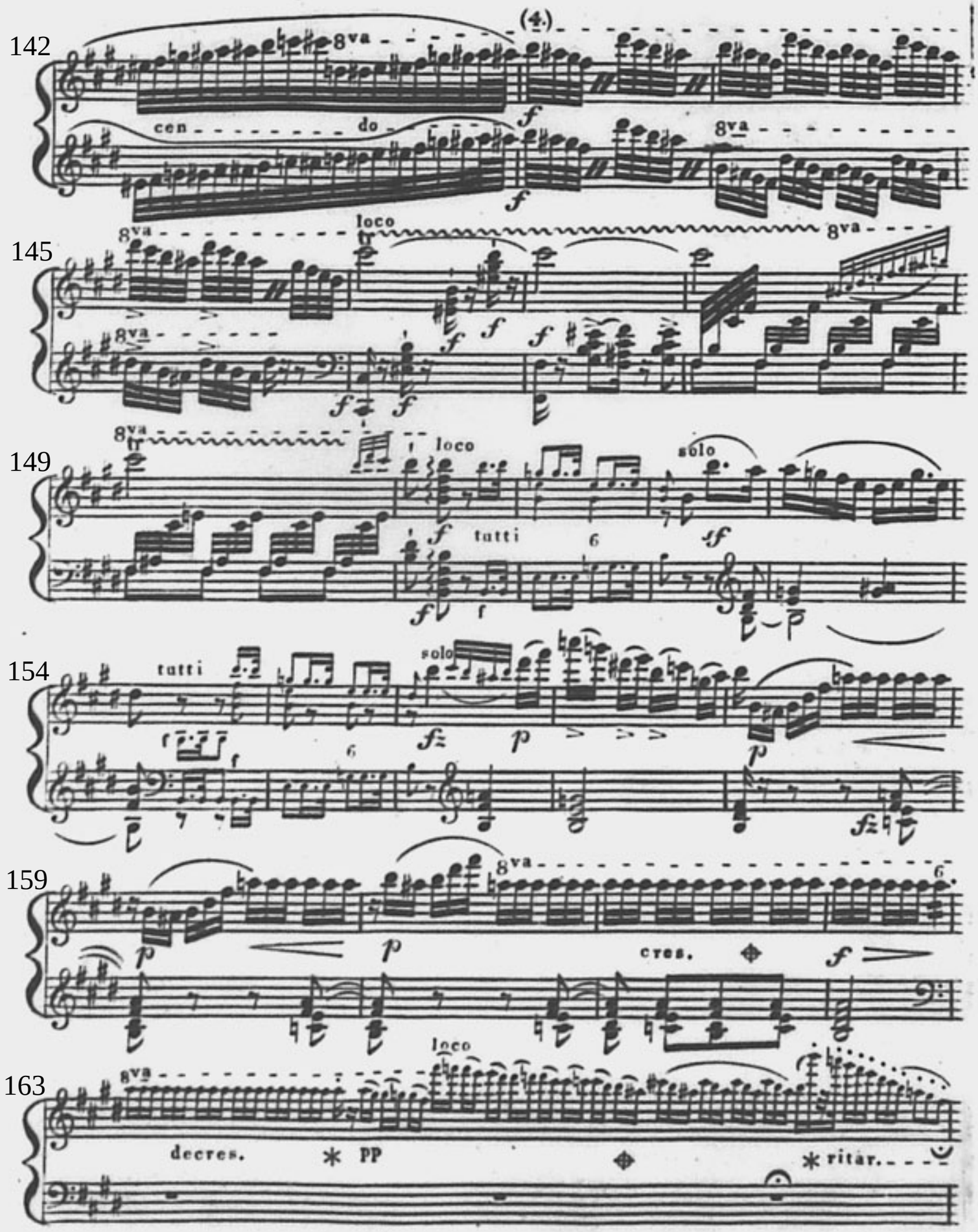



101




105
p legato
f
p
108
8va
p
111
8va
loco
(2.)
f
fz
114
fz
fz
cres.
fz
117
8va
loco
f
p
f
p


120
124
128
cres
cen
132
do
136
8va
loco
8va
loco
f (3.)
ff
140
fp
cres


142
(4.)
8va
cen
do
f
145
loco
tr
149
tutti
solo
sf
154
fz
p
159
cres.
163
decres.
pp
ritar.

164

con dolcezza

168

cres.

risoluto

8va

tutti

172

177

182

solo

dolce ed espress.

un poco ritenuto

185

cres.

189

in 8va

loco

193

197

201

cres.

8va loco

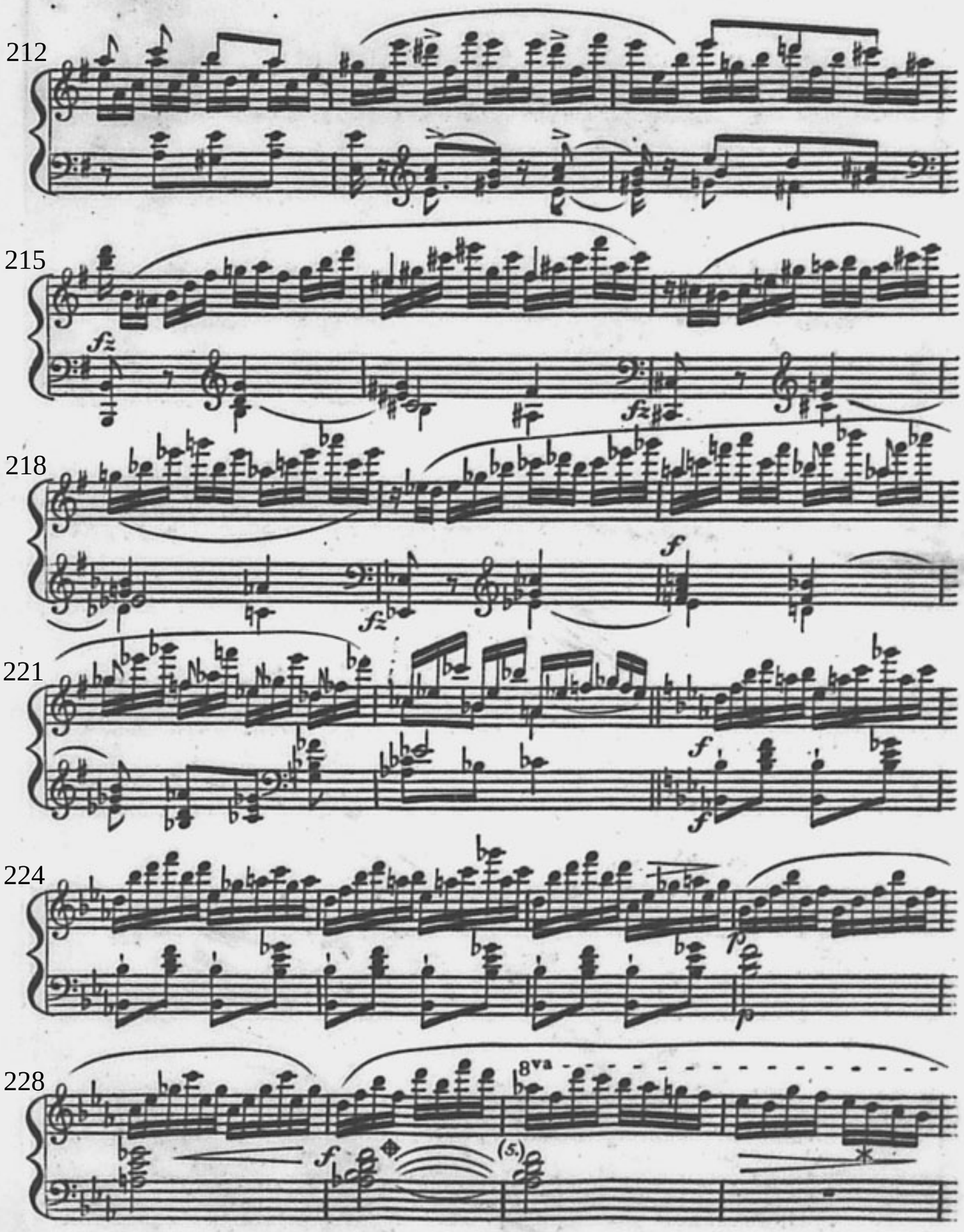
205

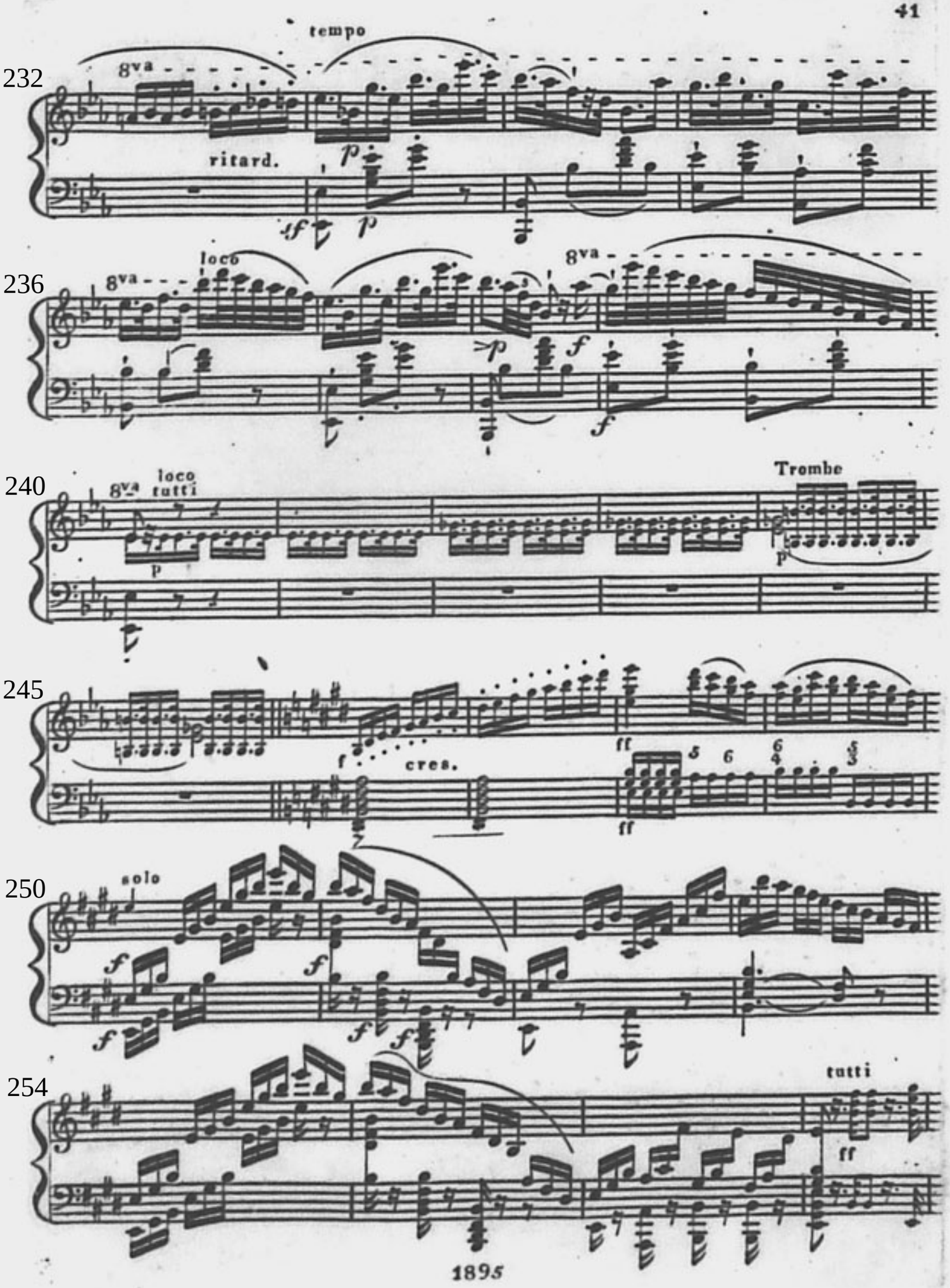
tempo Imo

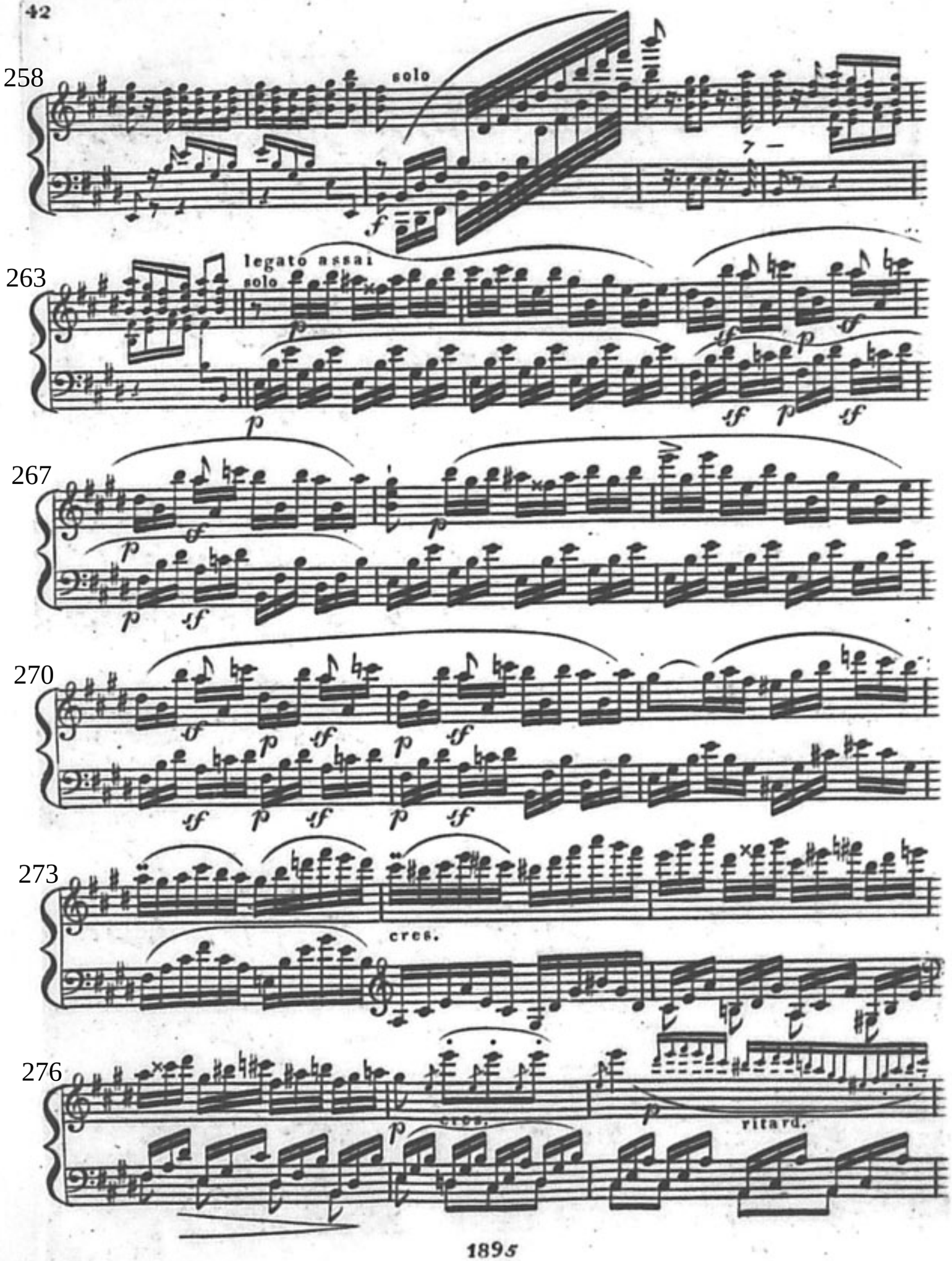
riten.

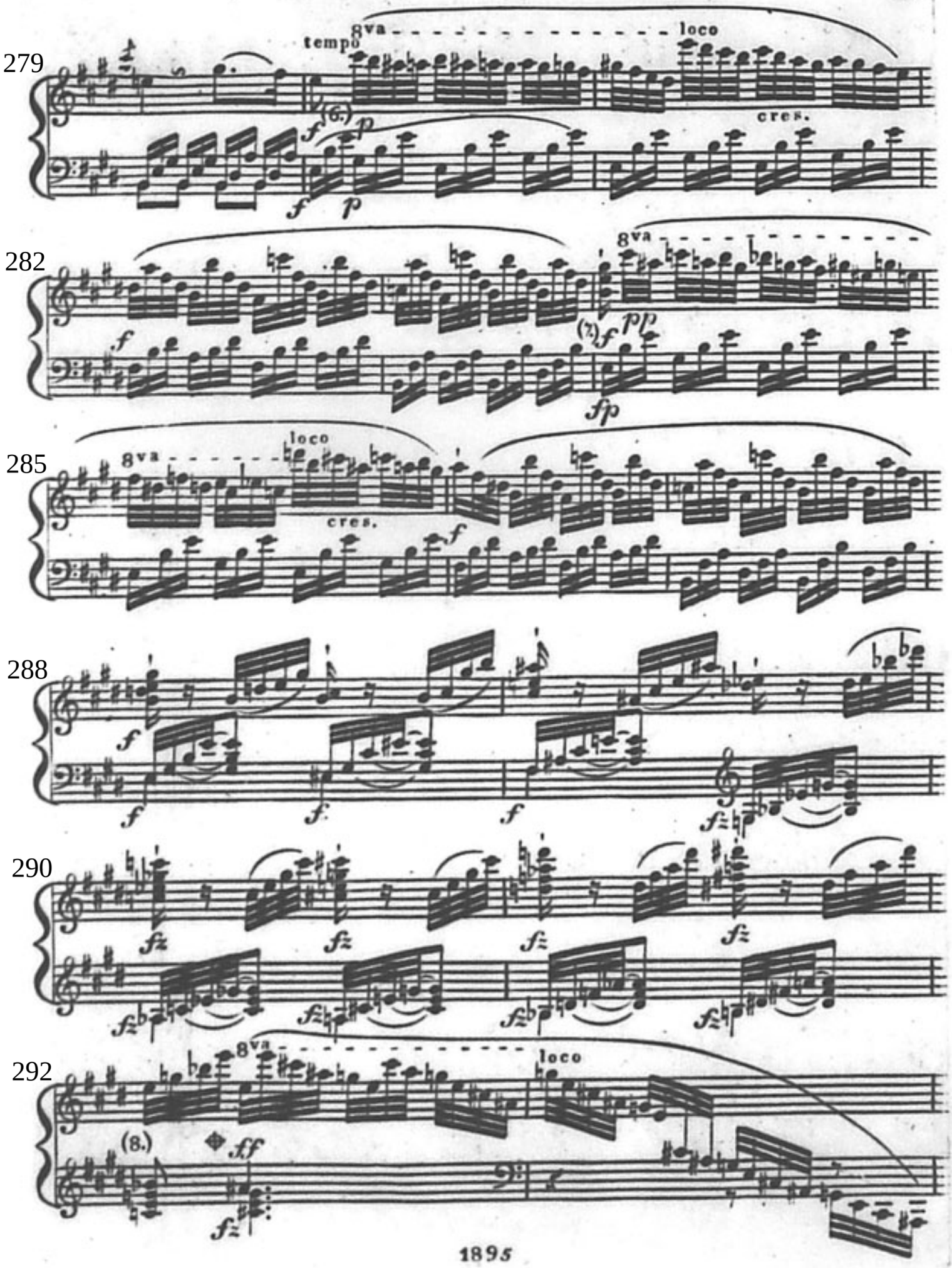
con fuoco

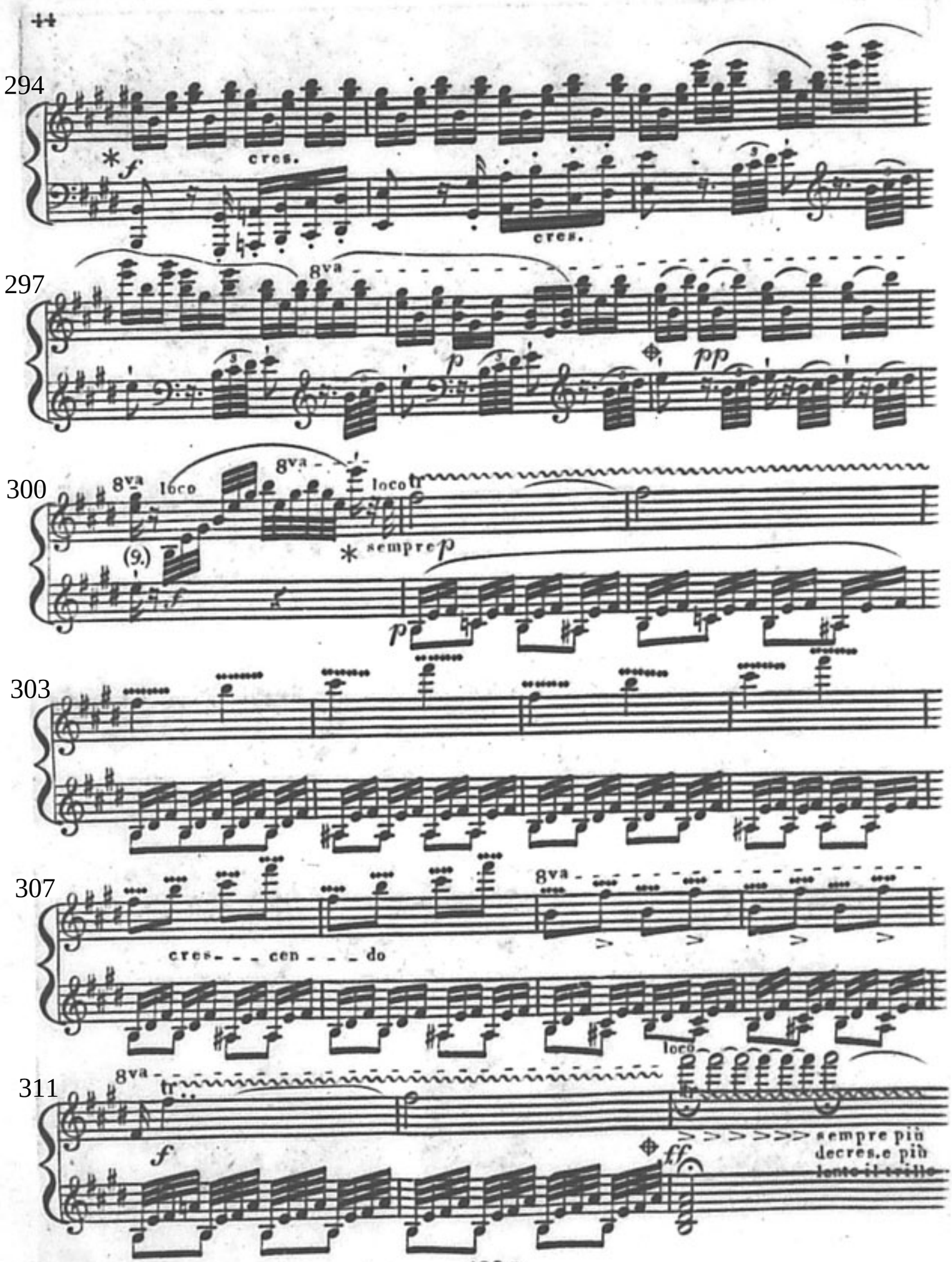
209

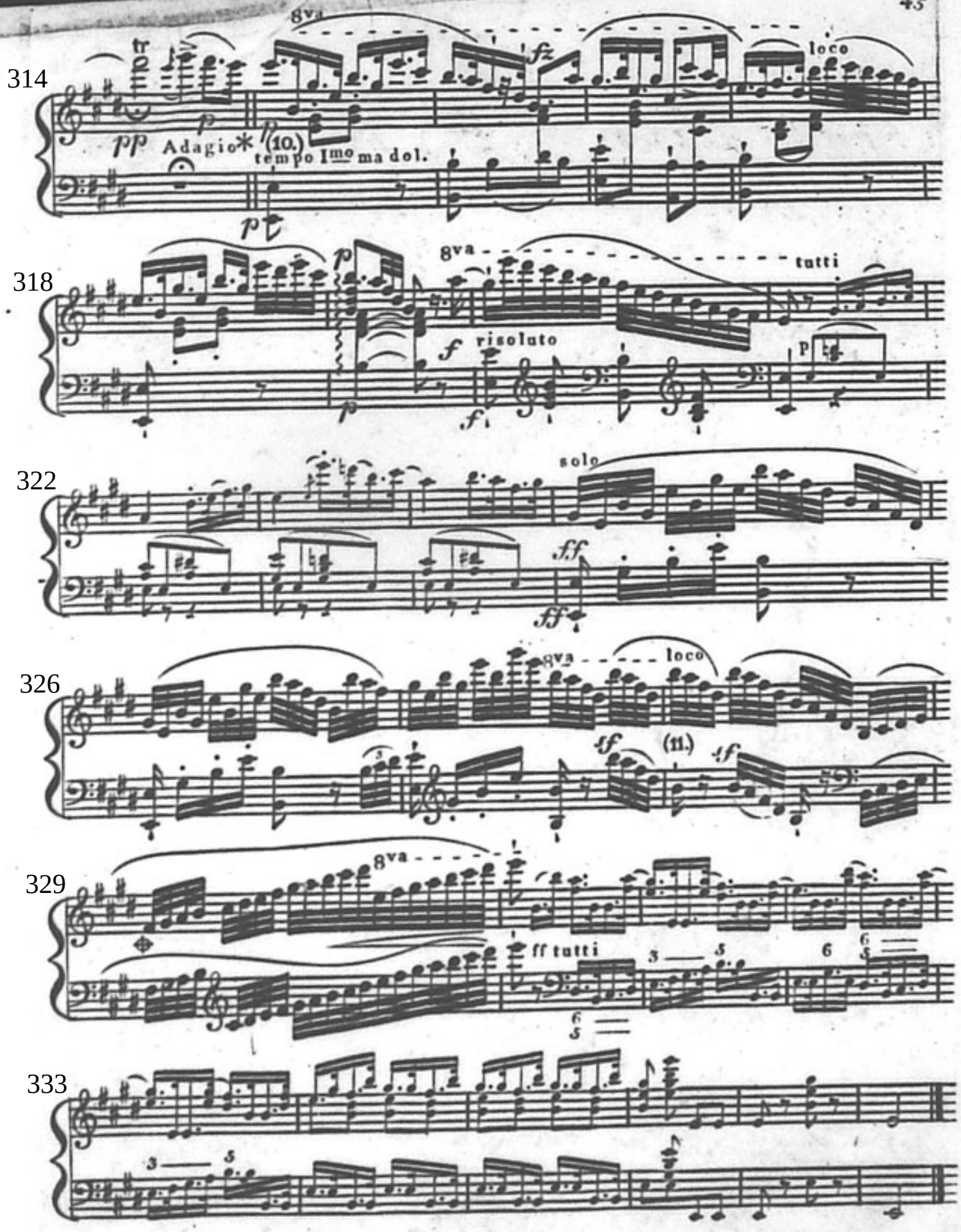

212
215
fz
fz
fz
218
fz
f
221
f
f
224
p
p
228
8va
f
(5.)


232
8va
tempo
ritard.
p
sf
p
236
8va
loco
8va
p
f
f
240
8va
loco
tutti
p
Trombe
p
245
f
cres.
ff
ff
250
solo
f
f
f
f
f
254
tutti
ff


258
solo
263
legato assai
solo
267
270
273
cres.
276
cres.
ritard.


279
tempo
8va
loco
cres.
282
8va
285
8va
loco
cres.
288
290
292
8va
loco
ff

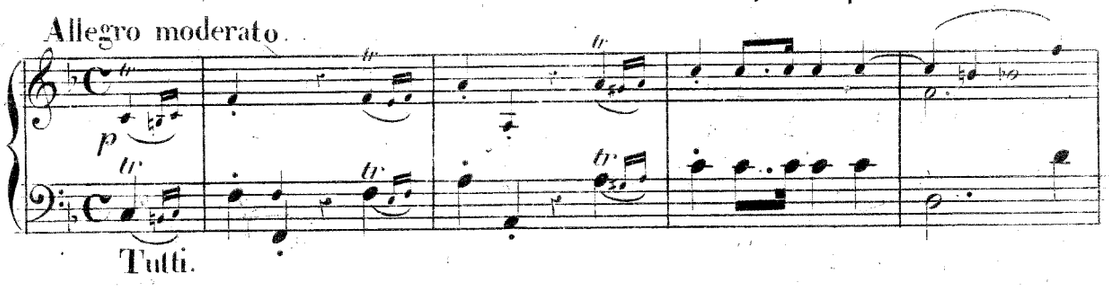

294
cres.
cres.
297
8va
p
pp
300
8va
loco
8va
loco
tr
(9.)
* sempre p
303
307
8va
cres - - - cen - - - do
loco
311
8va
tr
f
ff
sempre più
decres.e più
lento il trillo

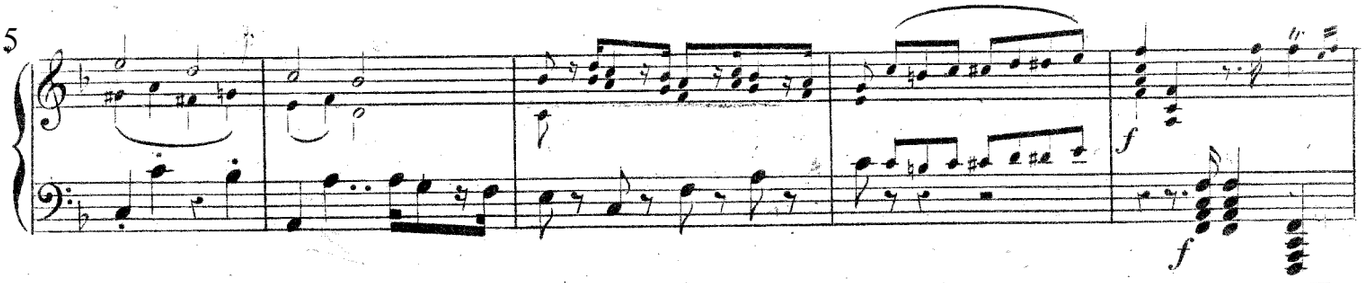

314
8va
tr
fz
loco
pp Adagio*
(10.)
tempo Imo ma dol.
318
8va
tutti
risoluto
solo
322
ff
326
8va
loco
(11.)
329
8va
ff tutti
333
FINE.

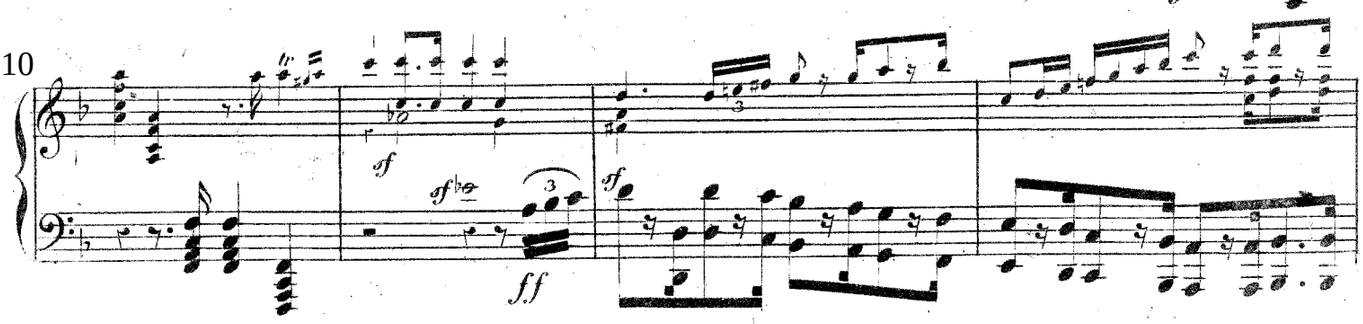
Hummel, Oeuvr. posth. N° 1.

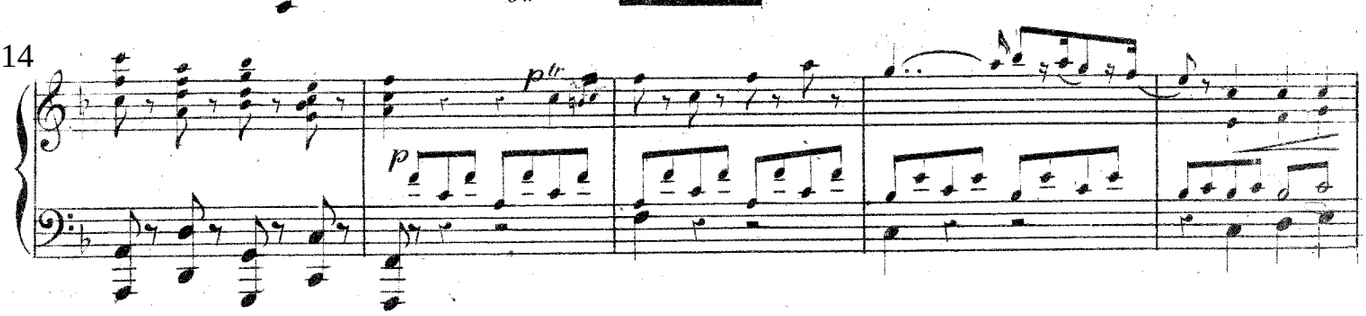
# CONCERTO.

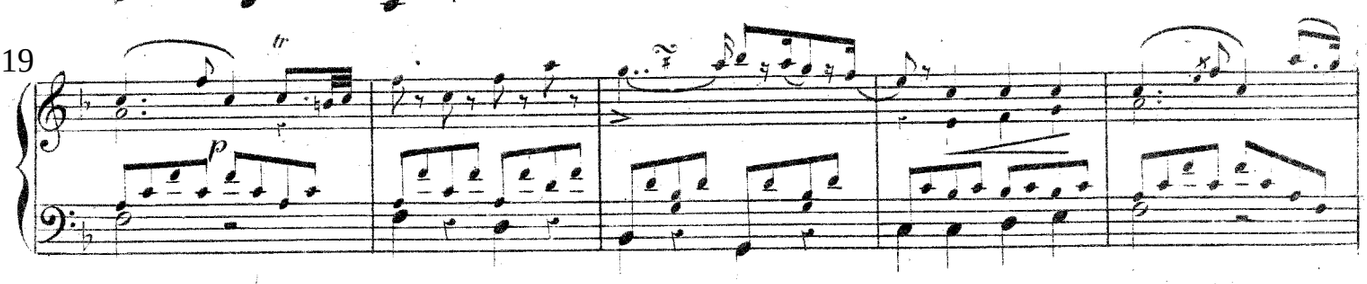
Allegro moderato.

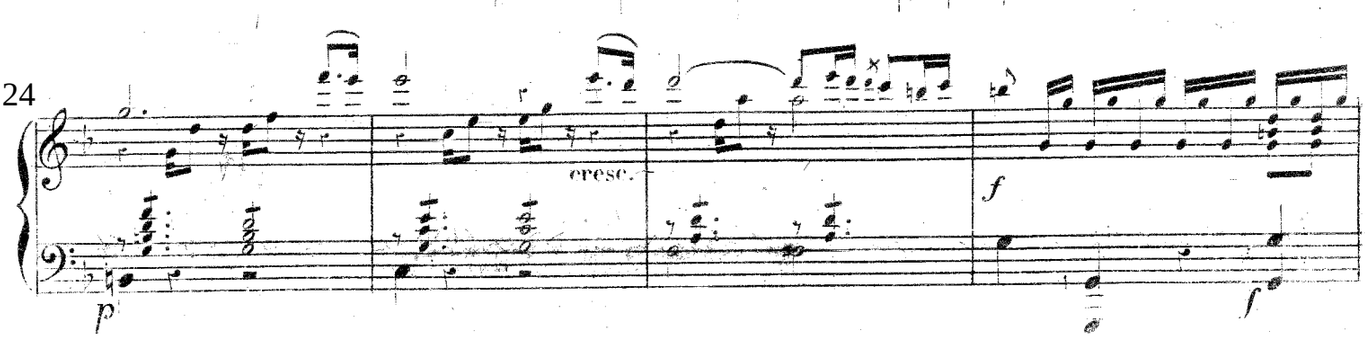


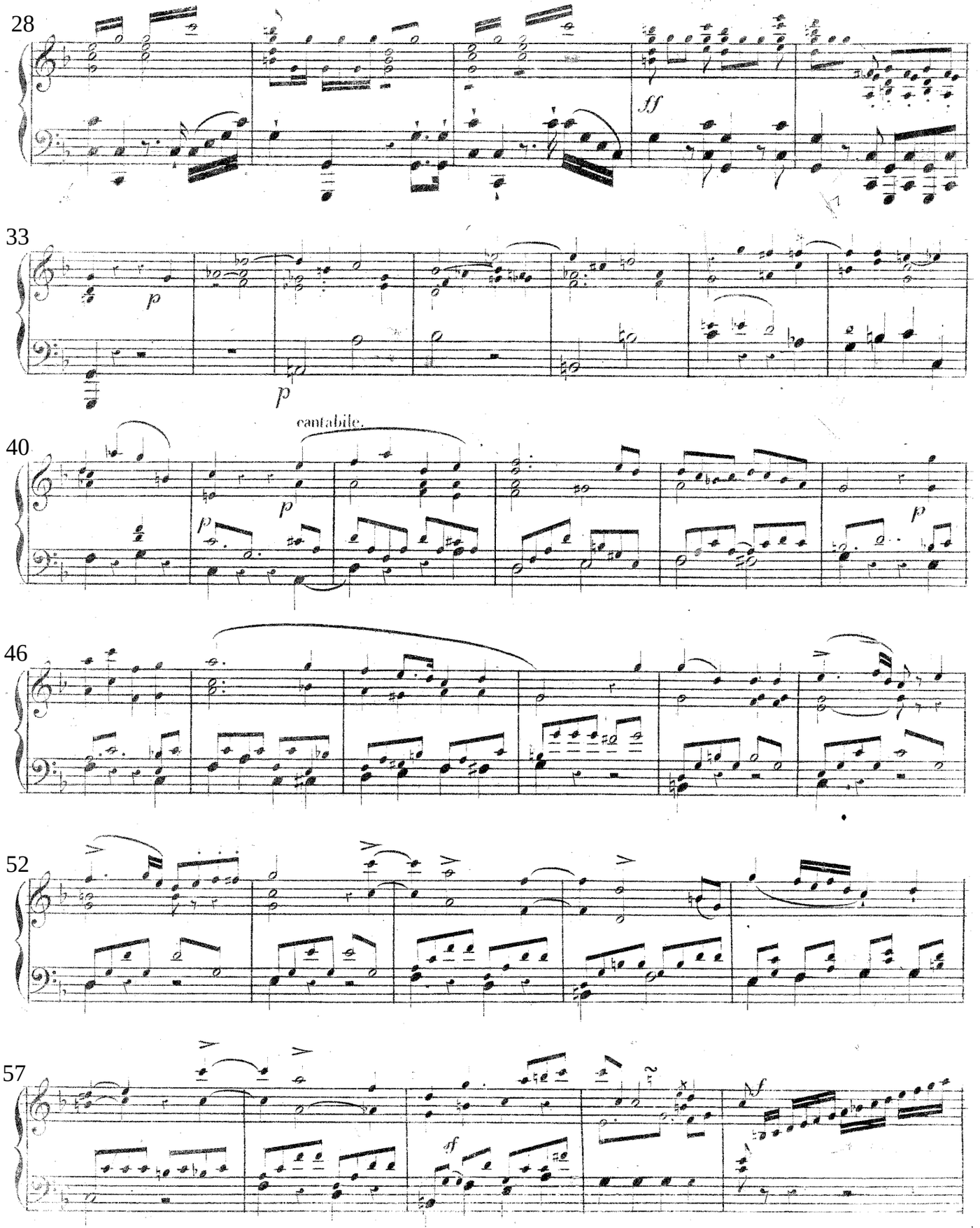



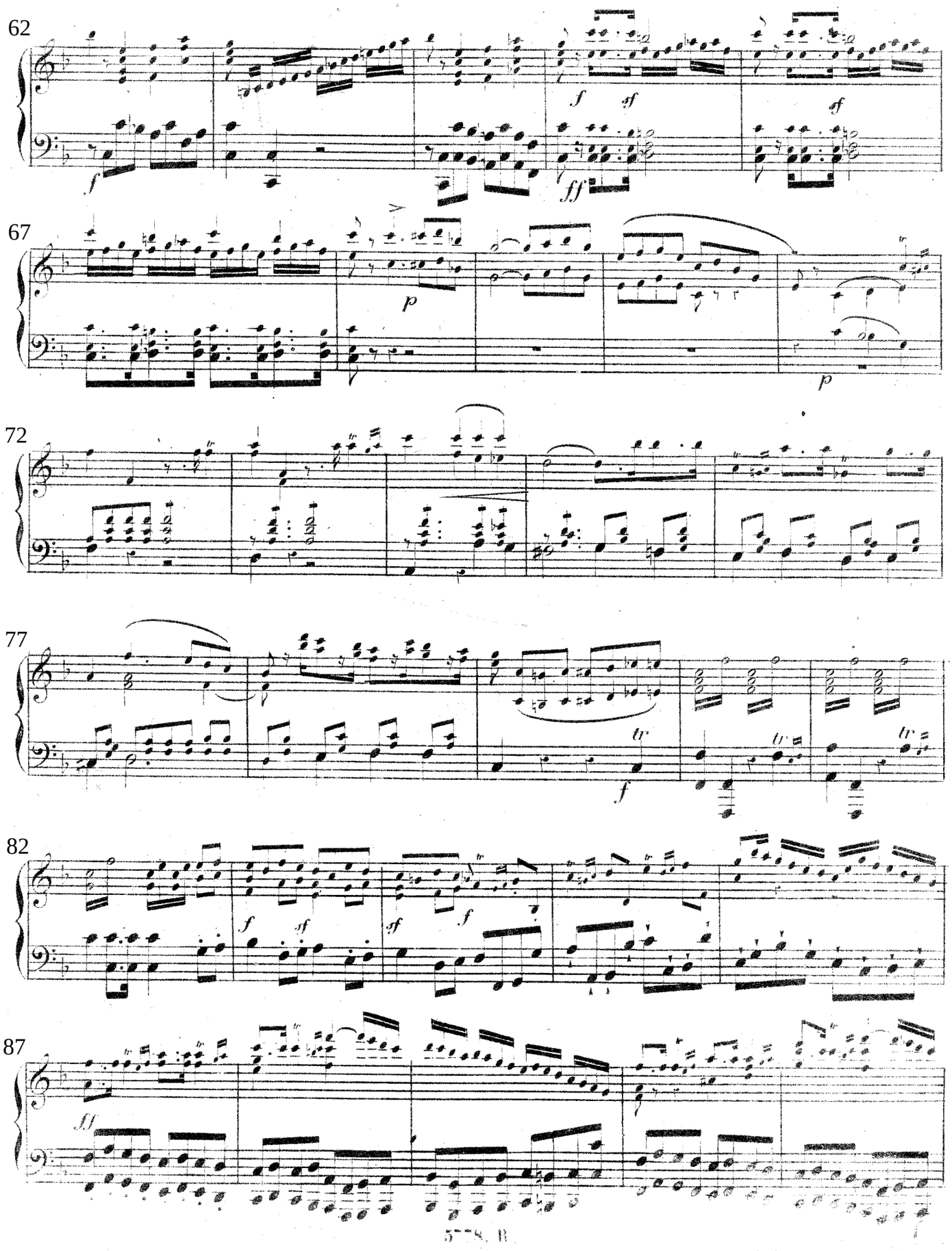



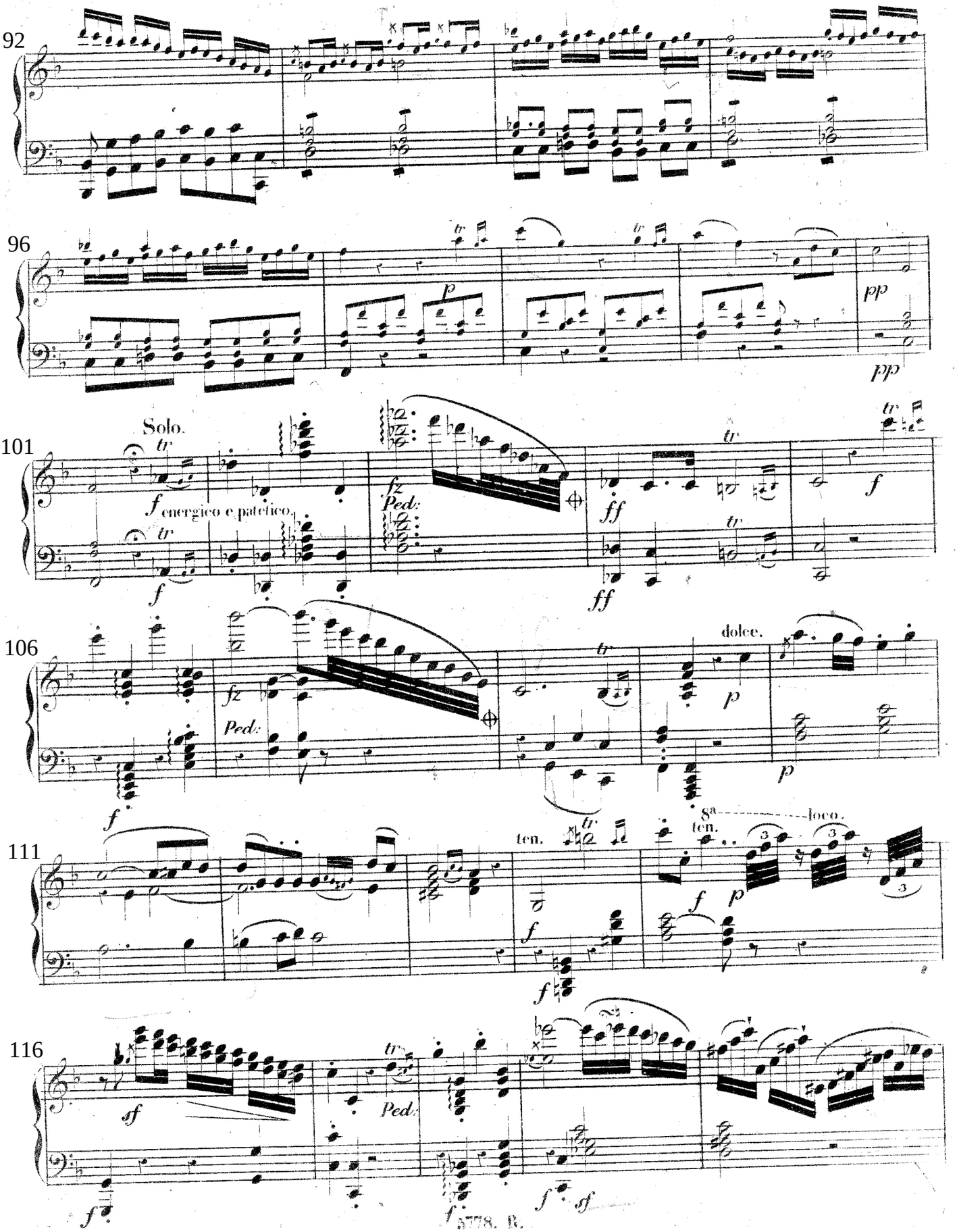



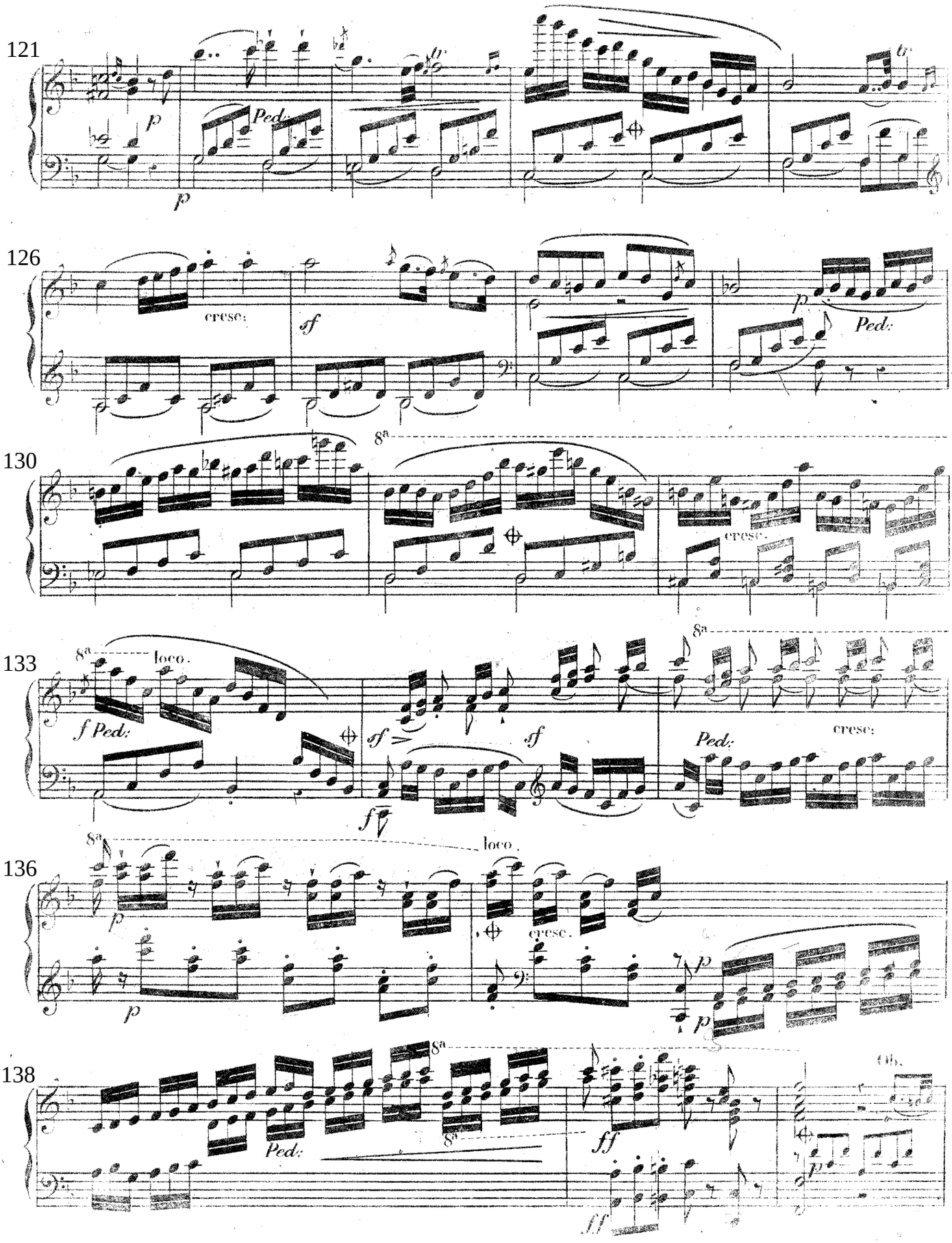



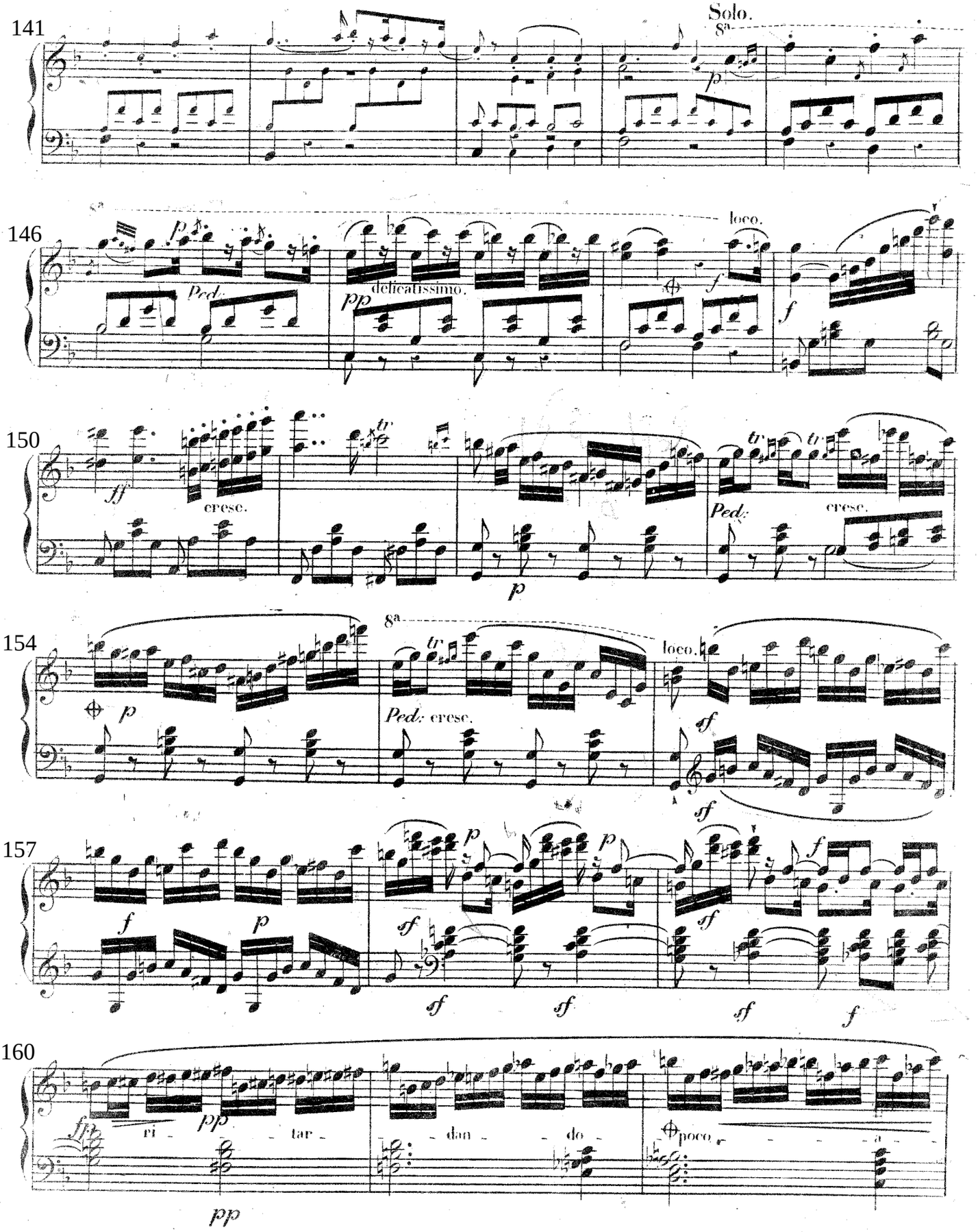



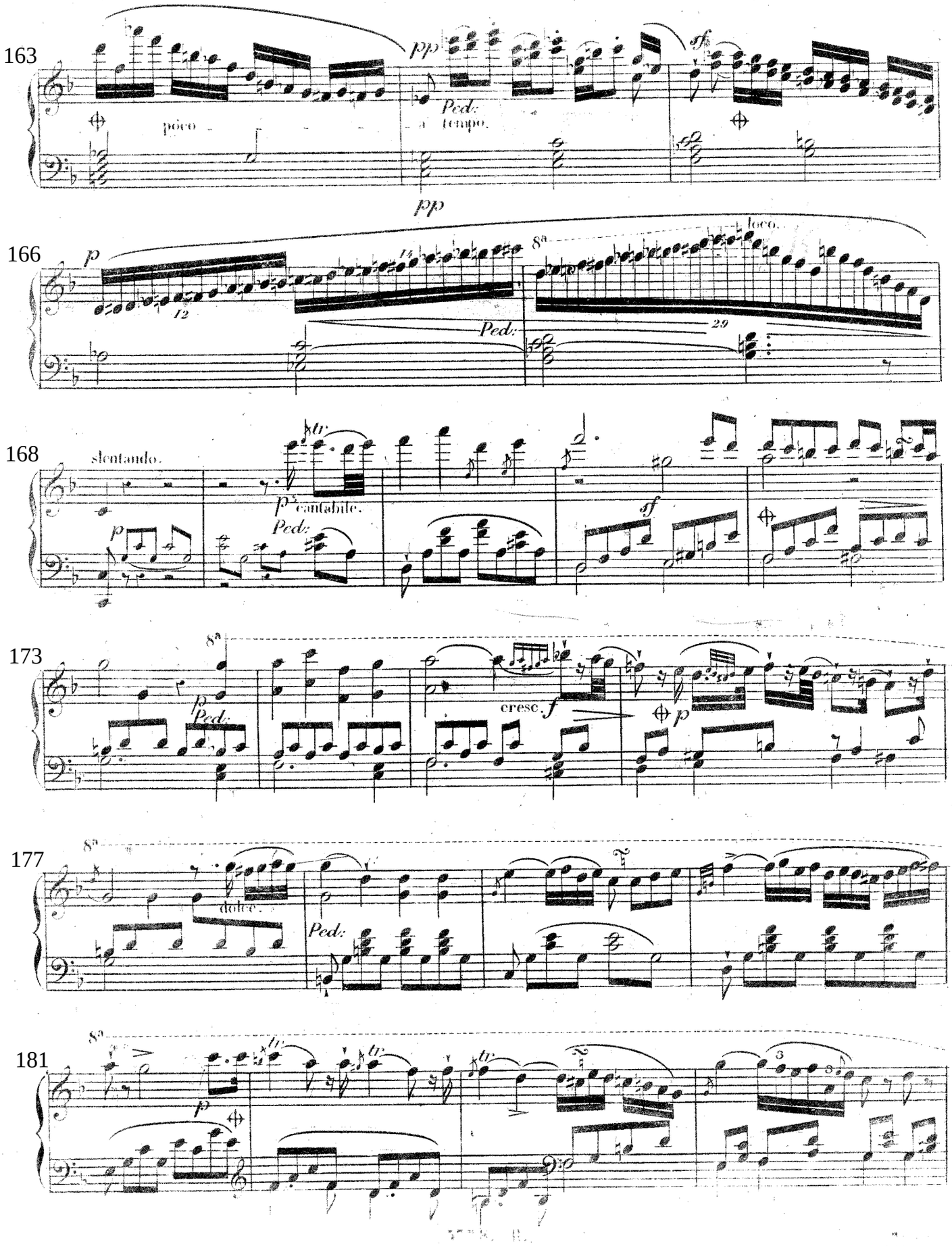

28
ff
33
p
p
40
cantabile.
p
p
p
46
52
57
sf
f

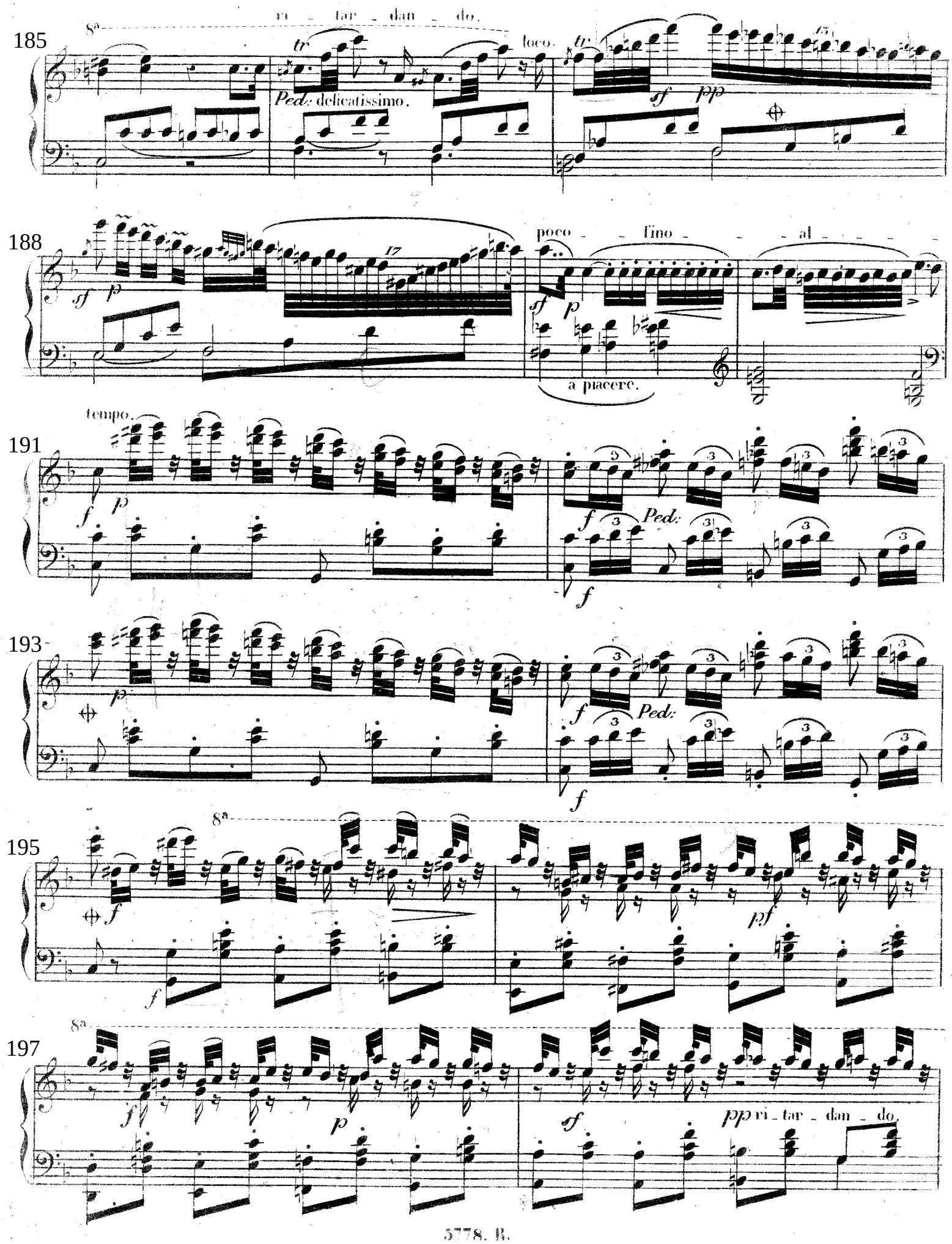

62
67
72
77
82
87


92
96
101
Solo.
tr
f energico e patetico.
fz
Ped.
ff
106
dolce.
111
ten.
8va
loco.
116
sf


121
p
Ped.
p
126
cresc.
sf
p
Ped.
130
8a
cresc.
133
8a
loco.
f Ped.
sf
sf
8a
Ped.
cresc.
f
136
8a
loco.
p
p
cresc.
p
p
138
8a
Ped.
8a
ff
Ob.
p
ff


141
Solo.
8a
146
Ped.
delicatissimo.
loco.
150
cresc.
Ped.
cresc.
154
Ped. cresc.
loco.
157
160
ri - tar - dan - do - poco - a -


163
pp
sf
poco
a tempo.
Ped:
pp
166
p
8a
loco.
Ped:
168
slentando.
p
cantabile.
Ped:
sf
173
8a
p
Ped:
cresc.
f
p
177
8a
dolce.
Ped:
181
8a
p
tr


185
ri - tar - dan - do.
8a
tr
loco.
Ped: delicatissimo.
sf
pp
188
sf
p
poco - fino - al
a piacere.
191
tempo.
f
Ped:
193
195
pf
197
pp ri - tar - dan - do.

199

tempo.

8a

dolce.

Ped.

p

p

201

8a

p

p

203

8a

loco.

p

205

sf f sf

f

ff

p

208

8a

Ped. cresc.

8a

p

tr

8a

tr tr ff tr

211

8a

loco.

f

tr

fz

fz Ped.

tr tr

tr

f

8a

loco.

f

f

ff

215 Tutti. *f*

220 *ff* *sf*

224 *p* *pp* Solo. *p*

230 Ped. *f*

235 *p* dolce *p*

240 Ped. *p* smorz.

244

*p* *fz* *sf*

247

*Ped.* *pp*

8ª

con spirito.

251

Ob. *f* *f*

8ª

255

*p* 8ª *Ped.*

loco.

258

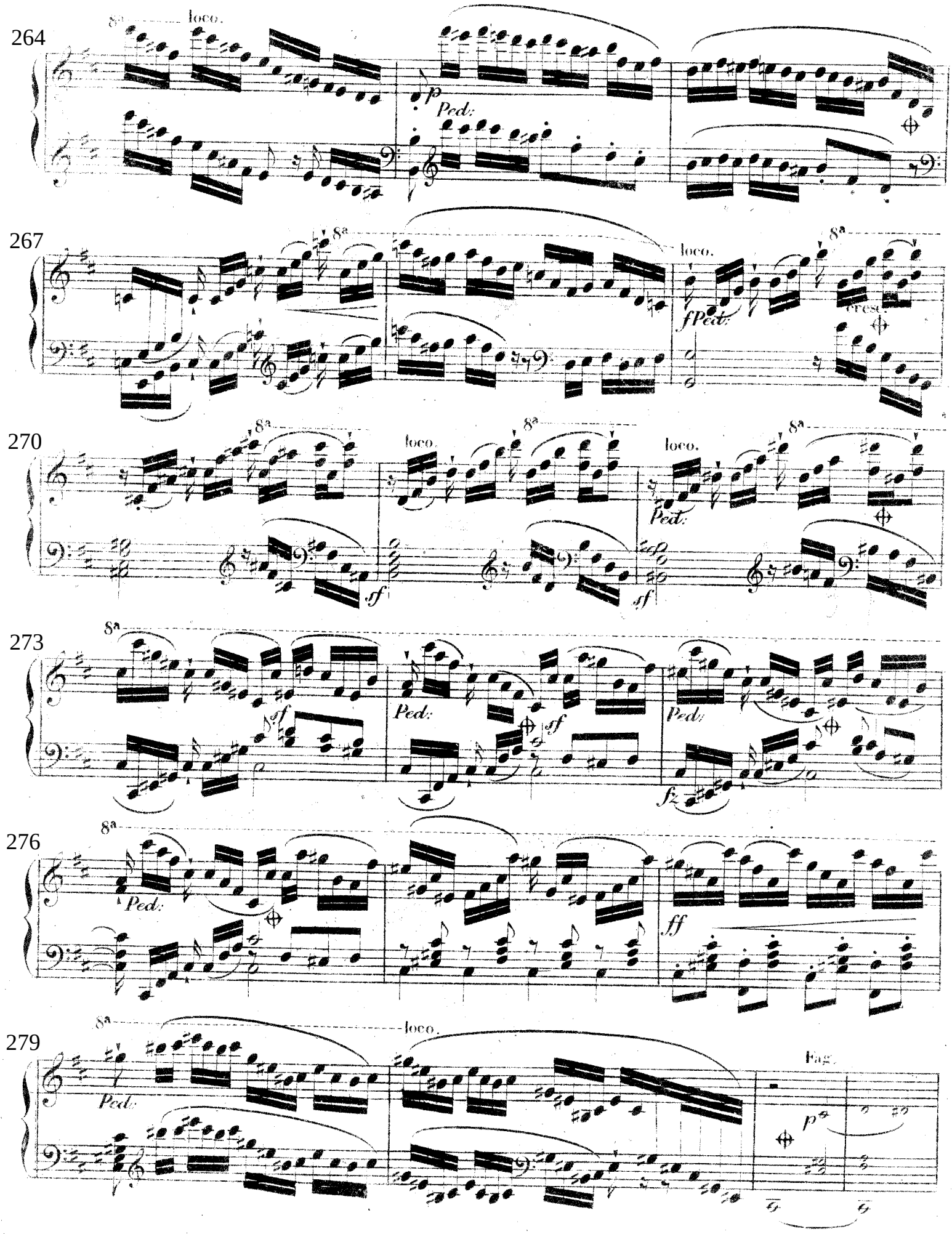
loco. 8ª

cre - - - scen - - do.

8ª loco.

261

*p* *Ped.* 8ª cresc.


264
8a
loco.
p
Ped:
267
8a
loco.
fPed:
cresc.
270
8a
loco.
sf
Ped:
273
sf
Ped:
fz
276
Ped:
ff
279
loco.
Fag.
p

283

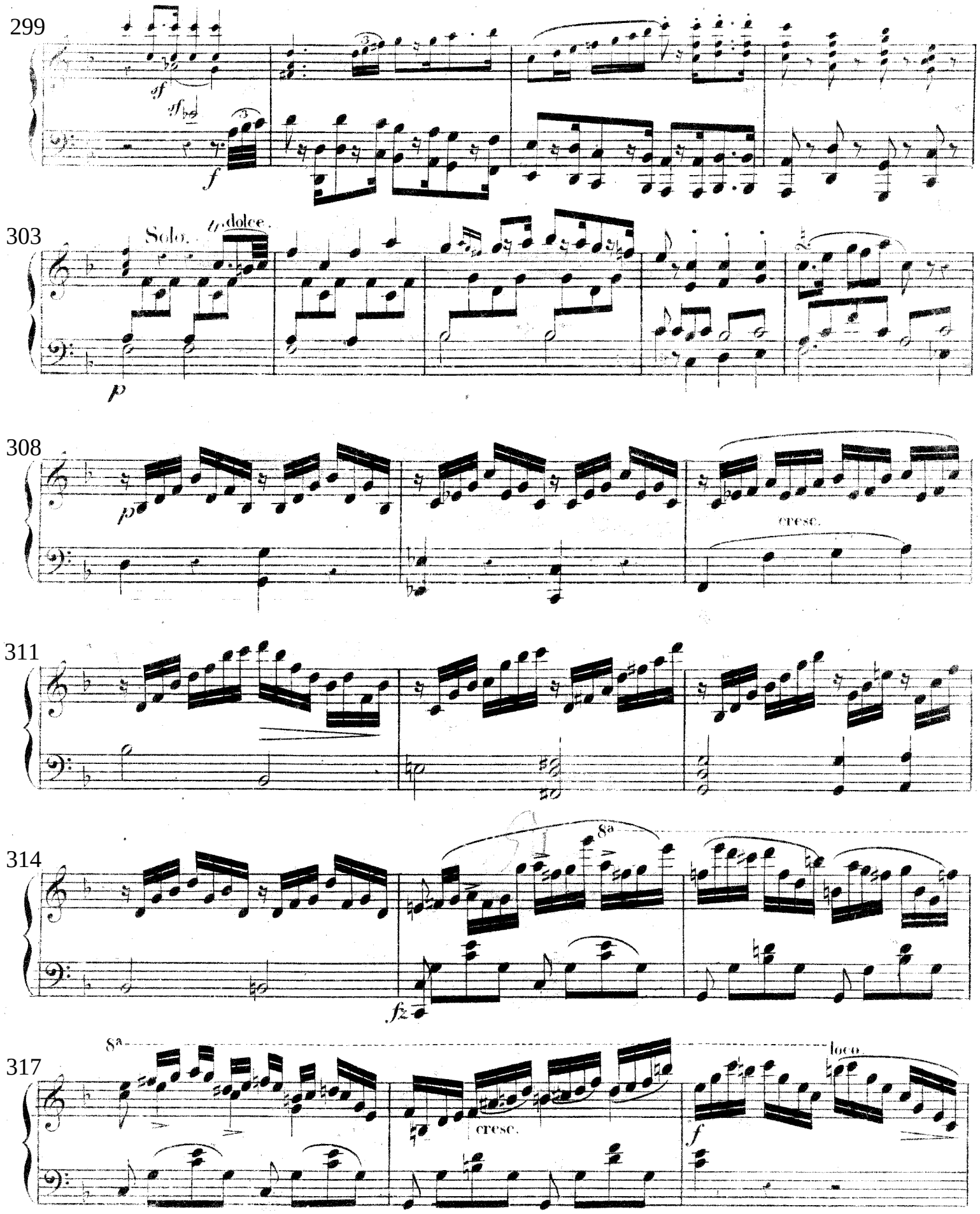
285

287

289

292

295


299
sf
sf
f
303
Solo.
tr dolce.
p
308
p
cresc.
311
314
8a
fz
317
8a
cresc.
f
loco.

320

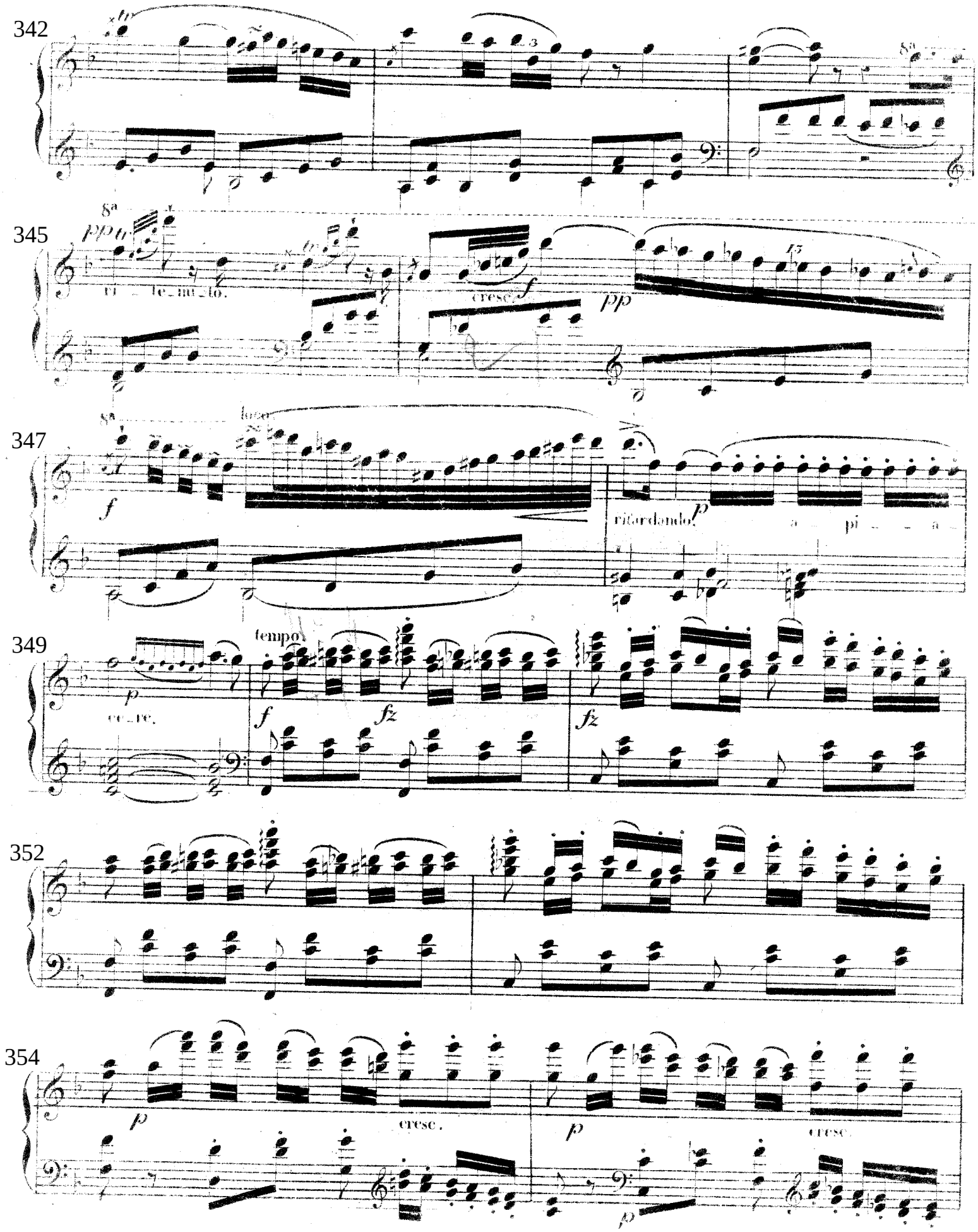
323

326

330

334

338


342
345
ri - te - nu - to.
cresc.
347
loco
ritardando.
a - pi - a -
349
tempo
ce - re.
352
354
cresc.
cresc.

356

8a

p f p f

358

8a

f p cresc.

360

8a

p sf sf sf sf

362

8a

sf f p sf p

364

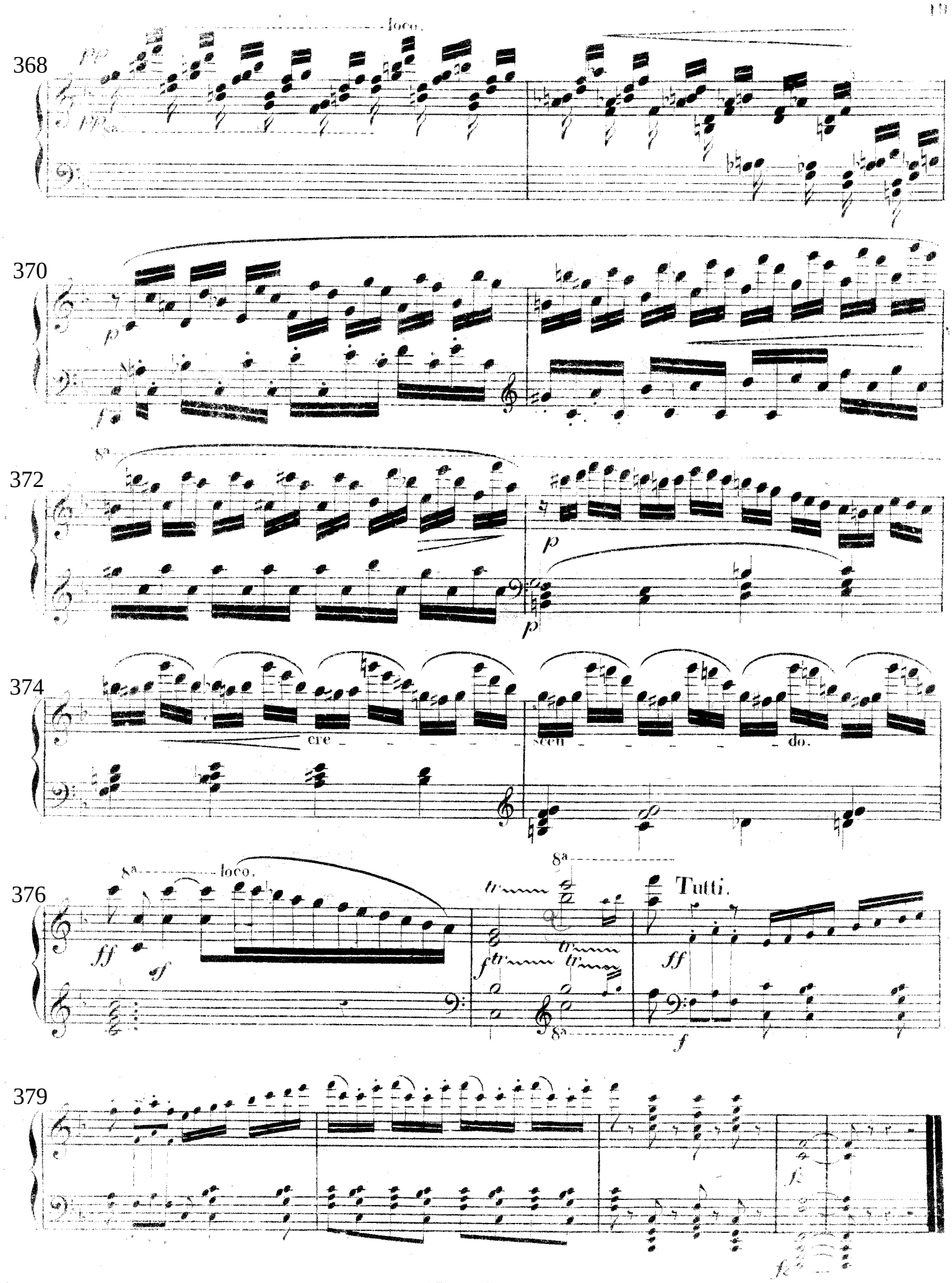
loco. 8a loco.

f f

366

8a loco. 8a

sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf


368
pp
loco.
370
p
f
372
8a
p
374
cre
scen
do.
376
8a
loco.
ff
sf
tr
f
Tutti.
ff
f
379
fz

LARGHETTO.

Fag

Cello.

7

Solo.

a capriccio

accelerando.

(11)

cresc.

cal. espress.

cresc.

13

loco.

accelerando.

calando.

cre - - scen - - do.

14

più fuoco.

cresc.

17

19

20

8ª

I°. Tempo.

23

leggiere.

25

cresc.

30

tempo.

cresc.

delicatissimo ed a piacere.

32

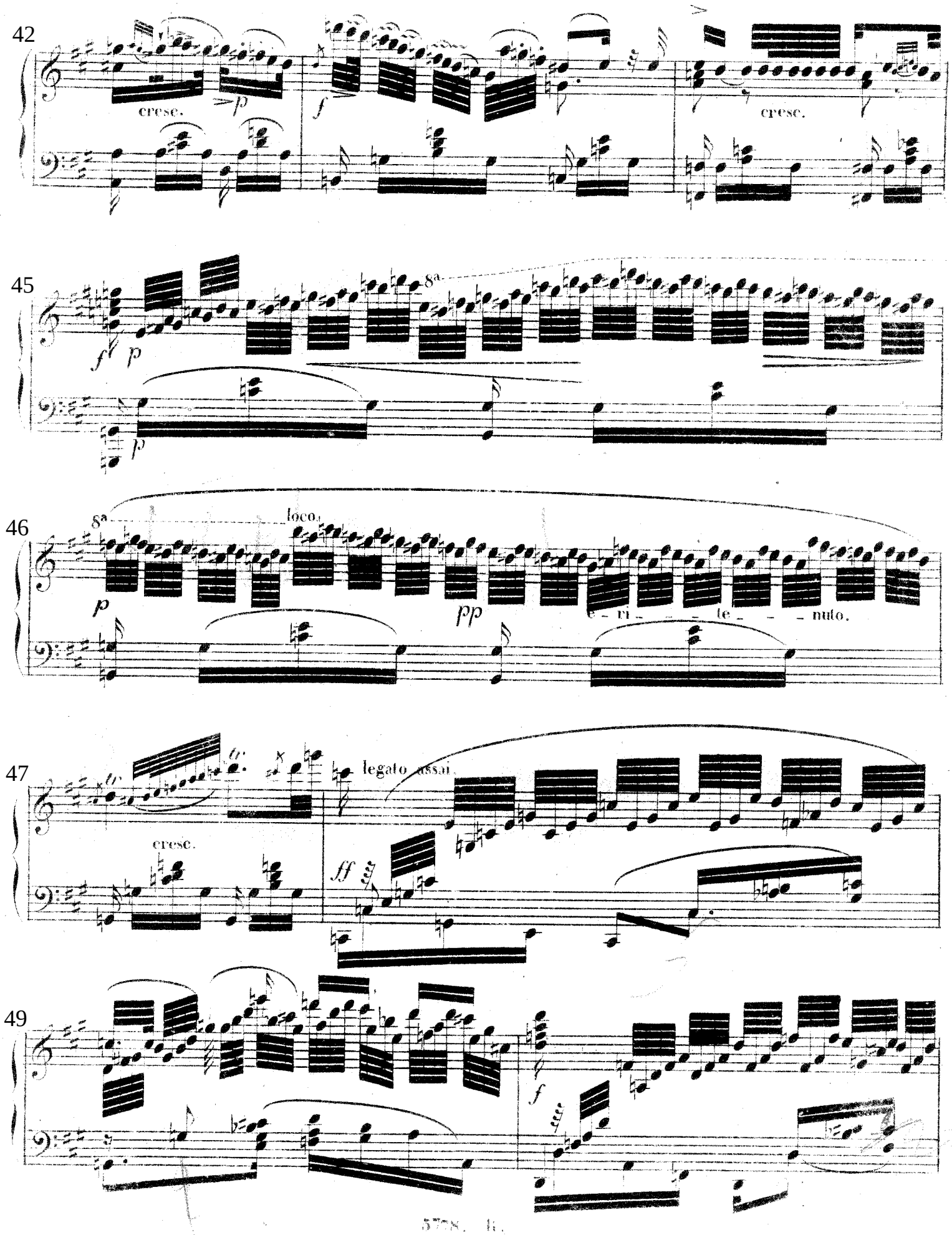
Tempo I°.

35

38

dolce.

cresc.


42
cresc.
p
f
cresc.
45
f
p
8a
p
46
8a
loco.
p
pp
e - ri - te - nuto.
47
tr
tr
legato assai.
cresc.
ff
49
f

51

*f*

53

8ª ..... loco.

cres.

55

8ª ..... loco

cres.

8ª .....

*p*

57

loco. 8ª ..... loco.

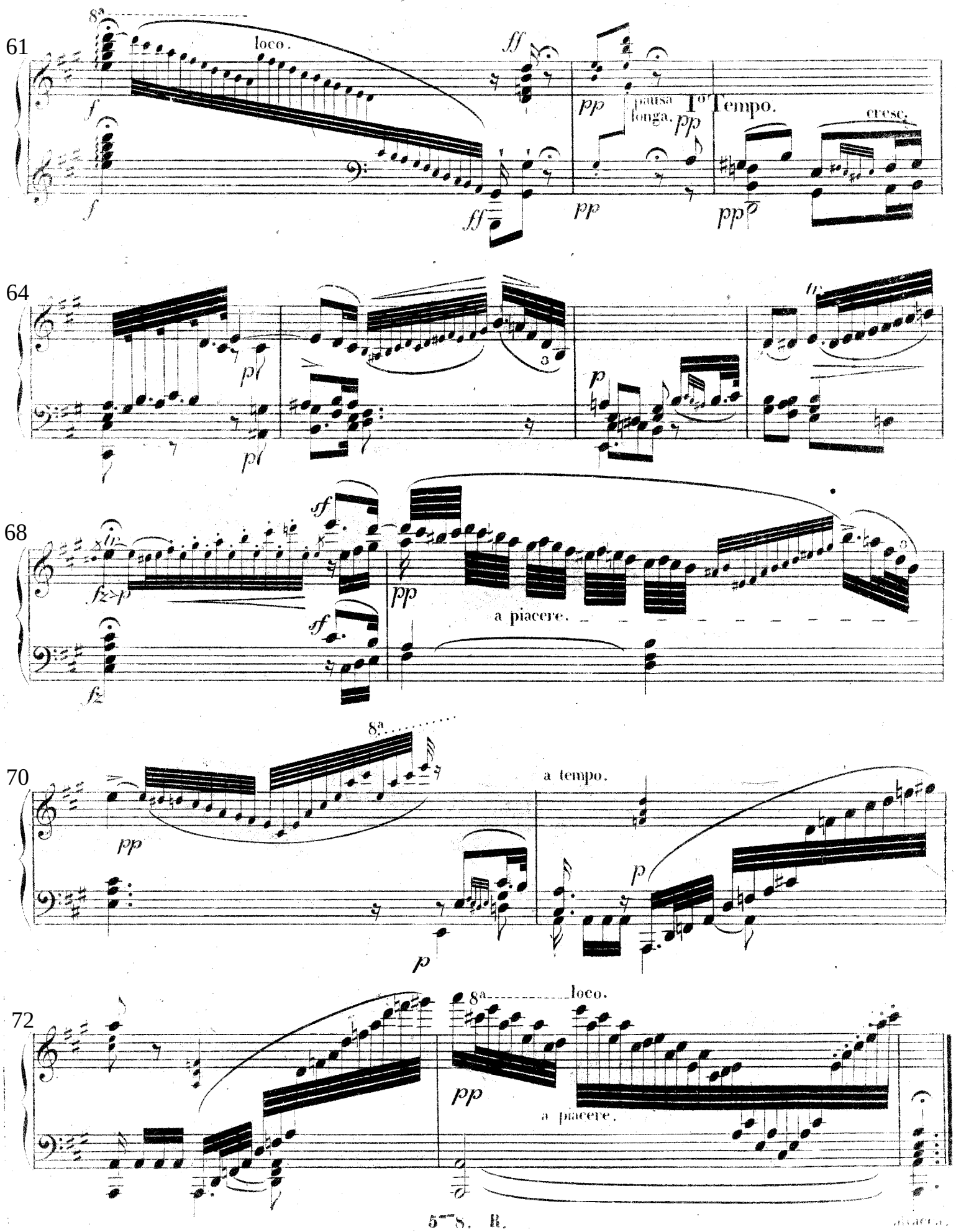
cres.

59

8ª .....

cre - - - scen - - - - do

*p*


61
8a
loco.
ff
pp
pausa longa.
I° Tempo.
cresc.
64
p
tr
68
fz>p
sf
pp
a piacere.
70
8a
a tempo.
p
72
8a
loco.
pp
a piacere.

Allegro con brio.

Tutti.

FINALE.

9

Solo.

17

cresc.

Corni.

25

Orch.

Solo.

33

cresc.

39

cresc.

45

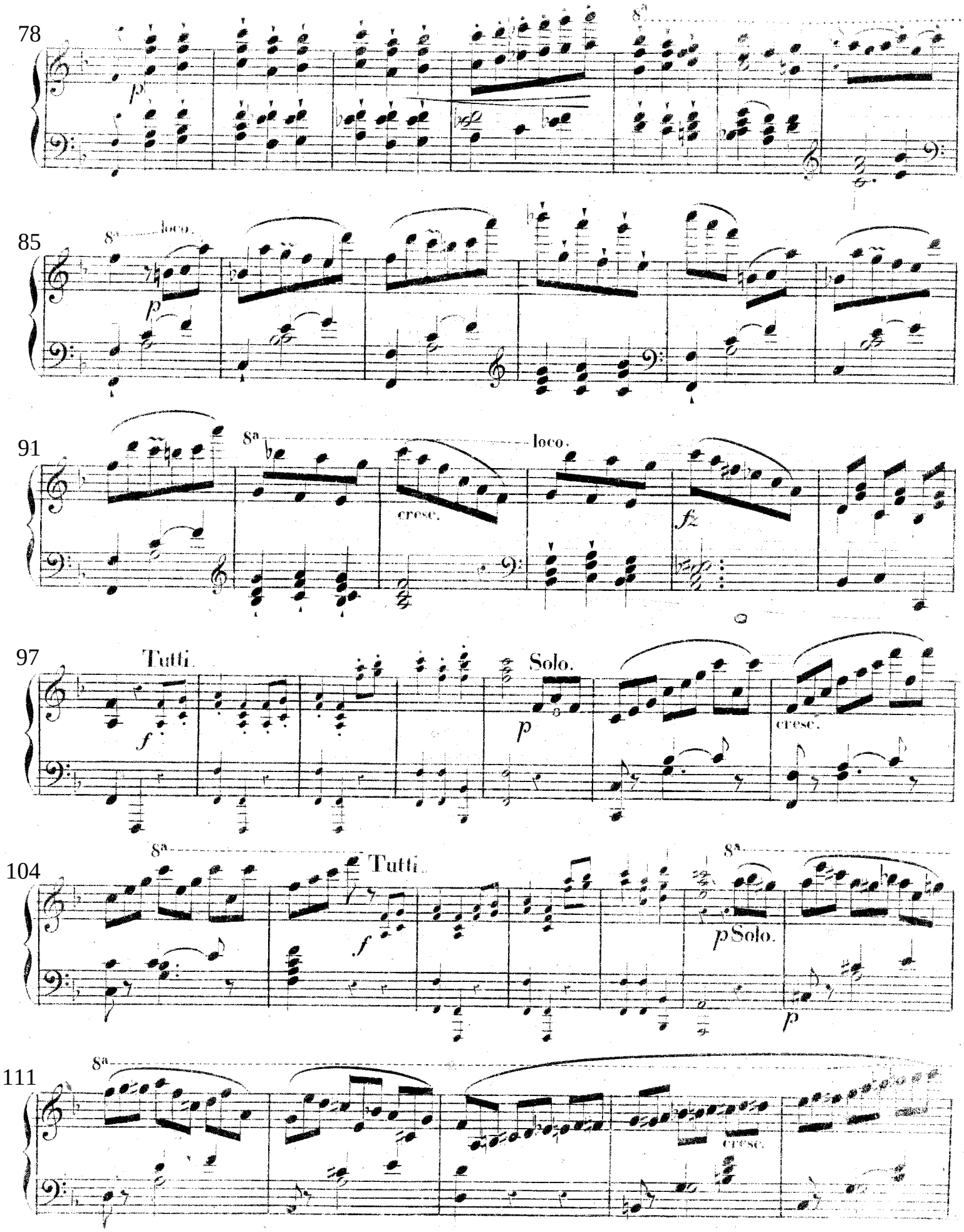
51

56

61

66

71


78
p
8a
85
8a
loco.
p
91
8a
loco.
cresc.
fz
97
Tutti.
f
Solo.
p
cresc.
104
8a
Tutti.
f
8a
p Solo.
p
111
8a
cresc.

116

8a

loco.

*f*

*fz* *fz* *fz*

121

8a

*f*

126

8a

*ff*

131

loco.

*p*

136

Ob.

*p*

Fag.

144

Solo.

*p*

152

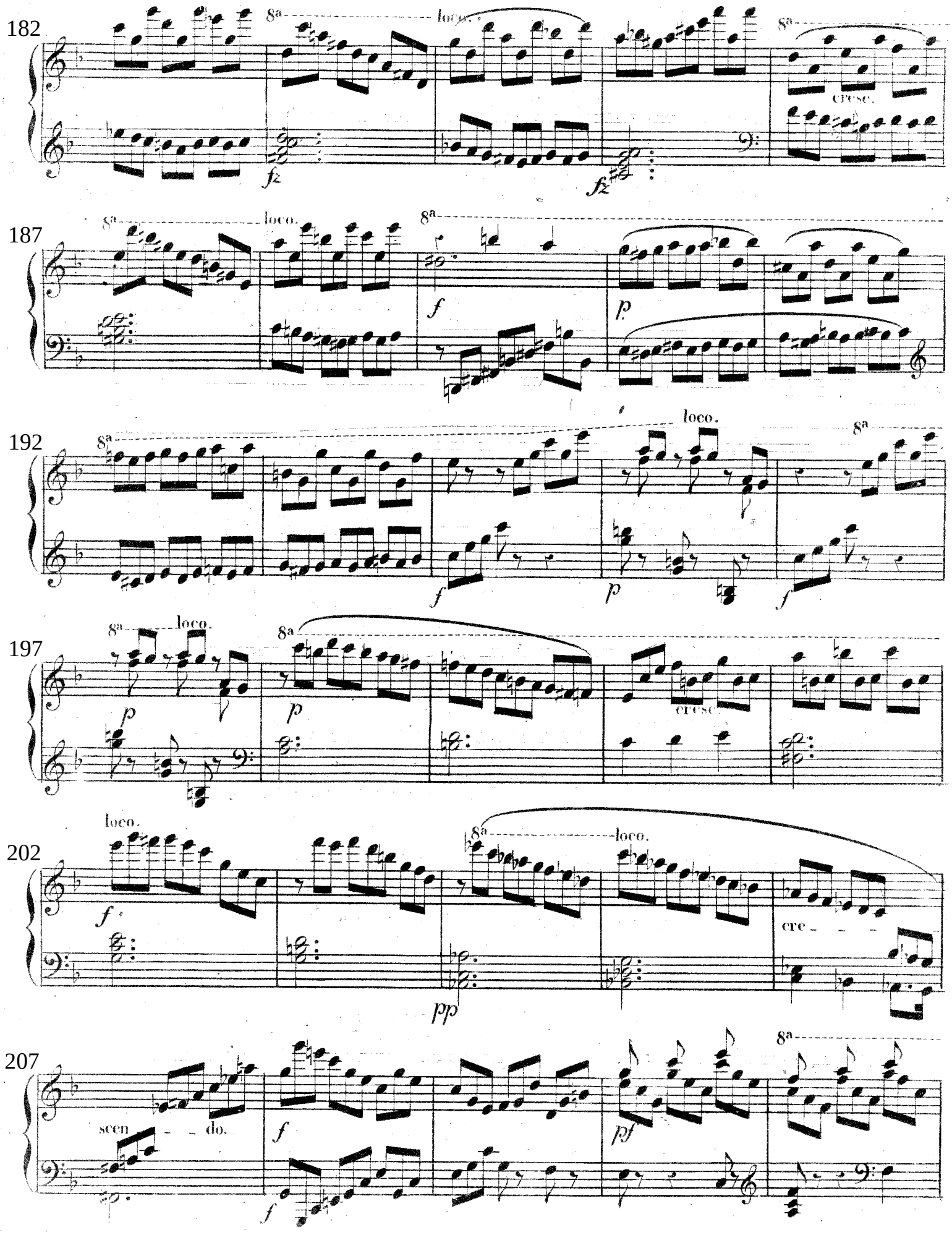
157

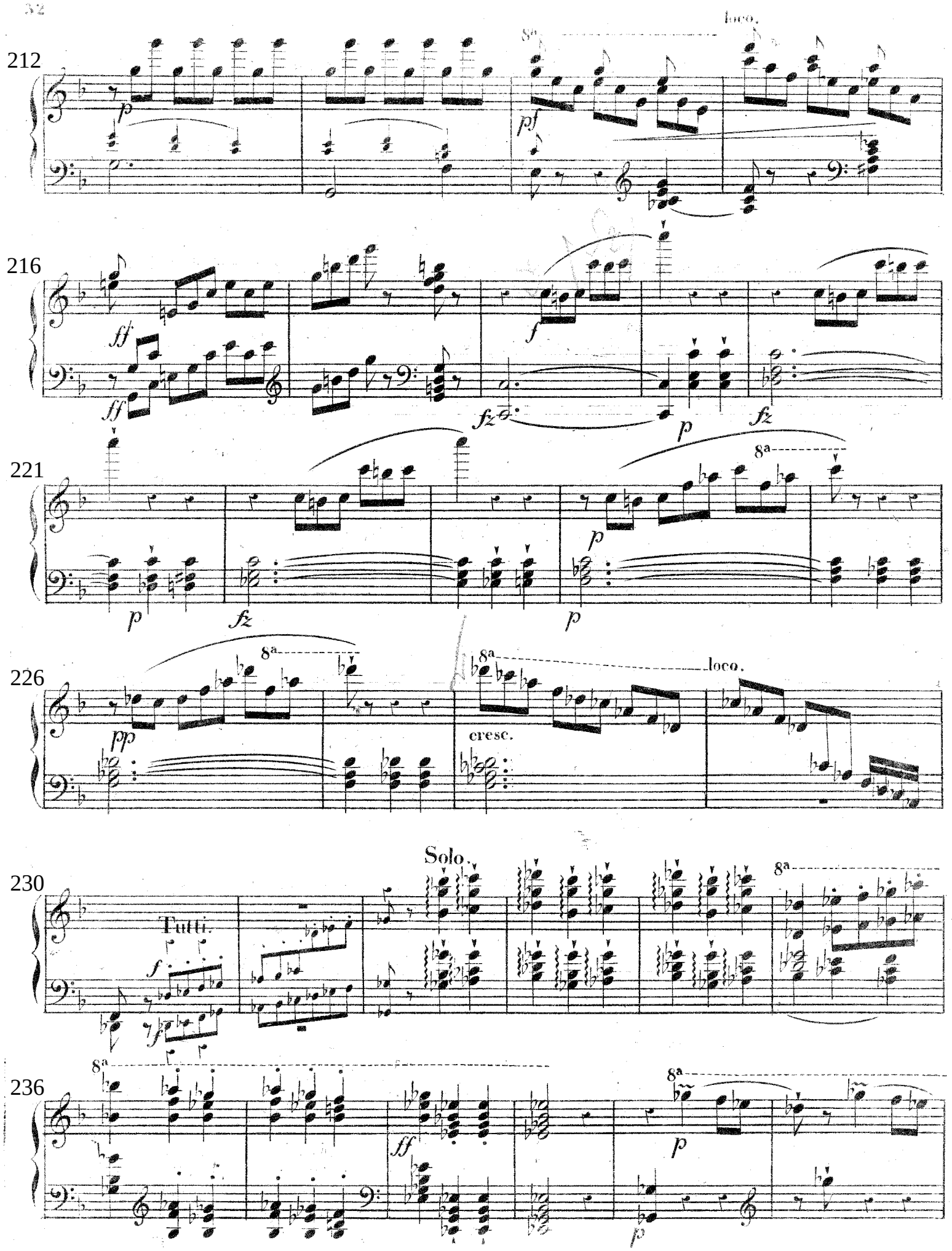
162

167

172

177


182
8a
loco.
fz
cresc.
187
f
p
192
197
202
pp
cre
207
scen
do.
pf


212
216
221
226
230
236
loco.
8a
cresc.
Solo.
Tutti.

242

8a

loco.

*f*

246

8a

*p*

in 8a

250

8a

loco.

*f*

*f*

254

258

8a

loco.

*ff*

*ff*

262

8a

loco.

266

*sf* *sf*

270

*p*

274

8a loco.

*p* *f* *f*

278

8a

*p* cresc.

284

8a loco. 8a

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

290

8a Tutti.

*p* *f* *f*

296

Solo.

8a

300

Tutti.

*f*

Solo.

305

*p*

rit.

310

Tempo e cantabile.

*p*

*sf*

315

*tr*

320

*sf*

*sf*

*p*

326

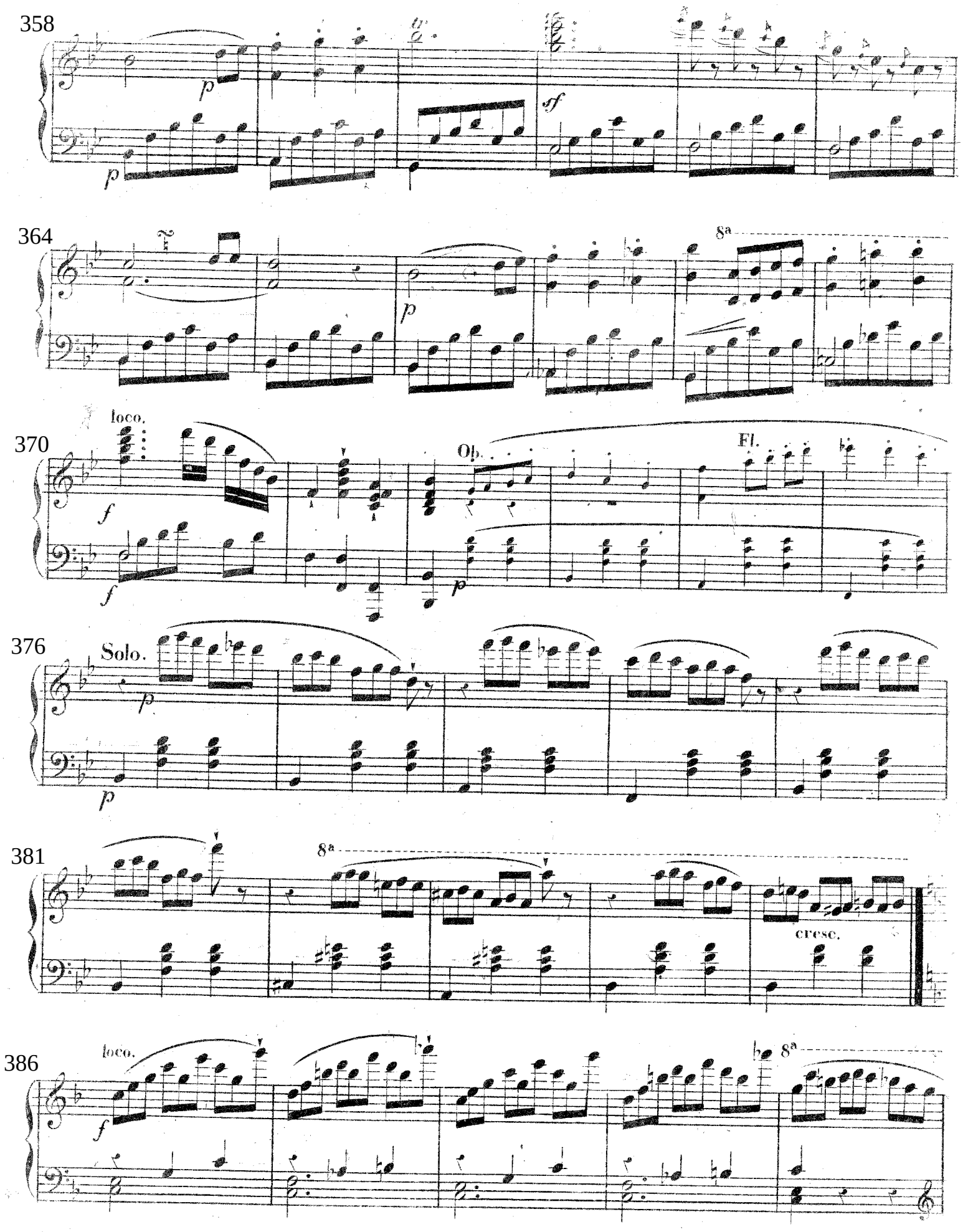
331

336

341

347

353


358
p
p
sf
364
p
8a
370
loco.
f
f
Ob.
p
Fl.
376
Solo.
p
p
381
8a
cresc.
386
loco.
f
8a

391

8a

p

rf

395

loco.

cresc.

f

f

399

8a

ff

ff

403

8a

loco.

pp

408

Ob.

p

Fag.

418

Solo.

p

425

8a

p

fz

430

8a

loco.

8a

fp

435

loco.

8a

8a

p

440

8a

p

sf

p

p

445

8a

loco.

p

f

450

p

ri - - te -

pp - nuto.

f

f

3/4

3/4

456 Presto. 8a

463 8a loco. cresc.

469 8a loco. cresc.

476 8a cresc.

483 8a loco.

489 8a loco.

498

8ª

ff

ff

504

8ª

p loco.

p

8ª

ff

ff

510

loco

516

p

cresc.

8ª

loco.

523

f

f

8ª

loco.

ff

ff

530

Tutti.

f

f