

Οι σονάτες για πληκτροφόρο  
opus 38 (P. XII: 35-37) του  
Leopold Kozeluch.

Αναλυτική προσέγγιση μιας  
πιανιστικής συλλογής του  
όψιμου 18<sup>ου</sup> αιώνας

Πτυχιακή εργασία  
Μανουέλα Παπαϊωάννου  
Α.Μ.: 1569201400032

## **Πίνακας περιεχομένων**

<b>ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ</b> .....	<b>3</b>
<b>ΣΟΝΑΤΑ ΓΙΑ ΠΛΗΚΤΡΟΦΟΡΟ ΣΕ ΜΙ-ΥΦΕΣΗ-ΜΕΙΖΟΝΑ, ΟΡ. 38 ΑΡ. 1 / Ρ. ΧΙΙ: 35</b> .....	<b>5</b>
<b>ΣΟΝΑΤΑ ΓΙΑ ΠΛΗΚΤΡΟΦΟΡΟ ΣΕ ΝΤΟ-ΜΕΙΖΟΝΑ, ΟΡ. 38 ΑΡ. 2 / Ρ. ΧΙΙ: 36</b> .....	<b>13</b>
<b>ΣΟΝΑΤΑ ΓΙΑ ΠΛΗΚΤΡΟΦΟΡΟ ΣΕ ΦΑ-ΕΛΑΣΣΟΝΑ, ΟΡ. 38 ΑΡ. 3 / Ρ. ΧΙΙ: 37</b> .....	<b>19</b>
<b>ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΗ ΜΕΛΕΤΗ ΚΑΙ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ</b> .....	<b>25</b>
<b>ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ</b> .....	<b>30</b>

## Ιστορικά στοιχεία

Ο Leopold Kozeluch γεννήθηκε στην Τσεχία το 1747, στο χωριό Velvary πλησίον της Πράγας, και πέθανε το 1818 στη Βιέννη. Υπήρξε ένας δημοφιλής και επιτυχημένος συνθέτης, αντιπροσωπεύοντας το κλασικό βιεννέζικο ύφος του 18<sup>ου</sup> αιώνας. Εκτός από συνθέτης και εκτελεστής πληκτροφόρου, ήταν επίσης δάσκαλος και εκδότης. Η πλειονότητα των έργων του εκδόθηκε υπό την επίβλεψή του, όσο εκείνος ακόμα ζούσε, στη Βιέννη.<sup>1</sup> Συνεργάστηκε επίσης με άλλους εκδότες στο Λονδίνο, το Εδιμβούργο και τη Βιέννη.

Ο Kozeluch έλαβε μουσική παιδεία στην Πράγα από τον ξάδερφό του Jan Antonín, με τον οποίο μελέτησε κυρίως αντίστιξη και σύνθεση φωνητικής μουσικής. Αργότερα, διδάχθηκε την τέχνη του πληκτροφόρου και της σύνθεσης από τον František Xaver Dušek, χάρη στον οποίο απέκτησε τις βάσεις κυρίως για τη σύνθεση συμφωνιών και σονατών για πληκτροφόρο. Από το 1778 έζησε στη Βιέννη, όπου γνώρισε μεγάλη επιτυχία, και μερικά χρόνια αργότερα, το 1784, ξεκίνησε να εκδίδει τα έργα του σε διάφορες πόλεις. Από το 1792 προσλήφθηκε στην αυλή του Φραγκίσκου Β΄ ως αρχιμουσικός και συνθέτης.<sup>2</sup>

Ο Kozeluch ήταν ένας από τους σημαντικότερους βοημούς συνθέτες της εποχής του, ασκώντας αξιοσημείωτη επιρροή. Η θέση του στην αυλή του Φραγκίσκου Β΄ του εξασφάλισε μισθό μεγαλύτερο και από αυτόν του Mozart.<sup>3</sup> Δυστυχώς, την σύγχρονη εποχή παραμένει ένας αφανής συνθέτης. Ωστόσο, η συνολική του εργογραφία αποτελείται από ένα μεγάλο αριθμό έργων, που περιλαμβάνει διάφορα είδη, όπως φωνητική μουσική (θρησκευτικά έργα, όπως ύμνους, καντάτες, μία Λειτουργία κ.ά., καθώς και τραγούδια), μπαλέτα και παντομίμες, ορχηστρικά έργα κ.ά. Επιπλέον, έχει συνθέσει έργα μουσικής δωματίου, όπως τρίο με πληκτροφόρο, ντουέτα, σερενάτες, σονάτες για πληκτροφόρο – τέσσερα χέρια και σονάτες για σόλο πληκτροφόρο.<sup>4</sup> Οι σωζόμενες μέχρι σήμερα σονάτες του για πληκτροφόρο υπολογίζονται στις 50, ενώ η πλειονότητα των έργων του αποτελείται από τρίο και κοντσέρτα για πληκτροφόρο. Πολλές από τις σονάτες του διαθέτουν περισσότερο παιδαγωγικό ή δεξιοτεχνικό χαρακτήρα.

Πολλά από τα έργα που περιλαμβάνονται στον κατάλογο του Poštolka (1964) είναι χαμένα ή αμφιβόλου γνησιότητας. Στις σύγχρονες εκδόσεις περιλαμβάνονται κυρίως τα έργα που είχαν εκδοθεί στη Βιέννη, χωρίς να σώζεται όμως κανένα αυτόγραφο του συνθέτη.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Christopher Hogwood, [“Introduction”], στο: Leopold Kozeluch, *Complete Sonatas for Keyboard III: Sonatas 25-37*, επιμ. Christopher Hogwood, Bärenreiter Urtext, Basel – London – New York – Praha 2012, σ. XI.

<sup>2</sup> Milan Poštolka, “Kozeluch, Leopold”, στο: *Grove Music Online (Oxford Music Online)*, Oxford University Press, 20 Ιανουαρίου 2001 (τελευταία πρόσβαση: 29.04.2019).

<sup>3</sup> Hogwood, ό.π., σ. VII-X.

<sup>4</sup> Poštolka, ό.π.

<sup>5</sup> Hogwood, ό.π., σ. XI και σ. 222.

Ο Leopold Kozeluch ήταν αγαπητός στο ακροατήριο της εποχής του, ως συνθέτης μουσικής για ερασιτέχνες και για ψυχαγωγία στα σαλόνια των αριστοκρατών, όμως ποτέ δεν εμφανίστηκε δημοσίως ως εκτελεστής.<sup>6</sup> Το ύφος του χαρακτηρίζεται ανάλαφρο, φυσικό, η αρμονία του τυπική, εφαρμόζοντας τις τάσεις και τις συνθετικές πρακτικές που περιέγραφαν οι θεωρητικοί του 18<sup>ου</sup> αιώνας. Είναι χρήσιμο να σημειωθεί πως ο Kozeluch ήταν γνωστός σε άλλους συνθέτες, όπως στους Mozart, Haydn και Clementi. Ο τελευταίος, μάλιστα, συνέθεσε μία συλλογή πρελουδίων και καντεντσών για πληκτροφόρο, γραμμένων στο ύφος των τότε “δημοφιλών” συνθετών, τους οποίους ο Clementi κατονομάζει στην αρχή του κάθε κομματιού: πρόκειται (πέραν του εαυτού του) για τους Haydn, Mozart, Vanhal, Sterkel και Kozeluch.<sup>7</sup>

Στην παρούσα εργασία, θα ασχοληθούμε με τις *Σονάτες για πληκτροφόρο* opus 38 αρ. 1, 2 και 3 (P. XII: 35-37).<sup>8</sup> Πρόκειται για τρία έργα στο είδος της σονάτας. Τα δύο πρώτα έργα, σε Μι-ύφεση-μείζονα και σε Ντο-μείζονα αντίστοιχα, διαθέτουν όμοια δομή: αποτελούνται από τρία μέρη, τα πρώτα με ένδειξη Allegro σε μορφή σονάτας, τα δεύτερα σε τριμερή μορφή με ένδειξη Adagio και τα τρίτα σε μορφή rondo / rondeau με ένδειξη Allegro molto / Allegretto. Γενικότερα, αυτή είναι η δομή που χρησιμοποιεί ο Kozeluch στα έργα σε μείζονα τρόπο, με ελάχιστες εξαιρέσεις. Το τελευταίο έργο, σε φα-ελάσσονα, διαφέρει από τα πρώτα μόνο ως προς τη διάρθρωση των τριών μερών του. Κάτι τέτοιο συνηθίζεται στον Kozeluch σε όσα έργα είναι γραμμένα σε ελάσσονα τονικότητα.<sup>9</sup> το πρώτο είναι αργό (Largo) σε τριμερή μορφή, το δεύτερο είναι ένα Allegro agitato σε μορφή σονάτας και το τρίτο είναι επίσης γρήγορο (Allegretto) σε τριμερή μορφή.

Τα τρία αυτά έργα εκδόθηκαν μαζί, ως μία συλλογή. Δεν σώζονται προγενέστερα από τις εκδόσεις χειρόγραφα, και ως εκ τούτου δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε την ακριβή χρονολογία σύνθεσης του καθενός από τα τρία αυτά έργα. Οι παλαιότερες εκδόσεις που διαθέτουμε χρονολογούνται από το 1793 και πραγματοποιήθηκαν από τους μουσικούς εκδοτικούς οίκους του Jean-Georges Sieber (Παρίσι) και του John Bland (Λονδίνο). Ακολούθησαν εκδόσεις της συλλογής από τον G. Goulding την ίδια χρονιά, το 1794 από τον J. André και το 1809 από τον Louis Maisch. Επιπροσθέτως, σε δύο εκδόσεις αναφέρεται αφιέρωση της συλλογής αυτής σε κάποια Miss Wetenhall, πιθανότατα όμως η συγκεκριμένη αφιέρωση έγινε από τους εκδότες και όχι από τον ίδιο το συνθέτη.<sup>10</sup>

---

<sup>6</sup> Hogwood, ό.π., σ. VII-X.

<sup>7</sup> *Clementi's Musical Characteristics, or a Collection of Preludes and Cadences for the Harpsichord or Piano Forte, Composed in the Style of Haydn, Kozeluch, Mozart, Sterkel, Vanhal and the Author*, Opera 19, London 1787.

<sup>8</sup> Milan Poštolka, *Leopold Koželuch: život a dílo*, Státní hudební vydavatelství, Praha 1964, σ. 273.

<sup>9</sup> Hogwood, ό.π., σ. IX.

<sup>10</sup> Hogwood, ό.π., σ. 233-237.

Πρώτο μέρος: *Allegro*

Έκθεση:

Η ενότητα της εκθέσεως ξεκινά με το κύριο θέμα στην αρχική τονικότητα της Μι-ύφεση-μείζονος. Τα μέτρα 1-8 αποτελούν μία περίοδο,<sup>11</sup> με το πρώτο σκέλος (μ. 1-4) να καταλήγει σε μισή πτώση και το δεύτερο (μ. 5-8) σε τέλεια πτώση στην κύρια τονικότητα. Τα επόμενα μέτρα, αποτελούμενα από δύο μορφώματα (μ. 9-12a και 12-14), αρχικά μοιάζουν με καταληκτικά, όμως εξελίσσονται και οδηγούν στη δεσπόζουσα, με μία μισή πτώση στο μέτρο 14.<sup>12</sup> Τα μέτρα 15-18 και 19-21 (αντίστοιχα με τα μορφώματα των μ. 9-12a και 12-14) καταλήγουν στην ενεργή δεσπόζουσα της Μι-ύφεση-μείζονος (μ. 20), για να προετοιμάσουν στο μέτρο 22 την επαναφορά του αρχικού θέματος στην αρχική τονικότητα. Τα σημεία τομής, επομένως, συμφωνούν με τη θεωρία της εποχής, κατά την οποία η πρώτη “φραστική τομή” καταλήγει σε τέλεια ή ατελή πτώση στην αρχική τονικότητα (μ. 8), ενώ η δεύτερη σε μισή πτώση (μ. 20).<sup>13</sup>

Φαίνεται λοιπόν, πως το κύριο θέμα διαρθρώνεται με βάση το μοντέλο της τριμέρειας,<sup>14</sup> κατά το οποίο η αρχική περίοδος αποτελεί το πρώτο τμήμα (α). Ακολουθεί ένα αντιθετικό τμήμα (β) ή, με όρους της εποχής, ένα “δεύτερο μοτίβο”,<sup>15</sup> με ανεξάρτητο θεματικό υλικό, το οποίο οδηγεί από την τονική στη δεσπόζουσα, παραμένει για λίγο σε αυτήν και τελικά προετοιμάζει την επαναφορά του αρχικού θέματος (α’). Αυτή η τριμερής δομή, όμως, παραμένει ημιτελής, καθώς το τρίτο τμήμα (α’) δεν ολοκληρώνεται στην αρχική τονικότητα. Στο τμήμα αυτό, από το αρχικό θέμα έχει διατηρηθεί μόνον το πρώτο σκέλος της περιόδου του αρχικού οκταμέτρου (στα μ. 22-25), ενώ η επόμενη φράση εξελίσσεται διαφορετικά και καταλήγει σε μισή πτώση στη δευτερεύουσα τονικότητα της Σι-ύφεση-μείζονος (μ. 31). Διακρίνεται πως τα μέτρα 22-31 αποτελούν τον πρώτο τύπο υβριδίου που αναφέρει ο Caplin:<sup>16</sup> πρώτο σκέλος περιόδου (μ. 22-25), συνέχιση (με αποσπασματοποίηση, πύκνωση του επιφανειακού και του αρμονικού ρυθμού) και πτωτική διαδικασία (μ. 26-31). Τα μέτρα 32-34 αποτελούν επέκταση της πτώσης.

<sup>11</sup> Βλ. για τα χαρακτηριστικά μίας περιόδου στο: William E. Caplin, *Classical form: A theory of formal functions of the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, New York 1998, σ. 12-13.

<sup>12</sup> Βλ. αναλυτικά στο: Caplin, ό.π., σ. 16.

<sup>13</sup> Όπως αναφέρει ο Koch, στο: Ιωάννης Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18ου αιώνας (Β’)”, *Πολυφωνία* 9, Κουλτούρα, Αθήνα 2006, σ. 73-74.

<sup>14</sup> James Hepokoski – Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, types, and deformations in the late-eighteenth-century sonata*, Oxford University Press, New York 2006, σ. 70-71.

<sup>15</sup> Σύμφωνα με το θεωρητικό Galeazzi, κατά τον οποίο το κύριο θέμα διαδέχεται ένα καινούριο μόρφωμα: βλ. στο: Ιωάννης Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18ου αιώνας (Γ’)”, *Πολυφωνία* 10, Κουλτούρα, Αθήνα 2007, σ. 49.

<sup>16</sup> Caplin, ό.π., σ. 59-61.

Το τμήμα α', επομένως, έχει μετασχηματίσει τόσο τη δομή όσο και τη λειτουργία του: πλέον ταυτίζεται με την έναρξη της μεταβάσεως, η οποία αποτελείται από δύο σκέλη:<sup>17</sup> το πρώτο εκτείνεται στα μέτρα 22-34 και το δεύτερο από το μέτρο 35 και έπειτα, οδηγώντας σε νέα μισή πτώση (την τρίτη φραστική τομή κατά τον Koch)<sup>18</sup> στη δευτερεύουσα τονικότητα στο μέτρο 45. Σε αυτό το σημείο έχουμε την ενδιάμεση τομή της εκθέσεως.<sup>19</sup> Τα μέτρα 45-48α αποτελούν ένα εκτεταμένο γέμισμα τομής που καταλήγει στην τονική της δευτερεύουσας τονικότητας στο μέτρο 48.<sup>20</sup> Αυτό είναι το εναρκτήριο σημείο της πλάγιας περιοχής.

Το πλάγιο θέμα, στην τονικότητα της Σι-ύφεση-μείζονος πλέον, αποτελεί παράγωγο του αρχικού, χρησιμοποιώντας κυρίως το ρυθμικό του στοιχείο.<sup>21</sup> Δομικά αποτελεί μία διευρυμένη πρόταση,<sup>22</sup> που αρχικά βασίζεται σε τετράμετρα: βασική ιδέα στα μέτρα 48b-52a, παράλλαγμα στα μ. 52b-56a. Το δεύτερο σκέλος της προτάσεως είναι αρκετά εκτεταμένο, με τα χαρακτηριστικά της αποσπασματοποίησης και της πύκνωσης του αρμονικού ρυθμού να εκδηλώνονται από το μέτρο 56b και εφ' εξής. Η πτωτική διαδικασία οδηγεί σε ατελή πτώση στη Σι-ύφεση-μείζονα στο μέτρο 71 (vi – IV, V<sup>7</sup>, I). Έπειτα, ένα δεξιοτεχνικό, εκτενές “πέρασμα” (κατά τον Birnbach)<sup>23</sup> οδηγεί σε πτωτική διαδικασία στα μέτρα 85-89, για να κλείσει η ενότητα της εκθέσεως με τέλεια πτώση στη δευτερεύουσα τονικότητα – τέταρτη και τελευταία “φραστική τομή”.<sup>24</sup> Τέλος, τα τελευταία μέτρα που ακολουθούν, αποτελούν μία “κατακλείδα”<sup>25</sup> βασισμένη σε δύο καταληκτικές ιδέες. Η πρώτη στα μέτρα 89-97a, η οποία αποτελείται από απλές διαδοχές συγχορδιών με αντιχρονισμούς, κι η δεύτερη στα μέτρα 97b-102, τα οποία φέρουν θεματικό υλικό προερχόμενο από την αρχή της κύριας περιοχής.

<sup>17</sup> Βλ. “διπλή μετάβαση” στο: Caplin, ό.π., σ. 137.

<sup>18</sup> Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18<sup>ου</sup> αιώνας (B’)”, ό.π., σ. 73-75.

<sup>19</sup> Βλ. “Medial Caesura” στο: Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 24-25, και Ιωάννης Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Συμπερασματικές επιστημονικές επισημάνσεις επί των τριών πρώτων τύπων σονάτας – Η συμβολή της θεωρίας των Hepokoski και Darcy στην τρέχουσα επιστημονική συζήτηση”, *Πολυφωνία* 16, Κουλτούρα, Αθήνα 2010, σ. 124-125.

<sup>20</sup> Βλ. Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 40-41.

<sup>21</sup> Βλ. Caplin, ό.π., σ. 97.

<sup>22</sup> Caplin, ό.π., σ. 40-42.

<sup>23</sup> Ιωάννης Φούλιας, “Η μουσική του Ludwig van Beethoven μέσα από τα πρώτα κείμενα περί μουσικής μορφολογίας του Heinrich Birnbach (1827-1829)”, *Πολυφωνία* 21, Κουλτούρα, Αθήνα 2012, σ. 56-57. Επιπλέον, αυτό το σημείο ταυτίζεται με την “πτωτική περίοδο” του Galeazzi· βλ. Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18<sup>ου</sup> αιώνας, (Γ’)”, ό.π., σ. 51.

<sup>24</sup> Σύμφωνα με το θεωρητικό Koch, στο: Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18<sup>ου</sup> αιώνας (B’)”, ό.π., σ. 73.

<sup>25</sup> Κατά τους Koch, Galeazzi και Birnbach· βλ. αντίστοιχα: Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18<sup>ου</sup> αιώνας (B’)”, ό.π., σ. 75· Φούλιας “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18<sup>ου</sup> αιώνας (Γ’)”, ό.π., σ. 52-53· Φούλιας, “Η μουσική του Ludwig van Beethoven...”, ό.π., σ. 58-59.

### Επεξεργασία:

Στην ενότητα της επεξεργασίας παρουσιάζονται μορφώματα από τα τμήματα της έκθεσης, όμως με διαφορετική σειρά, κάτι το οποίο προβλέπεται από τη θεωρία του Birnbach.<sup>26</sup> Το πρώτο τμήμα, στα μέτρα 103 έως 116a, προέρχεται από μετασχηματισμό του υλικού της συνέχισης του πλαγίου θέματος (από το μ. 56b και εφ' εξής). Αρμονικά, σε αυτό το σημείο ξεκινά ενός κύκλος πεμπτών, με διαδοχικές δεσπόζουσες να οδηγούν αρχικά στο περιβάλλον της ii βαθμίδος της αρχικής τονικότητας (μ. 104), της διπλής δεσπόζουσας (μ. 108), της δεσπόζουσας (μ. 112) και τελικά της τονικής (μ. 116).

Έπειτα, το υλικό του δεύτερου μορφώματος, στα μέτρα 116-124, προέρχεται από το δεύτερο σκέλος της μεταβάσεως που ορίσαμε στην έκθεση από το μέτρο 35. Αρμονικά, συνεχίζεται ο κύκλος των πεμπτών: ξεκινώντας από την τονική (μ. 116), περνά από τη δεσπόζουσα της υποδεσπόζουσας, η οποία λύνεται σε αυτήν (μ. 119-120) και καταλήγει στη δεσπόζουσα της Ρε-ύφεση-μείζονος, ως διπλή υποδεσπόζουσα, και στη λύση της στα μέτρα 123-124.

Τα μέτρα 124-134a είναι αντίστοιχα με τα μέτρα του δεύτερου τμήματος της κύριας περιοχής, από το μέτρο 8 και μετά. Η αρμονική πορεία οδηγεί στην ομόνυμη μι-ύφεση-ελάσσονα (μ. 130) και την υποδεσπόζουσά της (μ. 131-133). Αυτή η τονική περιπλάνηση είχε ως σκοπό την προσέγγιση της τονικότητας της νί και αυτό επικυρώνεται με τη μισή πτώση σε αυτήν στο μέτρο 134.

Το επόμενο τμήμα ξεκινά από το μέτρο 134 με επικάλυψη, με στόχο πλέον την τέλεια πτώση στη ντο-ελάσσονα, αξιοποιώντας το θεματικό υλικό της μετάβασης (μ. 35 και εφ' εξής). Αυτό καταλήγει σε τέλεια πτώση στη ντο-ελάσσονα στο μέτρο 149. Επικυρώνεται, δηλαδή, η τονικότητα της νί βαθμίδος, της σχετικής ελάσσονος· κάτι τέτοιο είναι μία τυπική αρμονική επιλογή για την ενότητα της επεξεργασίας σε ένα έργο γραμμένο στον μείζονα τρόπο, σύμφωνα με τους θεωρητικούς της εποχής.<sup>27</sup>

Το τελευταίο τμήμα της επεξεργασίας (μ. 149-168) αποτελεί το συνδυαστικό πέρασμα προς την επανέκθεση.<sup>28</sup> Αξιοποιεί όμως δύο μορφώματα που έχουν ήδη παρουσιασθεί στην έκθεση. Συγκεκριμένα, τα μέτρα 149-156 παραπέμπουν στο πρώτο καταληκτικό σκέλος της πρώτης ενότητας (μ. 89-97a) και τα μέτρα 157-161 χρησιμοποιούν το ρυθμικό στοιχείο της βασικής ιδέας του κυρίου θέματος. Αρμονικά, από το μέτρο 154 εισερχόμαστε στο περιβάλλον της ii βαθμίδος της αρχικής τονικότητας, η οποία θα οδηγήσει στη δεσπόζουσα, έτσι ώστε να προετοιμαστεί η επανέκθεση. Προαναγγέλλεται δηλαδή μοτιβικά και αρμονικά η επανέκθεση που θα ακολουθήσει, μετά το πέρασμα των μέτρων 162-168.<sup>29</sup>

<sup>26</sup> Βλ. στο: Φούλιας, “Η μουσική του Ludwig van Beethoven...”, ό.π., σ. 64.

<sup>27</sup> Για την πρωτική επικύρωση της σχετικής ελάσσονος στην επεξεργασία κατά τον Birnbach, βλ. στο: Φούλιας, “Η μουσική του Ludwig van Beethoven...”, ό.π., σ. 64.

<sup>28</sup> Βλ. “retransition” στο: Caplin, ό.π., σ. 157-159.

<sup>29</sup> Στο ίδιο.

## Επανάκθεση:

Η επανάκθεση ξεκινά με την πρώτη φράση της αρχικής περιόδου του κυρίου θέματος στα μέτρα 169-172, οδηγώντας στη μισή πτώση, η εξέλιξη του όμως είναι διαφορετική από αυτήν της εκθέσεως. Συγκεκριμένα, από το μέτρο 173 βρίσκεται ήδη στο τμήμα της μετάβασης, με τα μέτρα 175-176 να μην οδηγούν πλέον σε πτώση, όπως τα αντίστοιχα μέτρα 7-8 της εκθέσεως. Με άλλα λόγια, αποκόπτεται το δεύτερο σκέλος της αρχικής περιόδου και παραλείπεται ολόκληρο το δεύτερο τμήμα της κύριας περιοχής, ενώ η αρχή της έχει ενωθεί με την αρχή της μετάβασης.<sup>30</sup>

Το τμήμα αυτό (μ. 173-183a) αποτελεί μία προτασιακή δομή (δίμετρη βασική ιδέα, παράλλαγμα, συνέχιση και πτωτική διαδικασία) και οδηγεί σε μισή πτώση (η οποία προεκτείνεται στα μέτρα 183-186), αντίστοιχα με το μέτρο 31, αλλά αυτή τη φορά στην αρχική τονικότητα. Το επόμενο τμήμα (μ. 187-197a), αντίστοιχα με το μέτρο 45 της εκθέσεως (αλλά με μικρές επουσιώδεις αλλαγές), οδηγεί σε μισή πτώση στην αρχική πλέον τονικότητα. Τα μέτρα 197-200a, αντίστοιχα με τα μέτρα 45-48 της εκθέσεως, οδηγεί στην πλάγια περιοχή στο μέτρο 200b.

Η πλάγια περιοχή έχει διατηρηθεί σχεδόν αυτούσια, με επιπρόσθετη εσωτερική διεύρυνση στα μέτρα 217-219 και 224-226, και οδηγεί στην αναμενόμενη ατελή πτώση του μέτρου 229. Ακολουθεί το “πρωτικό πέρασμα”, πάλι με μία αλλαγή στα μέτρα 231-233, μέχρι το μέτρο 246, όπου και γίνεται η τέλεια πτώση, με την οποία ολοκληρώνεται η πλάγια περιοχή στην επανάκθεση.<sup>31</sup>

Τα μέτρα που ακολουθούν αποτελούν ένα συνδυασμό των καταληκτικών στοιχείων τόσο της έκθεσης όσο και της επεξεργασίας: τα μέτρα 246-249 αντιστοιχούν στα μέτρα 89-92 της έκθεσης, ενώ τα μέτρα 250-252 στα μέτρα 152-154 της επεξεργασίας. Αντίστοιχα, τα τρία μέτρα που ακολουθούν (μ. 253-255) αντιστοιχούν στα μέτρα 93-95 της έκθεσης, τα μέτρα 256-262 στα μέτρα 156-162 και τα μέτρα 263-266 σε εκείνα των μέτρων 165-168. Στο μέτρο 267 επανεμφανίζεται το κύριο θέμα, αυτή τη φορά πιο πιστά προς την ενότητα της έκθεσης, σε αντίθεση με την αρχή της επανάκθεσης στην οποία εμφανίστηκε περικεκομμένο.<sup>32</sup> Ξεκινώντας με ολόκληρη την οκτάμετρη περίοδο (μ. 267-274), φέρει έπειτα και το αντιθετικό τμήμα, το οποίο όμως εξελίσσεται διαφορετικά: σε αυτό το σημείο, η λειτουργία του είναι καταληκτική, καθώς ολοκληρώνεται με ατελή πτώση στη Μι-ύφεση-μείζονα στο μέτρο 283 (η οποία δεν υπήρχε στην έκθεση). Μέχρι αυτό το σημείο θα μπορούσε κανείς να υποθέσει πως τα μέτρα 246 έως 283a αποτελούν μία coda. Αυτή η περίπτωση όμως αποκλείεται, καθώς τα τελευταία μέτρα (283-288) που ακολουθούν,

<sup>30</sup> Για τη “συμπύκνωση των εξοχότερων θεματικών ιδεών” στην επανάκθεση, όπως αναφέρει ο Koch, βλ. στο: Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18<sup>ου</sup> αιώνας (B’)”, ό.π., σ. 82-83, αλλά και στη σύγχρονη βιβλιογραφία: Carlin, ό.π., σ. 164.

<sup>31</sup> Όπως αναφέρει και ο Birnbach, στο: Φούλιας, “Η μουσική του Ludwig van Beethoven...”, ό.π., σ. 74-75.

<sup>32</sup> Carlin, ό.π., σ. 186-187.



αποτελούν αυτούσια μεταφορά, στην αρχική τονικότητα, των καταληκτικών μέτρων της έκθεσης (μ. 97-102).<sup>33</sup>

### *Δεύτερο μέρος: Adagio*

Το δεύτερο μέρος, στην τονικότητα της Σι-ύφεση-μείζονος, είναι μορφολογικά μία τριμερής μορφή δυναμικού τύπου.<sup>34</sup> Το κύριο θέμα (A) εκτείνεται μέχρι το μέτρο 12 και ξεκινά με ένα τετράμετρο, το οποίο θα μπορούσε να ερμηνευτεί ως το πρώτο σκέλος μίας περιόδου. Η εξέλιξή του όμως, φανερώνει πως πρόκειται για μια υβριδική περίπτωση, καθώς τα μέτρα 5-8 που ακολουθούν αποτελούν το δεύτερο σκέλος μίας πρότασης. Πρόκειται, δηλαδή, για τον πρώτο τύπου υβριδίου που αναφέρει ο Carlin. Επειδή τα μέτρα αυτά καταλήγουν σε μία σχετικά ασθενή πτώση, και συγκεκριμένα σε μία ατελή, το τελευταίο τετράμετρο επαναλαμβάνεται ελαφρώς παρηλλαγμένο, για να καταλήξει σε τέλεια πτώση<sup>35</sup> στο μέτρο 12, όπου και κλείνει η ενότητα Α.

Η δεύτερη ενότητα (B) ξεκινά με ένα τετράμετρο ισοκρατήματος επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας (μ. 13-16). Το επόμενο τμήμα αποτελεί ένα πτωτικό πέρασμα προς την επόμενη τονικότητα: στο μέτρο 17 εισέρχεται στο περιβάλλον της τονικότητας της δεσπόζουσας, της Φα-μείζονος, στην οποία πραγματοποιείται τέλεια πτώση στο μέτρο 24. Φαίνεται, δηλαδή, πως στην ενότητα αυτή δεν υπάρχει κάποιο ξεκάθαρο μελωδικό “πλάγιο” θέμα, αλλά η λειτουργία του αναγνωρίζεται μέσω της πτωτικής διαδικασίας.<sup>36</sup> Τα επόμενα μέτρα προεκτείνουν την πτώση, ενώ στα μέτρα 30-31 η Φα-μείζων μετατρέπεται πλέον σε ενεργή δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας.

Αναδρομικά λοιπόν, στην ενότητα Β, το πρώτο τετράμετρο θεωρείται η μετάβαση προς τη δευτερεύουσα τονικότητα, τα μέτρα 17-24 οδηγούν στην πτώση και τα υπόλοιπα μέχρι το μέτρο 31 αποτελούν το καταληκτικό τμήμα και το συνδετικό πέρασμα προς την επαναφορά του Α. Πρόκειται, δηλαδή, για ένα επεισόδιο τύπου συμπλέγματος δευτερεύοντος θέματος.<sup>37</sup>

Στην τρίτη ενότητα, όλα τα μέτρα της ενότητας Α επανέρχονται αυτούσια (μ. 32-43a). Ακολουθεί ξεχωριστό καταληκτικό τμήμα που κλείνει τη συνολική μορφή (μ. 43-50) και αποτελείται από ισοκράτημα επί της τονικής, χωρίς κάποια αρμονική εξέλιξη. Σε μελωδικό επίπεδο όμως, αυτή η κατακλείδα εκμεταλλεύεται στοιχεία που συναντήσαμε στη δεύτερη ενότητα της μορφής, όπως τα δέκατα-έκτα στο δεξί χέρι

<sup>33</sup> Βλ. “Coda rhetoric interpolation”, στο: Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 288-292.

<sup>34</sup> Ο Birnbach αναφέρεται σε πενταμερείς και τριμερείς παρατακτικές μορφές: βλ. στο: Φούλιας, “Η μουσική του Ludwig van Beethoven...”, ό.π., σ. 87-88.

<sup>35</sup> Carlin, ό.π., σ. 12.

<sup>36</sup> Όπως υποστηρίζει ο Galeazzi, έμφαση σε αυτό το σημείο δίνεται στην πτωτική λειτουργία: βλ. Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18ου αιώνας (Γ)”, σ. 41-42 και 51-52.

<sup>37</sup> Carlin, ό.π., σ. 233.

(μ. 15). Αυτό το φαινόμενο συνιστά μία συνθετική πρακτική κατά την οποία γίνεται αναδρομή στο θεματικό υλικό τόσο της πρώτης όσο και της δεύτερης ενότητας σε ένα επιπρόσθετο καταληκτικό τμήμα.<sup>38</sup>

### *Τρίτο μέρος: Rondeau: Allegro molto*

Το τελικό μέρος, στην αρχική τονικότητα της Μι-ύφεση-μείζονος, είναι ένα πενταμερές ρόντο. Η πρώτη ενότητα (Α) είναι τριμερής (α β α'),<sup>39</sup> με το τμήμα α να αποτελείται από μία δεκαεξάμετρη περίοδο, της οποίας το πρώτο σκέλος (μ. 1-8) καταλήγει σε μισή πτώση, ενώ το δεύτερο (μ. 9-16) σε τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα.

Το δεύτερο τμήμα (β) συνιστά έναν εκτεταμένο ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της Μι-ύφεση-μείζονος. Η αρχή των μέτρων 17-20 επαναλαμβάνεται στα μέτρα 21-22, με διαφορετική όμως εξέλιξη που οδηγεί στην τομή επί της δεσπόζουσας του μέτρου 26. Στα μέτρα 26-28α τονικοποιείται προσωρινά η δεσπόζουσα, όμως, μετά από το γρήγορο πέρασμα δεκάτων έκτων στα μέτρα 28-33, επιστρέφει ως ενεργή δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας στα μέτρα 34-43.

Η επαναφορά (α') παρουσιάζει διαφορετική δομή από το αρχικό τμήμα (α). Τα μέτρα 44-47 είναι τα μόνα που έχουν διατηρηθεί αυτούσια από το πρώτο σκέλος της αρχικής περιόδου, ενώ η μετέπειτα εξέλιξη παραπέμπει σε δεύτερο σκέλος προτάσεως: αποσπασματοποίηση στα μέτρα 48-53 και πτωτική διαδικασία στα μέτρα 54-57α με τέλεια πτώση στη Μι-ύφεση-μείζονα: πρόκειται δηλαδή για μία προτασιακή δομή, με βασική ιδέα και παράλλαγμα τα δίμετρα 44-45 και 46-47. Τα τελευταία μέτρα (57-63) αποτελούν καταληκτικό τμήμα, με φιγούρες που θυμίζουν υλικό από το μεσαίο τμήμα (β).

Το πρώτο επεισόδιο (Β) αποτελεί σύμπλεγμα δευτερεύοντος θέματος. Ξεκινά με είκοσι μέτρα μεταβατικής λειτουργίας (μ. 64-83), στο πλαίσιο της οποίας γίνεται μία μισή πτώση στη Σι-ύφεση-μείζονα στο μέτρο 76, η οποία θα αποτελέσει τον αρμονικό στόχο της ενότητας. Μετά από ένα γέμισμα τομής στα μέτρα 80-83, ξεκινά στο μέτρο 84 το πλάγιο θέμα στη Σι-ύφεση-μείζονα. Το πλάγιο θέμα έχει μία αρκετά διευρυμένη προτασιακή δομή: βασική ιδέα (μ. 84-89), παράλλαγμα (μ. 90-95), συνέχιση με αποσπασματοποίηση και πύκνωση αρμονικού και επιφανειακού ρυθμού (μ. 96-120α) και πτωτική διαδικασία (μ. 120-127). Σε αυτό το σημείο υπάρχει αξιοσημείωτη διεύρυνση, ανακαλώντας υλικό από άλλα τμήματα: στα μέτρα 110-

<sup>38</sup> Ιωάννης Φούλιας, “Αναζητώντας τις απαρχές της τριμερούς μορφής με υβριδική επαναφορά: Clementi και Reicha”, στο: Μάρκος Τσέτσος, Γιώργος Φιτσιώρης και Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *Αφιερωματικός τόμος εις μνήμην Ολυμπίας Ψυχοπαΐδη-Φράγκου (1944-2017)*, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών / Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2018, σ. 155.

<sup>39</sup> Βλ. Carlin, ό.π., σ. 231, καθώς και την πρώτη περίπτωση τριμερούς δομής κατά τον Birnback στο: Φούλιας, “Η μουσική του Ludwig van Beethoven...”, ό.π., σ. 86.

114a, για παράδειγμα, χρησιμοποιείται το υλικό από το μεταβατικό τμήμα των μέτρων 76-80a.

Τα μέτρα 126-141, που ακολουθούν σε επικάλυψη, συνιστούν το συνδεδετικό πέρασμα για να οδηγήσουν στην επαναφορά του Α. Το υλικό του προέρχεται από το αρχικό θέμα: στα μέτρα 132-133 η Σι-ύφεση-μείζων έρχεται πλέον ως δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας για να προετοιμάσει την επιστροφή της, όπως αντίστοιχα στα μέτρα 34-35 και έπειτα.

Το αρχικό θέμα επανέρχεται σε αυτό το σημείο περικεκομμένο, σε σχέση με την πρωταρχική μορφή του.<sup>40</sup> Τα μέτρα που έχουν διατηρηθεί από αυτό είναι το πρώτο σκέλος της περιόδου μαζί με το μεγαλύτερο μέρος του δευτέρου (μ. 142-155). Στο τέλος όμως του δεύτερου σκέλους προστίθενται μέτρα που προέρχονται από την κατάληξη του τρίτου τμήματος (α') της πρώτης ενότητας (από το μέτρο 50 και μετά), με τα οποία γίνεται τέλεια πτώση στην κύρια τονικότητα και εδώ ολοκληρώνεται η πρώτη επαναφορά του κυρίου θέματος (μ. 163).

Το δεύτερο επεισόδιο (Γ) είναι αναπτυξιακού τύπου.<sup>41</sup> Εκμεταλλεύεται και αναπτύσσει το υλικό του πρώτου επεισοδίου: δεν το αξιοποιεί όμως με την ίδια σειρά, αλλά επιλέγει να φέρει πρώτα την αρχή του πλάγιου θέματος, στην τονικότητα της υποδεσπόζουσας. Βέβαια, τα μέτρα που έχουν διατηρηθεί αντίστοιχα με εκείνα του πρώτου επεισοδίου είναι η βασική ιδέα και το παράλλαγμα (μ. 164-175). Έπειτα, αξιοποιώντας ακόμα το υλικό της πλάγιας περιοχής, στρέφεται προς την τονικότητα της φα-ελάσσονος, με μία μισή πτώση στο μέτρο 190, μέσω της συγχορδίας της VI (Ρε-ύφεση-μείζονος) στα μέτρα 187-189. Μέχρι αυτό το σημείο, αυτό το πρώτο τμήμα του επεισοδίου αποτελεί ανάπτυξη του πλάγιου θεματικού υλικού του πρώτου επεισοδίου.

Η μισή πτώση επεκτείνεται έπειτα με το μεταβατικό υλικό του πρώτου επεισοδίου, στο περιβάλλον πλέον της φα-ελάσσονος (μ. 190-195). Αμέσως μετά, αλυσιδοποιείται με διαδοχικές δεσπόζουσες και αναπτύσσεται ανά εξάμετρο: στα μ. 196-201 με τη δεσπόζουσα της Σι-ύφεση-μείζονος και στα μ. 202-207 με τη δεσπόζουσα της σολ-ελάσσονος.

Στο μέτρο 208 εμφανίζεται ένα διαφορετικό μόρφωμα, επίσης προερχόμενο από τη μετάβαση του πρώτου επεισοδίου (αντίστοιχα από το μέτρο 64 και μετά). Αρμονικά, ξεκινά από την ελάσσονα δεσπόζουσα της τονικότητας της ντο-ελάσσονος. Η φα-ελάσσων (ii), δηλαδή, στην οποία φάνηκε να στρέφεται μετά τη μισή πτώση του μέτρου 190, εγκαταλείπεται και στρέφεται πλέον προς την τονικότητα της σχετικής (vi). Αυτό το τμήμα θα εξελιχθεί μέχρι το μέτρο 218, όπου γίνεται τέλεια πτώση στη ντο-ελάσσονα και επαναλαμβάνεται στο μέτρο 224. Σε επικάλυψη ξεκινά κατόπιν το συνδεδετικό πέρασμα προς την επαναφορά του Α: η ντο-ελάσσων μετατρέπεται στη δεσπόζουσα της φα-ελάσσονος (πλέον ως ii της αρχικής

<sup>40</sup> Caplin, ό.π., σ. 239.

<sup>41</sup> Caplin, ό.π., σ. 234.

τονικότητας), η οποία εμφανίζεται στα επόμενα μέτρα 228-229. Τα τελευταία μέτρα του επεισοδίου (μ. 230-233) φέρουν την ενεργή δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, για να προετοιμαστεί η επαναφορά της ενότητας A.

Το έργο κλείνει με την πλήρη και αυτούσια επαναφορά της αρχικής ενότητας (μ. 234-296), η οποία στις περισσότερες παλαιές εκδόσεις (σύγχρονες του συνθέτη) συχνά αποκόπτεται προς οικονομία χώρου και υλικού, και σημειώνεται με την ένδειξη “Da Capo al Fine”.

Πρώτο μέρος: *Allegro*

Έκθεση:

Η έκθεση ξεκινά με το αρχικό θέμα στην τονικότητα της Ντο-μείζονος, διαρθρωμένο σε προτασιακή δομή: βασική ιδέα (μ. 1-3a), παράλλαγμα (μ. 3-5a), συνέχιση (μ. 5-9a) και πτωτική διαδικασία (μ. 9b-11), η οποία οδηγεί σε μισή πτώση στην αρχική τονικότητα.<sup>42</sup> Απευθείας, ξεκινά η μετάβαση, με ένα τετράμετρο που προέρχεται αυτούσιο από το κύριο θέμα (μ. 12-16a). Το δεύτερο σκέλος της μετάβασης (μ. 16-19) οδηγεί στο περιβάλλον της τονικότητας της δεσπόζουσας, με μισή πτώση στη Σολ-μείζονα στο μέτρο 20.<sup>43</sup> Αυτή προεκτείνεται έπειτα μέχρι την ενδιάμεση τομή του μέτρου 28.

Το πλάγιο θέμα ξεκινά στο μέτρο 29 στην τονικότητα της Σολ-μείζονος και διαθέτει επίσης προτασιακή δομή. Τα μέτρα 29-32 αποτελούν μία σύνθετη βασική ιδέα, αποτελούμενη από δύο μορφώματα: ένα έντονο, σε ένδειξη δυναμικής forte (μ. 29-30) και ένα ηπιότερο (μ. 31-32), διαμορφώνοντας έτσι μία υφολογική διαφοροποίηση. Αυτή η βασική ιδέα παραλλάσσεται στα μέτρα 33-36. Ακολουθούν η συνέχιση και η πτωτική διαδικασία (μ. 37-45a), η οποία οδηγεί σε τέλεια πτώση στη Σολ-μείζονα, όπου κλείνει η πλάγια περιοχή. Από το μέτρο 45 ξεκινά μία καταληκτική περιοχή, η οποία εκτείνεται έως το μέτρο 71a, όπου επαναλαμβάνεται η τέλεια πτώση στη δευτερεύουσα τονικότητα. Τα μέτρα 45-51 και 55-58 επαναλαμβάνουν το ίδιο καταληκτικό μόρφωμα, ενώ παρεμβάλλονται τα μέτρα 52-54 με διαφορετικό υλικό και υφή. Έπειτα, η καταληκτική αυτή περιοχή διευρύνεται: το μέτρο 59 εισέρχεται στο περιβάλλον της ομώνυμης σολ-ελάσσονος, δίνοντας έμφαση στην VI βαθμίδα της, έως το μέτρο 67, για να επιστρέψει στο μέτρο 68 η Σολ-μείζων. Ακολουθεί επανάληψη της πτωτικής διαδικασίας και της τέλει πτώσης μέχρι το μέτρο 71, ενώ σε επικάλυψη ξεκινά ένα ακόμη καταληκτικό τμήμα μέχρι το τέλος της έκθεσης στο μέτρο 78.

Επεξεργασία:

Το πρώτο τμήμα της επεξεργασίας κινείται στην κύρια τονικότητα σε έναν κύκλο πεμπτών (vi – ii – V – I – IV), ο οποίος ξεκινά με μία αλυσιδοποίηση που βασίζεται σε δίμετρα: μέτρα 79-81a, 81-83a και 83-85 (στη βαθμίδα της vi).

<sup>42</sup> Πρόκειται για συγχώνευση των πρώτων δύο “φραστικών τομών” που αναφέρει ο Galeazzi, κατά την οποία το κύριο θέμα δεν οδηγεί πρώτα σε τέλεια πτώση επί της κύριας τονικότητας, αλλά απευθείας σε μισή πτώση· ο Birnbach επίσης αναφέρεται σε κατάληξη του κυρίου θέματος σε τέλεια ή μισή πτώση. Βλ. αντίστοιχα: Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18ου αιώνας (Γ)”, ό.π., σ. 45, και Φούλιας, “Η μουσική του Ludwig van Beethoven...”, ό.π., σ. 56.

<sup>43</sup> Η τρίτη “πτωτική κατάληξη” κατά τον Koch· βλ. Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18<sup>ου</sup> αιώνας (B)”, ό.π., σ. 73.

Ακολουθούν δύο ακόμη δίμετρα: μέτρα 86-87 στη βαθμίδα της ii και τα μέτρα 88-89, με εναλλαγή δεσπόζουσας – τονικής, που οδηγούν στη δεσπόζουσα της IV. Αυτή επεκτείνεται μέχρι το μέτρο 93, με κατάληξη στη Φα-μείζονα.<sup>44</sup>

Από το μέτρο 93 ξεκινά το δεύτερο τμήμα της επεξεργασίας, ο “πυρήνας”,<sup>45</sup> με μία παράθεση του κυρίου θέματος σε μεταφορά στην τονικότητα της Φα-μείζονος, ενώ ξεκινά μία ανιούσα αλυσίδα στα μέτρα 100-103 ( $V^7/IV - IV, V^7/V - V, V^7/vi - vi$ ). Αυτή καταλήγει σε μισή πτώση<sup>46</sup> στη μι-ελάσσονα (iii της αρχικής τονικότητας), στο μέτρο 104, και επεκτείνεται μέχρι το μέτρο 107.<sup>47</sup> Ωστόσο, η επεξεργασία ολοκληρώνεται στη μισή αυτή πτώση, χωρίς να επικυρώνεται κατόπιν πτωτικά η τονικότητα της iii. Αυτό καθιστά την ενότητα της επεξεργασίας ημιτελή – φαινόμενο που άρχισε να γίνεται αρκετά συχνό από τη δεκαετία του 1770 και μετά – τόσο σε θεματικό, όσο και σε αρμονικό επίπεδο.<sup>48</sup> Η δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας που έρχεται στο μέτρο 108 οδηγεί απευθείας στην επανέκθεση, αναλαμβάνοντας έτσι έναν υποτυπώδη ρόλο συνδετικού περάσματος.

#### Επανεκθεση:

Η επανεκθεση ξεκινά με τα πρώτα έξι μέτρα του κυρίου θέματος, αντίστοιχα με την έκθεση (μ. 109-115a). Τα μέτρα 115b-117a και 117b-119a αλυσιδοποιούν το υλικό τους, στην IV και στη ii αντίστοιχα.<sup>49</sup> Σε αυτό το σημείο, παραλείπεται η μισή πτώση που υπήρχε στην έκθεση (μ. 11), καθώς και η αρχή της μετάβασης – επομένως, η αρχή του κυρίου θέματος στην επανεκθεση συνδέεται με την κατάληξη της μετάβασης, χωρίς να υπάρχει πλέον διάκριση μεταξύ των δύο αυτών τμημάτων (μ. 119-122).<sup>50</sup> Στο μέτρο 123 γίνεται μισή πτώση επί της κύριας τονικότητας (αντίστοιχα με το μέτρο 20) και ακολουθεί προέκτασή της (μ. 123-129) μέσω της ομώνυμης ντο-ελάσσονος και την υποδεσπόζουσά της ( $V - i - V/iv - iv - vii^6_5/V -$

<sup>44</sup> Τα μέτρα 79-93a αποτελούν το πρώτο τμήμα της επεξεργασίας, την προετοιμασία για τον πυρήνα· βλ. Carlin, ό.π., σ. 147-153.

<sup>45</sup> Στο ίδιο.

<sup>46</sup> Πρόκειται για το δεύτερο τρόπο κατασκευής της επεξεργασίας, σύμφωνα με τον Koch· βλ. στο: Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18<sup>ου</sup> αιώνας (B’)”, ό.π., σ. 80-81.

<sup>47</sup> Η iii είναι μία προβλεπόμενη τονικότητα κατάληξης της ενότητας της επεξεργασίας, σύμφωνα με τους θεωρητικούς της εποχής, ωστόσο η τονικότητα της IV βαθμίδος, στην οποία έδειχνε να προσανατολίζεται η αρχή της, δεν αποτελεί και τόσο συνήθη επιλογή· βλ. Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18<sup>ου</sup> αιώνας (B’)”, ό.π., σ. 77-78.

<sup>48</sup> Carlin, ό.π., σ. 144-145.

<sup>49</sup> Η προσωρινή “στροφή” προς την IV βαθμίδα στην ενότητα της επανεκθέσεως, η οποία αποσκοπεί στην αποφυγή της απομάκρυνσης από την αρχική τονικότητα (σε αντίθεση με την έκθεση), προβλέπεται από τους θεωρητικούς της εποχής, κυρίως τους Birnbach και Koch· βλ. Φούλιας, “Η μουσική του Ludwig van Beethoven...”, ό.π., σ. 72-73, και Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18<sup>ου</sup> αιώνας (B’)”, ό.π., σ. 81-82.

<sup>50</sup> Βλ. για τη θεματική συμπύκνωση κατά τον Koch στο: Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18<sup>ου</sup> αιώνας (B’)”, ό.π., σ. 81-83, καθώς και στη σύγχρονη βιβλιογραφία: Carlin, ό.π., σ. 165.

V). Στο μέτρο 130 επαναλαμβάνεται η μισή πτώση στη Ντο-μείζονα και προεκτείνεται μέχρι την ενδιάμεση τομή του μέτρου 134.

Τα υπόλοιπα στοιχεία της επανέκθεσης είναι, σε γενικές γραμμές, αντίστοιχα με την έκθεση. Το πλάγιο θέμα έρχεται αυτούσιο, μεταφερμένο στη Ντο-μείζονα και με κατάληξη σε τέλεια πτώση σε αυτήν (μ. 135-151a). Το καταληκτικό τμήμα των μέτρων 151-159 είναι επίσης αντίστοιχο με εκείνο των μέτρων 45-53, με μία μικρή διεύρυνση των εμβόλιμων μέτρων 160-161, τα οποία οδηγούν στην τέλεια πτώση επί της Ντο-μείζονος στο μέτρο 163 (αντίστοιχα με το μέτρο 55). Τα μέτρα 163-179a στρέφονται προσωρινά προς την τονικότητα της ομώνυμης και επαναλαμβάνουν την τέλεια πτώση. Τα μέτρα 179-185a επίσης επεκτείνουν και επαναλαμβάνουν την πτώση (όπως τα αντίστοιχα μ. 71-77a της έκθεσης) – σε αυτό το σημείο ακολουθεί όμως μία μικρή διεύρυνση: το δίμετρο 183-185a επαναλαμβάνεται στα μέτρα 185-187a και 187-189a, με αντεστραμμένα τα μορφώματα των δύο χεριών, δημιουργώντας έτσι ένα εμβόλιμο τετράμετρο. Τέλος, ακολουθούν τα μέτρα 189-192, τα οποία αντικαθιστούν τις τελευταίες συγχορδίες που υπήρχαν στην έκθεση.

### *Δεύτερο μέρος: Adagio*

Το αργό μέρος είναι μία τριμερής παρατακτική μορφή, στην τονικότητα της Φα-μείζονος. Η πρώτη ενότητα ξεκινά με μία περίοδο: η πρώτη φράση καταλήγει σε μισή πτώση επί της αρχικής τονικότητας (μ. 1-4), ενώ η δεύτερη σε τέλεια (μ. 5-8). Ακολουθεί ένα δίμετρο που επαναλαμβάνει την πτώση (μ. 9-10) κι εδώ κλείνει η πρώτη ενότητα.

Η δεύτερη ενότητα αποτελεί ένα σύμπλεγμα δευτερεύοντος θέματος. Από το μέσο του μέτρου 10 ξεκινά ένα μεταβατικό τμήμα, που προετοιμάζει τη νέα τονικότητα. Η μετάβαση αυτή (μ. 10b-12a) συνενώνεται με την πλάγια περιοχή (μ. 12b-15), που εισέρχεται σε αυτό το σημείο στο περιβάλλον της Ντο-μείζονος και καταλήγει με τέλεια πτώση σε αυτήν στο μέτρο 15. Έπειτα, ξεκινά ένα συνδετικό πέρασμα που προετοιμάζει την επαναφορά της αρχικής ενότητας. Ενδιαφέρον παρουσιάζει σε αυτό το σημείο η εμφάνιση του δεύτερου σκέλους της αρχικής περιόδου ως συνδετικό πέρασμα προς την επαναφορά: τα μέτρα 16-17 είναι αντίστοιχα με τα μέτρα 5-6, ενώ τα μέτρα 18-19 έχουν μετασηματιστεί με σκοπό να οδηγήσουν σε μισή πτώση στη Φα-μείζονα, σε αντίθεση με τα μ. 7-8 που έφεραν τέλεια πτώση. Αρμονικά, αυτό το τμήμα αναφέρεται πλέον στην αρχική τονικότητα της Φα-μείζονος ( $V^7/ii$ ,  $ii - V^6_5 - vii^7/V$ ,  $vi - IV - ii^6$ ,  $V$ ), ενώ στα μέτρα 19-21 η μισή πτώση προεκτείνεται.

Στο μέτρο 22 ξεκινά η επαναφορά της αρχικής ενότητας. Το πρώτο τετράμετρο, δηλαδή το πρώτο σκέλος της αρχικής περιόδου, είναι αυτούσιο και οδηγεί σε μισή πτώση επί της Φα-μείζονος. Το δεύτερο σκέλος όμως απουσιάζει, καθώς το υλικό του αξιοποιήθηκε στο συνδετικό πέρασμα της προηγούμενης ενότητας. Επομένως, για λόγους οικονομίας υλικού, η δεύτερη φράση αποκόπτεται

από την ενότητα της επαναφοράς. Στη θέση της έρχεται μία νέα φράση, στα μέτρα 22-30, η οποία αποτελεί ένα υβρίδιο μεταξύ προτάσεως και περιόδου. Τα μέτρα 22-25 αποτελούν το πρώτο σκέλος μίας περιόδου (όπως τα μέτρα 1-4), με κατάληξη σε μισή πτώση, ενώ τα μέτρα 26-27 παραπέμπουν σε δεύτερο σκέλος προτάσεως. Στα μέτρα 28-30 διαρθρώνεται η πτωτική διαδικασία, της οποίας το υλικό αναφέρεται στη δεύτερη ενότητα (συγκεκριμένα στα μέτρα 13-14). Στο μέτρο 30 γίνεται τέλεια πτώση στη Φα-μείζονα, η οποία επαναλαμβάνεται στα μέτρα 31-32a (πρβλ. μ. 30-31 με μ. 8-9). Τα μέτρα που ακολουθούν αποτελούν καταληκτική προέκταση, με εμβόλιμα τα μέτρα 32-33 και άμεση αναδρομή του μ. 34 στο μ. 10.

### *Τρίτο μέρος: Rondeau: Allegretto*

Το τελευταίο μέρος, στην τονικότητα της Ντο-μείζονος, συνιστά ένα πενταμερές ροντώ. Η πρώτη ενότητα (Α) αποτελείται από μία δεκαεξάμετρη περίοδο: το πρώτο σκέλος της περιόδου καταλήγει σε μισή πτώση (μ. 1-8), ενώ το δεύτερο σε τέλεια πτώση επί της αρχικής τονικότητας (μ. 9-16a). Οι επιμέρους φράσεις της περιόδου διαθέτουν επίσης προτασιακή δομή. Έπειτα, σε επικάλυψη ξεκινά ένα καταληκτικό τμήμα (μ. 16-28), το οποίο θα κλείσει την ενότητα με τέλεια πτώση στη Ντο-μείζονα.

Στη δεύτερη ενότητα, το πρώτο επεισόδιο (Β), ξεκινά ήδη η πορεία προς μία νέα τονικότητα, τη Σολ-μείζονα, αξιοποιώντας την κοινή ως προς τις δύο τονικότητες, κύρια και δευτερεύουσα, συγχορδία της λα-ελάσσονος. Στο μέτρο 36 γίνεται μισή πτώση επί της Σολ-μείζονος, η οποία προεκτείνεται μέχρι το μέτρο 41. Αυτό το τμήμα (μ. 29-41) λειτουργεί ως μετάβαση προς το πλάγιο θέμα, καθώς πρόκειται για ένα σύμπλεγμα δευτερεύοντος θέματος. Το πλάγιο θέμα ξεκινά στο μέτρο 42 και διαθέτει δομή δεκαεξάμετρης περιόδου: η πρώτη οκτάμετρη φράση, αποτελούμενη από δύο επιμέρους τετράμετρα με διαφορετικό υλικό, καταλήγει σε μισή πτώση επί της Σολ-μείζονος (μ. 49), ενώ η δεύτερη, επίσης οκτάμετρη, φράση καταλήγει σε τέλεια πτώση (μ. 57a). Από το μέτρο 57, σε επικάλυψη, ξεκινά μία καταληκτική περιοχή, η οποία επεκτείνει την πλάγια περιοχή και διαιρείται σε δύο επιμέρους καταληκτικές ιδέες, η πρώτη εκ των οποίων διαθέτει δομή πρότασης: βασική ιδέα (μ. 57-59a), παράλλαγμα-επανάληψη της αρχικής ιδέας (μ. 59-61a), συνέχιση (μ. 61-63a) και πτωτική διαδικασία που οδηγεί σε τέλεια πτώση στη Σολ-μείζονα (μ. 63-64a). Η ίδια πρόταση επαναλαμβάνεται σε επικάλυψη στα μέτρα 64-71 και ακολουθεί η δεύτερη καταληκτική ιδέα, η οποία ξεκινά από την άρση για το μέτρο 72 και εκτείνεται έως το μέτρο 81. Το τετράμετρο που ακολουθεί επιτελεί την τρίτη και τελευταία λειτουργία του συμπλέγματος, αυτή του συνδετικού περάσματος (μ. 82-85), η οποία προετοιμάζει την επαναφορά της αρχικής ενότητας.

Η πρώτη επαναφορά του αρχικού θέματος εμφανίζεται σε αυτό το σημείο περικεκομμένη. Η αρχική περίοδος των μέτρων 86 έως 100 είναι αντίστοιχη με τα μέτρα 1 έως 15, αντί όμως να οδηγήσει απευθείας σε τέλεια πτώση, φέρει εμβόλιμα



τα μέτρα 101-103, προβάλλοντας αρμονικά τις συγχορδίες της  $vii^6/V$  και της  $V^7$ . Το υλικό αυτού του εμβόλιμου τμήματος παραπέμπει έμμεσα στο υλικό της καταληκτικής περιοχής του αρχικού θέματος. Επειδή λοιπόν η κατακλείδα αποκόπτεται από αυτήν την ενότητα, μέρος του υλικού της ενσωματώνεται σε αυτό το σημείο εντός της δεύτερης φράσης της αρχικής περιόδου, επιφέροντας μία μικρή εσωτερική διεύρυνση κατόπιν απατηλής πτώσης. Στο μέτρο 104, όμως, η ενότητα ολοκληρώνεται τυπικά, με τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα.

Η τέταρτη ενότητα (δεύτερο επεισόδιο / Γ) αποτελεί ένα εσωτερικό θέμα, σε τριμερή δομή, ως είθισται για το δεύτερο επεισόδιο μίας παρατακτικής μορφής.<sup>51</sup> Τονικότητα αναφοράς αυτής της ενότητας αποτελεί η ομώνυμη της κύριας τονικότητας, η ντο-ελάσσων, και ως εκ τούτου η ενότητα φέρει στην αρχή την ένδειξη “*Minore*”.<sup>52</sup> Το πρώτο τμήμα ξεκινά με το θέμα του επεισοδίου να διαρθρώνεται σε προτασιακή δομή: βασική ιδέα (μ. 105-106), παράλλαγμα (μ. 107-108), το οποίο προκύπτει από την αλυσιδοποίηση της βασικής ιδέας σε μεταφορά στην III βαθμίδα, συνέχιση και πτωτική διαδικασία που καταλήγει σε τέλεια πτώση επί της σχετικής Μι-ύφεση-μείζονος (μ. 109-112).

Το δεύτερο τμήμα του επεισοδίου ξεκινά με μία δεκαπεντάμετρη πρόταση. Η βασική ιδέα, που εκτείνεται στα μέτρα 113-116, δανείζεται το θεματικό της υλικό από τη δεύτερη καταληκτική ιδέα του πρώτου επεισοδίου (μ. 72-75), που πλέον όμως δεν λειτουργεί ως καταληκτική. Μετά την παραλλαγμένη επανάληψή της (μ. 117-120), ακολουθούν η συνέχιση (μ. 121-123:  $V^6/ii$ ,  $ii - vii^2/V - V^6 - V^7$ , I) και η πτωτική διαδικασία (μ. 124-127a), η οποία οδηγεί σε τέλεια πτώση στην Μι-ύφεση-μείζονα ( $ii^6$ ,  $\Gamma_4$ ,  $V^7$ , I).

Από το μέτρο 127, σε επικάλυψη, έως το 137 εκτείνεται ένα συνδετικό πέρασμα προς την αρχική τονικότητα του επεισοδίου, τη ντο-ελάσσονα, το οποίο αξιοποιεί το θεματικό υλικό του πρώτου τμήματος της καταληκτικής περιοχής του πρώτου επεισοδίου (μ. 57 κ.εξ.). Φαίνεται λοιπόν πως το υλικό του μεσαίου τμήματος αυτής της ενότητας προέρχεται από τις δύο καταληκτικές ιδέες του προηγούμενου επεισοδίου, αλλά με αντεστραμμένη σειρά και με διαφορετική λειτουργία: αρχικά ως “πλάγιο” θέμα σε προτασιακή δομή και έπειτα ως συνδετικό πέρασμα προς την επαναφορά του αρχικού θέματος της ενότητας αυτής.

Στο τρίτο και τελευταίο τμήμα, το αρχικό θέμα του επεισοδίου Γ επανέρχεται, ελαφρώς περικεκομμένο, σε διπλή αντίστιξη και οδηγείται σε μισή πτώση επί της ντο-ελάσσονος (μ. 138-143a). Αυτή επεκτείνεται στα μέτρα 143-148, με τα οποία ολοκληρώνεται η ενότητα, χωρίς να επικυρώνεται με τέλεια πτώση η ντο-ελάσσων, κάτι το οποίο είναι σύνηθες σε περιπτώσεις επεισοδίου τύπου εσωτερικού θέματος.<sup>53</sup>

<sup>51</sup> Βλ. Caplin, ό.π., σ. 234.

<sup>52</sup> Όπως και στην περίπτωση της πρώτης σονάτας, το “*Minore*” αποτελεί το δεύτερο επεισόδιο της μορφής και όχι το πρώτο, όπως στην περιγραφή του Birnbach: βλ. Φούλιας, “Η μουσική του Ludwig van Beethoven...”, ό.π., σ. 86-87.

<sup>53</sup> Caplin, ό.π., σ. 233.

Η επέκταση της μισής πτώσης στα μέτρα 143-148 λειτουργεί επίσης ως συνδετικό πέρασμα προς την τρίτη και τελευταία επαναφορά του κυρίου θέματος του ροντώ (Α), το οποίο επανέρχεται απαράλλαχτο έως το τέλος (στα μ. 149-176, που είναι ταυτόσημα με τα μ. 1-28).

Πρώτο μέρος: *Largo*

Το τελευταίο έργο αυτής της συλλογής, στην τονικότητα της φα-ελάσσονας, έχει ως εναρκτήριο ένα αργό μέρος, εν αντιθέσει με τα δύο προηγούμενα έργα, στα οποία το αργό μέρος βρισκόταν ανάμεσα σε δύο γρήγορα. Σε αυτήν την περίπτωση, δεν ακολουθείται αυτή η τυπική σειρά, αλλά έχουν αντιμετωπιστεί το πρώτο (γρήγορο) με το δεύτερο (αργό) μέρος και έτσι το αργό μέρος διαδέχονται δύο γρήγορα.

Μορφολογικά, αυτό το σύντομο μέρος είναι τριμερές, με την μεσαία του ενότητα να συνιστά ένα σύμπλεγμα δευτερεύοντος θέματος. Η πρώτη ενότητα (Α) συνίσταται σε μία οκτάμετρη περίοδο. Αυτή διαιρείται σε δύο επιμέρους τετράμετρες φράσεις, εκ των οποίων η πρώτη καταλήγει σε μισή πτώση (μ. 1-4) και η δεύτερη σε τέλεια πτώση επί της αρχικής τονικότητας (μ. 5-8a).

Στη συνέχεια, η δεύτερη ενότητα (Β) ξεκινά με ένα μόρφωμα το οποίο αρχικά θυμίζει καταληκτική περιοχή. Η εξέλιξή του, όμως, φανερώνει τη μεταβατική και μετατροπική του λειτουργία, που επισφραγίζεται με μία τέλεια πτώση στη Λα-ύφεση-μείζονα (μ. 15-16a), η οποία μάλιστα δανείζεται το υλικό της κατάληξης του αρχικού θέματος (μ. 7-8a). Δομικά, αυτά τα μέτρα αποτελούν επίσης μία (μετατροπική) πρόταση: βασική ιδέα συνιστά το δίμετρο των μέτρων 8-10a, το οποίο παραλλάσσεται στο επόμενο δίμετρο (μ. 10-12a) και οδηγεί στο περιβάλλον της νέας τονικότητας, ενώ ακολουθεί η συνέχιση με πύκνωση του επιφανειακού ρυθμού (μ. 12-14) καθώς και η πτωτική διαδικασία (μ. 15-16a). Το σύνολο αυτών των μέτρων συνιστά συγχώνευση των δύο πρώτων λειτουργιών ενός συμπλέγματος δευτερεύοντος θέματος: μετάβαση και πλάγιο θέμα δεν διακρίνονται ξεκάθαρα, αλλά αποτελούν ένα ενιαίο τμήμα. Τα μέτρα 16-21 που ακολουθούν, αρχικά παρουσιάζουν καταληκτικό χαρακτήρα. Η εξέλιξή τους όμως καταλήγει σε μία επανάληψη της τέλει πτώσης στη Λα-ύφεση μείζονα, με τα μέτρα 22-23a να είναι αντίστοιχα με τα πτωτικά μέτρα 15-16a: πρόκειται επομένως για έναν από τους τρόπους διεύρυνσης της πλάγιας περιοχής, μέσω μέτρων καταληκτικού χαρακτήρος, τα οποία επαναλαμβάνουν την πτώση που ήδη προηγήθηκε.<sup>54</sup> Επιπλέον, το σύνολο των μέτρων 16-23a αποτελεί μία οκτάμετρη πρόταση: βασική ιδέα (μ. 16-18a), επανάληψη (μ. 18-20a), συνέχιση και πτωτική διαδικασία (μ. 20-23a). Τα μέτρα 23-25 αποτελούν κατακλείδα αυτής της δεύτερης ενότητας.

Η επαναφορά του κυρίου θέματος (Α') εισέρχεται απευθείας στο μέτρο 26, χωρίς να παρεμβάλλεται κάποιο συνδετικό πέρασμα, ενώ στην συνέχεια αντικαθίστανται κάποια μέτρα. Συγκεκριμένα, ενώ το πρώτο τετράμετρο (μ. 26-29) έχει διατηρηθεί ακέραιο και καταλήγει στη μισή πτώση στην φα-ελάσσονα, το επόμενο τετράμετρο (μ. 30-33a) αποτελείται εν μέρει από διαφορετικό υλικό σε σχέση με το αντίστοιχο τμήμα στην πρώτη ενότητα. Πλέον, η δομική υπόσταση

<sup>54</sup> Βλ. Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 152-157.

αυτού του οκταμέτρου έχει μεταβληθεί από περίοδο σε υβρίδιο μεταξύ περιόδου και προτάσεως. Αυτό το υβρίδιο αναμενόταν να οδηγήσει στην οριστική τέλεια πτώση, αντ' αυτού όμως αυτή αναιρείται και τη θέση της λαμβάνει μία απατηλή πτώση στο μέτρο 33a. Τα επόμενα μέτρα 33-34 αξιοποιούν το υλικό του καταληκτικού τμήματος της δεύτερης ενότητας (συγκεκριμένα των μέτρων 23-24) και μαζί με τα υπόλοιπα (μέχρι το μέτρο 39) αποτελούν μία καταληκτική περιοχή, η οποία παραμένει “ανοιχτή”, επεκτείνοντας την ενεργή δεσπόζουσα της φα-ελάσσονος (στην οποία βρίσκεται και το επόμενο μέρος). Επομένως, φαίνεται ότι η μορφή αυτή μένει αρμονικά ανολοκλήρωτη, αφού η τελική πτώση δεν καταφέρνει να υλοποιηθεί. Αυτό συμβαίνει λόγω της πρόθεσης του συνθέτη να συνδέσει άμεσα το πρώτο μέρος, το οποίο έχει μάλλον εισαγωγικό χαρακτήρα, με το δεύτερο.<sup>55</sup>

### *Δεύτερο μέρος: Allegro agitato*

#### Έκθεση:

Το δεύτερο μέρος, σε γρήγορη χρονική αγωγή και στην ίδια τονικότητα με το πρώτο μέρος, συνιστά μία μορφή σονάτας. Το κύριο θέμα ξεκινά με μία οκτάμετρη πρόταση: η βασική ιδέα εμφανίζεται στο πρώτο δίμετρο (μ. 1-2), το παράλλαγμα της στα μ. 3-4, η συνέχιση με αποσπασματοποίηση και πύκνωση του επιφανειακού και του αρμονικού ρυθμού ακολουθεί στα μ. 5-6 και η πτωτική διαδικασία καταλήγει σε μισή πτώση επί της αρχικής τονικότητας στα μ. 7-8. Η κυρία περιοχή συνεχίζεται έπειτα με άλλη μία διευρυμένη πρόταση, η οποία σε συνδυασμό με την πρώτη διαμορφώνει μία ασύμμετρη περίοδο. Η δεύτερη πρόταση αποτελείται από μία δίμετρη βασική ιδέα (μ. 9-10), η οποία συνιστά αναδιατύπωση της βασικής ιδέας της πρώτης πρότασης, ένα παράλλαγμα (μ. 11-12), τη συνέχιση με την αποσπασματοποίηση, την αλυσιδοποίηση και την πύκνωση του αρμονικού αλλά και του επιφανειακού ρυθμού (μ. 13-18), και την πτωτική διαδικασία (μ. 19-20a), η οποία οδηγεί σε τέλεια πτώση επί της κύριας τονικότητας και στο κλείσιμο της κύριας περιοχής.

Σε επικάλυψη, στο μέτρο 20, ξεκινά η μετάβαση, η οποία έχει επίσης προτασιακή δομή. Η δίμετρη βασική ιδέα (μ. 20-22a) επαναλαμβάνεται στα επόμενα μέτρα 22-24a. Η συνέχιση παρουσιάζει πύκνωση αρμονικού και επιφανειακού ρυθμού και παράλληλα κινείται στο περιβάλλον της δευτερεύουσας τονικότητας, της Λα-ύφεση-μείζονος (μ. 24-32), ενώ η πτωτική διαδικασία καταλήγει σε τέλεια πτώση

---

<sup>55</sup> Για τους τρόπους άμεσης σύνδεσης των αργών μερών με τα επόμενα μέρη (στη συγκεκριμένη περίπτωση ισχύει ο δεύτερος τρόπος, κατά τον οποίο η μορφή δεν ολοκληρώνεται πτωτικά και οδηγεί απευθείας στο επόμενο μέρος), βλ. Ιωάννης Φούλιας, *Αργά μέρη σε μορφές σονάτας στην κλασική περίοδο. Συμβολή στην εξέλιξη των ειδών και των δομικών τύπων μέσα από τα έργα των Haydn, Mozart και Beethoven (με εκτενή επισκόπηση της θεωρητικής εξέλιξης των μορφών σονάτας από τον 18ο έως τον 20ό αιώνα)*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 2005, σ. 85-86.

στην δευτερεύουσα τονικότητα (μ. 33-36a), όπου στο σημείο αυτό λήγει η λειτουργία της μετάβασης.

Το πλάγιο θέμα, στην τονικότητα της σχετικής μείζονος, διαθέτει επίσης προτασιακή δομή. Η τετράμετρη βασική ιδέα (μ. 36b-40a) επαναλαμβάνεται ελαφρώς παρηλλαγμένη (μ. 40b-44a). Σε αυτό το σημείο εκκινεί μία αρκετά διευρυμένη συνέχιση, η οποία αρχικά χρησιμοποιεί θεματικό υλικό προερχόμενο από τη μετάβαση (τα μέτρα 44-47 είναι αντίστοιχα με τα μέτρα 26-29). Στη συνέχεια εξελίσσεται παρουσιάζοντας πύκνωση αρμονικού και επιφανειακού ρυθμού, που οδηγεί σε μία σύντομη τομή (μ. 50) και απευθείας το επόμενο δίμετρο φέρει υλικό του κυρίου θέματος (μ. 51-52). Στα μέτρα 53-55a παρουσιάζεται πτωτική διαδικασία, που όμως τελικά αποφεύγεται· φαίνεται, δηλαδή, πως η πτωτική αυτή διαδικασία επιμηκύνεται αρκετά και καθυστερεί την οριστική πτώση, αξιοποιώντας θεματικά μορφώματα που ήδη έχουν εμφανισθεί. Μάλιστα, τα ίδια θεματικά στοιχεία που χρησιμοποιήθηκαν κυρίως στο τμήμα της μετάβασης, αξιοποιούνται και στην πλάγια περιοχή σε μία αρκετά πιο διευρυμένη εκδοχή. Τα επόμενα μέτρα (μ. 55b-61a) οδηγούν με ενεργητικό και δεξιотεχνικό τρόπο σε τέλεια πτώση επί της Λα-ύφεση-μείζονος,<sup>56</sup> ενώ τα μέτρα 61-68, των οποίων το υλικό προέρχεται επίσης από την αρχή της μετάβασης, λειτουργούν πλέον ως κατακλείδα στην ενότητα της έκθεσης.

#### Επεξεργασία:

Η επεξεργασία παρουσιάζει πλήρη θεματική ανακύκληση των θεματικών στοιχείων της έκθεσης. Ξεκινά με τη συνένωση δύο τετραμέτρων προερχόμενων από τις πρώτες φράσεις των δύο προτάσεων της κύριας περιοχής: τα μέτρα 69-72 είναι αντίστοιχα με τα μέτρα 1-4, μεταφερόμενα όμως στο περιβάλλον της Ρε-ύφεση-μείζονος (VI της αρχικής τονικότητας), και τα μέτρα 73-76 είναι αντίστοιχα με τα μέτρα 9-12 της έκθεσης, στο περιβάλλον της σι-ύφεση-ελάσσονος (iv) και με την αντίστοιχη κατάληξη στην VI βαθμίδα της. Στα μέτρα 77-78 εισέρχεται η μι-ύφεση-ελάσσων (ως διπλή υποδεσπόζουσα της φα-ελάσσονος), ενώ τα μέτρα 79-80 οδηγούν σε μισή πτώση επί της φα-ελάσσονος, αξιοποιώντας το θεματικό υλικό των μέτρων 13-15 της έκθεσης. Το δίμετρο που ακολουθεί στη συνέχεια (μ. 82-84a) αντιστοιχεί στα μέτρα 24-26a της μετάβασης και οδηγεί σε κατάληξη σε ατελή πτώση στην τονικότητα της ντο-ελάσσονος, δηλαδή στην ελάσσονα δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, η οποία αποτελεί τυπικότερη τονική επιλογή για την ενότητα της επεξεργασίας σε ένα έργο σε ελάσσονα τονικότητα, εφ' όσον η έκθεση έχει καταλήξει στην τονικότητα της σχετικής.<sup>57</sup>

<sup>56</sup> Πρόκειται για την “πτωτική περίοδο” κατά τον Galeazzi, που οδηγεί στο κλείσιμο της πρώτης μακροδομικής ενότητας· βλ. Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18ου αιώνας (Γ’)”, ό.π., σ. 51-52.

<sup>57</sup> Όπως αναφέρουν οι θεωρητικοί του 18<sup>ου</sup> αιώνας και ειδικότερα ο Koch: βλ. Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18<sup>ου</sup> αιώνας (B’)”, ό.π., σ. 77-78.

Από το μέτρο 84 ξεκινά λοιπόν στη ντο-ελάσσονα η αναδρομή σε θεματικό υλικό που προέρχεται σχεδόν αυτούσιο, με μικρές εσωτερικές διευρύνσεις, από την πλάγια περιοχή της έκθεσης: παραλείπονται τα πρώτα μέτρα του πλαγίου θέματος και έρχεται, παρόμοια με τα μέτρα 44-61a, το υλικό του δεύτερου σκέλους της προτάσεως του πλαγίου θέματος, μεταφερόμενο στη ντο-ελάσσονα, στα μέτρα 84-89 (με επιπρόσθετα τα μέτρα 90-92) και 96-102a. Ανάμεσα σε αυτά τα δύο τμήματα, παρεμβάλλονται εμβόλιμα τα μέτρα 93-96a, τα οποία παραπέμπουν στο θεματικό υλικό των μέτρων 51-53. Έτσι, η πτωτική διαδικασία καταλήγει σε τέλεια πτώση στην ντο-ελάσσονα, ενώ το τελευταίο οκτάμετρο της επεξεργασίας (μ. 102-109) αποτελεί αυτούσια μεταφορά του καταληκτικού τμήματος που υπήρχε και στην ενότητα της έκθεσης (πρβλ. μ. 61-68).

Η κατάληξη στην τονικότητα της ντο-ελάσσονος καθιστά πλέον απαραίτητο ένα συνδετικό πέρασμα προς την επανέκθεση. Αυτό υλοποιείται με έναν αρκετά ενδιαφέροντα τρόπο: εκκινεί από το τετράμετρο πρώτο σκέλος της πρώτης φράσης του κυρίου θέματος (μ. 110-113), στην τονικότητα όμως της Λα-ύφεση-μείζονος (III), και φέρει δύο εμβόλιμα συνδετικά μέτρα τα οποία καταλήγουν σε μισή πτώση στη φα-ελάσσονα (μ. 114-115). Αυτά συνενώνονται με το δεύτερο σκέλος της αρχικής προτάσεως και πλέον στη “σωστή” τονικότητα της φα-ελάσσονος (μ. 116-119, που είναι αντίστοιχα με τα μ. 5-8), από όπου ξεκινά η επανέκθεση. Διακρίνεται λοιπόν ότι το πρώτο τετράμετρο της κύριας περιοχής έχει αποκοπεί από την επανέκθεση,<sup>58</sup> καθώς έχει αντικατασταθεί από το αντίστοιχό του στη Λα-ύφεση-μείζονα, το οποίο όμως ανήκει ακόμα στην επεξεργασία, έχοντας τη λειτουργία του συνδετικού περάσματος.<sup>59</sup>

#### Επανέκθεση και coda:

Η επανέκθεση ξεκινά απευθείας με το δεύτερο τετράμετρο του κυρίου θέματος, το οποίο οδηγεί στην αναμενόμενη μισή πτώση επί της αρχικής τονικότητας (μ. 119). Η δεύτερη πρόταση έχει επίσης ανακατασκευαστεί σε μία διαφορετική από εκείνη της έκθεσης πρόταση: διατηρείται το πρώτο της σκέλος (μ. 120-125), με το πρώτο τετράμετρο ως βασική ιδέα και παράλλαγμα, ενώ η συνέχιση έχει διατηρήσει μόνο το πρώτο δίμετρο (124-125), του οποίου το υλικό αποσπασματοποιείται στα μέτρα 126-127. Η συνέχιση εξελίσσεται στο πλαίσιο ενός κύκλου πεμπτών (V/V, V, V/iv), στα μέτρα 128-133, ενώ η πτωτική διαδικασία εκτείνεται στα μέτρα 134-136, τα οποία καταλήγουν σε μία ατελή πτώση στο μέτρο 136, από το οποίο ξεκινά σε επικάλυψη η μετάβαση. Αναδρομικά λοιπόν, φαίνεται πως η κύρια περιοχή έχει ανακατασκευαστεί σε μεγάλο βαθμό, καθώς έχουν αντικατασταθεί το πρώτο και το τελευταίο της τμήμα, με διατηρητέο μόνο το μεσαίο τμήμα της.

---

<sup>58</sup> Caplin, ό.π., σ. 163.

<sup>59</sup> Caplin, ό.π., σ. 157-159.

Το τμήμα της μεταβάσεως (μ. 136-146a) είναι αντίστοιχο με μέρος εκείνου της έκθεσης (πρβλ. μ. 26-36a) και οδηγεί σε τέλεια πτώση στη φα-ελάσσονα, από όπου θα εκκινήσει το πλάγιο θέμα. Το πρώτο τετράμετρο του πλαγίου θέματος έχει διατηρηθεί αυτούσιο (μ. 146b-150a), το δεύτερο όμως έχει μεταφερθεί στην περιοχή της VI, τη Ρε-ύφεση-μείζονα (μ. 150b-154a). Σε αυτό το σημείο, τα μέτρα που ακολουθούν (μ. 154-157) παρουσιάζονται περισσότερο κινητικά ως προς την αρμονία σε σχέση με την έκθεση: με σκοπό να επανέλθει η τονική, το μόρφωμα των μέτρων 154-155 αλυσιδοποιείται ένα τόνο υψηλότερα στα μέτρα 156-157. Στη συνέχεια, τα μέτρα που ακολουθούν είναι σχεδόν αντίστοιχα με αυτά της έκθεσης (αν και η αρμονική πορεία των μ. 158-160 διαφοροποιείται από τα ανάλογα μ. 48-49) και καταλήγουν σε τέλεια πτώση επί της αρχικής τονικότητας (μ. 158-172a).

Η κατακλείδα που ακολουθεί (μ. 172-178) είναι αντίστοιχη με την κατακλείδα της εκθέσεως, όμως με μία σημαντική διαφορά: αντί να καταλήξει σε τέλεια πτώση και στο κλείσιμο του μέρους, στο μέτρο 179 γίνεται απατηλή πτώση και ακολουθεί απευθείας μισή πτώση στο επόμενο μέτρο 180. Επομένως, το τμήμα της κατακλείδας στην επανέκθεση έχει αλλάξει λειτουργία και έχει καταστεί πλέον συνδετικό πέρασμα για την coda που προστίθεται στην συνέχεια.

Στην coda παρουσιάζονται κάποια μέτρα που είχαν αποκοπεί από την επανέκθεση: τα μέτρα 181-184 αποτελούν παραλλαγή των μέτρων 13-15, δηλαδή του δεύτερου σκέλους της προτάσεως του κυρίου θέματος, ενώ έχει διατηρηθεί η κατάληξή του (μ. 185-189) σε τέλεια πτώση. Επιπροσθέτως, η coda φέρει και τα μέτρα της μεταβάσεως τα οποία είχαν παραλειφθεί από την αρχή του αντίστοιχου τμήματος στην επανέκθεση (πρβλ. μ. 189-195a με μ. 20-26a), με επιπρόσθετα τα πτωτικά μέτρα 195-197. Η coda, δηλαδή, συμβάλλει αφενός στην ανάκτηση υλικού που είχε χαθεί από την ενότητα της επανέκθεσης και, αφετέρου, σε μία (ατελή) θεματική ανακύκλωση του υλικού της κύριας περιοχής και της μετάβασης.<sup>60</sup>

### *Τρίτο μέρος: Allegretto*

Το τρίτο μέρος συνιστά μία τριμερή παρατακτική μορφή, στην τονικότητα της φα-ελάσσονος. Η πρώτη ενότητα (Α) είναι επίσης τριμερής: το πρώτο της τμήμα (α) αποτελείται από μία οκτάμετρη μετατροπική πρόταση, με βασική ιδέα (μ. 1-2), παράλλαγμα (μ. 3-4), συνέχιση (μ. 5-6) και πτωτική διαδικασία που καταλήγει σε τέλεια πτώση στην τονικότητα της σχετικής, Λα-ύφεση-μείζονος (μ. 7-8). Το δεύτερο τμήμα της ίδιας ενότητας (β) αναπτύσσει το αρχικό θεματικό υλικό στη νέα τονικότητα, επίσης με προτασιακή δομή: το πρώτο δίμετρο (μ. 9-10) αλυσιδοποιείται ως παράλλαγμα (μ. 11-12), ακολουθεί η συνέχιση με την αποσπασματοποίηση σε μονόμετρα (μ. 13-14) και η πτωτική διαδικασία οδηγεί σε μισή πτώση επί της αρχικής τονικότητας στα μέτρα 15-16a. Αυτή προεκτείνεται έπειτα μέχρι το μέτρο 20 για να

<sup>60</sup> Κατά τον Carlin, η coda μπορεί να αναπληρώνει υλικό της έκθεσης που έλειπε νωρίτερα από την επανέκθεση· βλ. Carlin, *ό.π.*, σ. 186-187.

ακολουθήσει η επαναφορά (α'). Το πρώτο τετράμετρο της αρχικής πρότασης κατά την επαναφορά είναι αντίστοιχο με το πρώτο τμήμα (μ. 21-24). Η συνέχιση όμως παραλλάσσεται με σκοπό να καταλήξει πλέον στην αρχική τονικότητα (μ. 25-28). Το θεματικό της υλικό, μάλιστα, παραπέμπει υφολογικά περισσότερο στα μέτρα 13-15 του δεύτερου τμήματος.

Η μεσαία ενότητα της μορφής (B), επίσης τριμερής και με την ένδειξη "Maggiore", αποτελεί ένα επεισόδιο τύπου εσωτερικού θέματος.<sup>61</sup> Το πρώτο τμήμα της ενότητας αυτής (α) ξεκινά σε νέα τονικότητα, στη Φα-μείζονα, και με ένα νέο θέμα, το οποίο μικροδομικά αποτελεί ένα υβρίδιο: μία τετράμετρη σύνθετη βασική ιδέα (μ. 29-32) και μια πτωτική διαδικασία (μ. 33-36) που καταλήγει σε τέλεια πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας, Ντο-μείζονα.<sup>62</sup> Το μεσαίο τμήμα της ενότητας (β) επικεντρώνεται αρχικά στο περιβάλλον της υποδεσπόζουσας και της τονικής στα μέτρα 37-40 ( $V^4_3/IV$ ,  $IV$ ,  $V^6_5/ii$  – ii,  $V^6_5$  – I). Το επόμενο δίμετρο (μ. 41-42a) καταλήγει σε μισή πτώση επί της αρχικής τονικότητας: κατόπιν, η πτώση προεκτείνεται μέχρι το μέτρο 44a, για να ακολουθήσει το γέμισμα τομής των μέτρων 44-47.

Στο μέτρο 48 ξεκινά η επαναφορά (α'), με το πρώτο τετράμετρο να διατηρείται όμοιο με αυτό του πρώτου τμήματος. Το δεύτερο τετράμετρο (μ. 52-55), αντίθετα, μεταβάλλει το περιεχόμενό του και καταλήγει σε πτώση στην αρχική τονικότητα. Συνολικά όμως, το οκτάμετρο αυτό υπάγεται δομικά στον ίδιο τύπο υβριδίου όπως και στην πρώτη ενότητα. Τα μέτρα 56-59 είναι καταληκτικά και επαναλαμβάνονται στα μέτρα 60-63a, ενώ τα μέτρα που ακολουθούν είναι επίσης καταληκτικά, με εναλλαγές τονικής και δεσπόζουσας (μ. 63-67).

Στην τελευταία ενότητα (A'), το κύριο θέμα παρατίθεται αυτούσιο από το μ. 68 μέχρι το μέτρο 95. Σε αυτό το σημείο ακολουθεί η coda της συνολικής μορφής. Το πρώτο τετράμετρο (μ. 96-99a) διαθέτει στοιχεία από το μοτιβικό υλικό των αμέσως προηγούμενων μέτρων: αποτελεί, δηλαδή, αναδιατύπωση των μέτρων 92-95. Ένα δεύτερο καταληκτικό μόρφωμα προστίθεται στα μέτρα 99-110, τα οποία αποτελούν μία πρόταση με βασική ιδέα (μ. 99-101a), παράλλαγμα (μ. 101-103a), συνέχιση (μ. 103-109a) και πτωτική διαδικασία που πάει να καταλήξει σε τέλεια πτώση στη φα-ελάσσονα (μ. 109-110). Η πτώση όμως αποκόπτεται και η διαδικασία αυτή αναδιατυπώνεται δύο φορές (μ. 111-113 / 114-116) για να ολοκληρωθεί τελικά στο μέτρο 117. Το τελευταίο τμήμα της coda αποτελείται από αναδρομές στο υλικό των επεκτάσεων της δεσπόζουσας που παρουσιάζονταν πριν την επαναφορά του βασικού θέματος της κάθε ενότητας (μ. 117-119a / 119-121a, 121-122a / 122-123a και 123-125) και με αυτές το έργο ολοκληρώνεται.

<sup>61</sup> Βλ. Caplin, ό.π., σ. 212-213.

<sup>62</sup> Πρόκειται για τον τρίτο τύπο υβριδίου κατά τον Caplin: βλ. Caplin, ό.π., σ. 61.



## Συγκριτική μελέτη και συμπεράσματα

### Γρήγορα μέρη σε μορφές σονάτας

Ο Kozeluch, τόσο σε αρμονικό όσο και σε μορφολογικό επίπεδο, συνιστά έναν τυπικό συνθέτη, στη μουσική του οποίου βρίσκουν εφαρμογή οι θεωρητικές προσεγγίσεις των σύγχρονών του θεωρητικών. Ας σημειωθεί, μάλιστα, πως η θεωρητική πραγματεία του Koch, η οποία εξετάστηκε παραπάνω, εκδόθηκε την ίδια δεκαετία με τη συλλογή Opus 38 του Kozeluch. Στα πρώτα δύο υπό εξέταση έργα, τα οποία βρίσκονται αμφότερα σε μείζονα τονικότητα, η μορφή σονάτας εφαρμόζεται στα πρώτα μέρη που είναι σε γρήγορη χρονική αγωγή (Allegro). Επιπλέον, οι σονάτες των δύο πρώτων έργων εμφανίζουν μεγαλύτερη συγγένεια μεταξύ τους, σε σύγκριση με το τρίτο, κυρίως ως προς το ύψος. Αντιθέτως, στο τρίτο έργο, σε ελάσσονα τονικότητα, η μορφή σονάτας επιλέγεται για το δεύτερο, επίσης γρήγορο, μέρος.

Σε αυτό το σημείο θα εξεταστούν οι επιμέρους μικροδομικές ενότητες, συγκριτικά για κάθε σονάτα. Συγκεκριμένα, η πρώτη, σε Μι-ύφεση-μείζονα, ξεκινά με μία αρκετά εκτενή, σε σχέση με τα άλλα δύο έργα, κύρια περιοχή και είναι η μόνη που διαρθρώνεται σε τριμερή δομή, στο πλαίσιο της οποίας γίνεται μία τέλεια και κατόπιν μία μισή πτώση επί της αρχικής τονικότητας. Οι ίδιες πτωτικές καταλήξεις (μισή και τέλεια πτώση) παρατηρούνται και στην τρίτη σονάτα, στη φα-ελάσσονα. Η κύρια περιοχή της δεύτερης, στη Ντο-μείζονα, διαρκεί μόλις 11 μέτρα και μόνη πτωτική κατάληξη αποτελεί μία μισή πτώση στην αρχική τονικότητα. Τα κύρια θέματα διαρθρώνονται πάντα είτε σε προτασιακή δομή (στην περίπτωση της δεύτερης σονάτας), είτε σε περιοδική (στην περίπτωση της πρώτης και της τρίτης σονάτας).

Το τμήμα της μετάβασης της πρώτης σονάτας αποτελεί, όπως παρατηρήθηκε παραπάνω, εξέλιξη του τελευταίου τμήματος (α') του τριμερούς κυρίου θέματος – τα δύο τμήματα, δηλαδή, συνενώνονται, κάτι το οποίο δεν συμβαίνει στις άλλες δύο περιπτώσεις – και είναι επίσης αρκετά εκτενής. Η μετάβαση της δεύτερης σονάτας, είναι μεν σύντομη αλλά πάντως εκτενέστερη από το κύριο θέμα που προηγήθηκε. Αυτά τα τμήματα και στις δύο περιπτώσεις καταλήγουν στην τυπικότερη ενδιάμεση τομή της εκθέσεως, δηλαδή σε μισή πτώση επί της νέας τονικότητας, η οποία, ως είθισται, είναι αυτής της δεσπόζουσας. Η διαφορά μεταξύ των δύο αυτών τομών βρίσκεται στο γεγονός ότι η πρώτη ακολουθείται από ένα εκτεταμένο γέμισμα τομής, διάρκειας τριών μέτρων, ενώ η δεύτερη προεκτείνεται και επαναλαμβάνεται μετά από οκτώ μέτρα. Η τρίτη περίπτωση διαφέρει ως προς τις προηγούμενες: ο χαρακτήρας του πρώτου τετραμέτρου της μετάβασης παραπέμπει σε καταληκτική περιοχή (στοιχείο που παρατηρήθηκε και στο δεύτερο μόρφωμα του κυρίου θέματος της πρώτης σονάτας). Η μετάβαση σε αυτό το σημείο δεν οδηγεί σε κάποια ενδιάμεση τομή επί της δεσπόζουσας της δευτερεύουσας τονικότητας, όπως συνέβη στα δύο προηγούμενα έργα, αλλά καταλήγει απευθείας με τέλεια πτώση στην τονικότητα της σχετικής Λα-ύφεση μείζονος και στην έναρξη της πλάγιας περιοχής.

Τα πλάγια θέματα και στις τρεις περιπτώσεις, διαρθρώνονται, όπως αναφέρθηκε, στις τυπικές τονικότητες της δεσπόζουσας ή της σχετικής μείζονος. Επιπλέον, όλα διαθέτουν προτασιακή δομή. Σε θεματικό επίπεδο, στην πρώτη περίπτωση το πλάγιο θέμα είναι εκτενέστατο και αποτελεί παράγωγο του κυρίου θέματος (ειδικότερα στη χρήση του ρυθμικού στοιχείου), ενώ στη δεύτερη περίπτωση το πλάγιο θέμα είναι αρκετά σύντομο (μόλις 17 μέτρα) και επιτυγχάνει μία εσωτερική υφολογική αντίθεση. Στην τρίτη σονάτα, κυρίως η κεφαλή του πλαγίου θέματος, αλλά και η μετέπειτα εξέλιξή του, δεν παρουσιάζει σημαντική αρμονική πλοκή, ειδικότερα σε σύγκριση με τις δύο προηγούμενες περιπτώσεις, ενώ στο σύνολό του αυτό το πλάγιο θέμα είναι αρκετά εκτενές, αν και λιγότερο από ό,τι εκείνο της πρώτης σονάτας. Η δεύτερη και η τρίτη σονάτα έχουν από μία κατάληξη σε τέλεια πτώση στη Σολ-μείζονα και στη Λα-ύφεση-μείζονα αντίστοιχα. Αντιθέτως, το πλάγιο θέμα της πρώτης σονάτας διαθέτει δύο τμήματα και επομένως δύο καταλήξεις, σε ατελή και σε τέλεια πτώση. Τις τέλειες πτώσεις διαδέχονται καταληκτικά τμήματα: στην πρώτη και στην τρίτη περίπτωση, το καταληκτικό τμήμα είναι σύντομο, με τη διαφορά ότι στην τρίτη σονάτα δεν υπάρχει καμία αρμονική κινητικότητα. Η μεγαλύτερη σε έκταση κατακλείδα βρίσκεται στη δεύτερη σονάτα, η οποία μάλιστα παρουσιάζει αξιοπρόσεκτη αρμονική περιπλάνηση.

Η ενότητα της επεξεργασίας, ως προς τη θεματική της διάσταση, διαφέρει και στις τρεις περιπτώσεις. Το μεγαλύτερο ενδιαφέρον στη συγκεκριμένη ενότητα παρουσιάζει η πρώτη σονάτα, η οποία παραθέτει τα θεματικά μορφώματα της έκθεσης με διαφορετική σειρά από ό,τι στην έκθεση (υλικό συνέχισης του πλαγίου θέματος, της μετάβασης, της κύριας περιοχής και έπειτα πάλι της μετάβασης), ενώ παράλληλα τα ενοποιεί σε έναν ενιαίο κύκλο πεμπτών. Η δεύτερη σονάτα έχει μία σύντομη σε έκταση επεξεργασία, η οποία βασίζει το υλικό της αποκλειστικά στο κύριο θέμα, ενώ η τρίτη παρουσιάζει πλήρη θεματική ανακύκλωση (κύριο θέμα, μετάβαση, πλάγια και καταληκτική περιοχή). Σε αρμονικό επίπεδο, οι επιλογές του συνθέτη είναι τυπικές: στην πρώτη και στην τρίτη επεξεργασία προσεγγίζεται και επικυρώνεται η τονικότητα της ντο-ελάσσονος (vi και v αντιστοίχως), ενώ στη δεύτερη η τονικότητα της μι-ελάσσονος (iii), που τελικά παραμένει χωρίς πτωτική επικύρωση. Τα συνδετικά προς την επανέκθεση περάσματα διαφέρουν και στις τρεις περιπτώσεις. Η πρώτη σονάτα χρησιμοποιεί το ύστερο τμήμα της πλάγιας περιοχής καθώς και το κύριο θέμα μαζί με ένα σχετικά εκτενές γέμισμα τομής. Από την άλλη, η δεύτερη σονάτα διαθέτει μία υποτυπώδη προετοιμασία της αρχικής τονικότητας, έκτασης μόλις ενός μέτρου, το οποίο φέρει μόνο τη συγχορδία της δεσπόζουσας. Το συνδετικό πέραςμα στην επεξεργασία της τρίτης σονάτας συνιστά ένα ιδιαίτερα ενδιαφέρον σημείο, όπως αναφέρθηκε και στην ανάλυση, καθώς δημιουργεί την αίσθηση μίας ψευδούς επαναφοράς, μέσω της “λανθασμένης” τονικότητας στην οποία βρίσκεται η κεφαλή του κυρίου θέματος.

Οι επανεκθέσεις είναι, σε γενικές γραμμές, αρκετά απλές και τυπικές. Σε όλες τις περιπτώσεις υπάρχει αποκοπή (για παράδειγμα, της πρώτης πτώσης της κύριας περιοχής στην πρώτη σονάτα) είτε αντικατάσταση υλικού (όπως χαρακτηριστικά

στην πρώτη φράση της κύριας περιοχής στην τρίτη σονάτα), καθώς και μικρές εσωτερικές διευρύνσεις είτε ανάπτυξη υλικού. Η αρμονία είναι επίσης η αναμενόμενη. Ενίοτε, όπως κυρίως στην τρίτη σονάτα, προσεγγίζεται προσωρινά η τονικότητα της υποδεσπόζουσας, όπως ενδείκνυται και στη θεωρία της εποχής. Τέλος, τα καταληκτικά τμήματα των τριών σονατών επιτελούν παρόμοιους στόχους: στην πρώτη σονάτα, αφού αξιοποιηθεί το καταληκτικό τμήμα της πρώτης ενότητας, επανέρχεται θεματικό υλικό της κύριας περιοχής, που είχε προηγουμένως αποκοπεί από την επανέκθεση. Το ίδιο συμβαίνει και στην coda της τρίτης σονάτας, με το υλικό της κύριας περιοχής και της μετάβασης. Η δεύτερη σονάτα διαθέτει ένα τυπικό και σύντομο καταληκτικό τμήμα.

### Αργά μέρη

Όλα τα αργά μέρη αυτής της συλλογής είναι υφολογικά και μορφολογικά συγγενή, ενώ η έκτασή τους σύντομη. Στα δύο πρώτα έργα το αργό μέρος βρίσκεται στη μεσαία θέση, ανάμεσα στα δύο γρήγορα, ενώ στο τρίτο έργο το αργό μέρος αποτελεί το εναρκτήριο. Οι τονικότητες που επιλέγονται είναι επίσης αναμενόμενες: Σι-ύφεση-μείζων (V), Φα-μείζων (IV) και φα-ελάσσων (i), αντίστοιχα. Όλα τα μέρη συνιστούν τριμερείς μορφές δυναμικού τύπου, με τη δεύτερη ενότητα να αποτελεί ένα σύμπλεγμα δευτερεύοντος θέματος.

Οι πρώτες ενότητες των τριών μερών είναι σύντομες (12, 10 και 8 μέτρα αντίστοιχα), κλειστές / μη-μετατροπικές και διαρθρώνονται όλες σε συμμετρικές μικροδομές. Συγκεκριμένα, στο Adagio της πρώτης σονάτας, το κύριο θέμα αποτελεί μία υβριδική δομή (με συνένωση χαρακτηριστικών περιόδου και προτάσεως) με τρεις καταλήξεις: πρώτα σε μισή πτώση επί της αρχικής τονικότητας, κατόπιν σε ατελή πτώση και, τέλος, σε τέλεια πτώση επί της αρχικής Σι-ύφεση-μείζονος. Το Adagio της δεύτερης σονάτας καθώς και το Largo της τρίτης ξεκινούν με την πρώτη τους ενότητα να διαρθρώνεται σε μία οκτάμετρη περίοδο, της οποίας οι επιμέρους φράσεις καταλήγουν σε μισή και σε τέλεια πτώση, στη Φα-μείζονα και στη φα-ελάσσονα αντίστοιχα. Στην περίπτωση της δεύτερης σονάτας παρουσιάζονται και δύο επιπρόσθετα, επαναληπτικά της τελικής πτώσης, μέτρα.

Παρατηρείται πως στις μεσαίες ενότητες των αργών μερών, οι λειτουργίες της μετάβασης και του πλαγίου θέματος συνενώνονται και, είτε δεν υπάρχει καθόλου διακριτός διαχωρισμός μεταξύ τους – όπως στην περίπτωση της πρώτης και της τρίτης σονάτας – είτε διακρίνεται υποτυπωδώς η λειτουργία της μετάβασης, η οποία διαρκεί μόνο για δύο μέτρα στην περίπτωση της δεύτερης σονάτας. Στην πρώτη και στη δεύτερη σονάτα, το πλάγιο θέμα δεν διαθέτει κάποια συγκεκριμένη μικροδομική υπόσταση, ενώ και στις δύο γίνεται κατάληξη σε τέλεια πτώση στις τονικότητες της εκάστοτε δεσπόζουσας (τη Φα-μείζονα και τη Ντο-μείζονα). Αντιθέτως, στην τρίτη σονάτα, ολόκληρη η πλάγια περιοχή αποτελείται από μία οκτάμετρη πρόταση, η οποία καταλήγει σε τέλεια πτώση στην τονικότητα της σχετικής Λα-ύφεση-μείζονος.

Στα πρώτα δύο αργά μέρη, τις τέλειες πτώσεις διαδέχονται συνδυαστικά περάσματα προς την επαναφορά. Στο πρώτο από αυτά, η μεσαία ενότητα κλείνει στην ενεργή δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, ενώ στο δεύτερο ακολουθεί μία αρκετά εκτενής, αναλογικά με τη συνολική έκταση της ενότητας, περιοχή, η οποία αρχικά καταλήγει σε μισή πτώση επί της αρχικής τονικότητας, που κατόπιν προεκτείνεται μέσω ενός εκτεταμένου γεμίματος τομής και οδηγεί επίσης στην ενεργή δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Σε αντίθεση με αυτά, την τέλεια πτώση της μεσαίας ενότητας του τρίτου αργού μέρους δεν διαδέχεται κάποιο συνδυαστικό πέρασμα αλλά ένα καταληκτικό τμήμα (πάλι διαρθρωμένο σε προτασιακή δομή), το οποίο επαναλαμβάνει την τέλεια πτώση στη δευτερεύουσα τονικότητα. Η επαναφορά της πρώτης ενότητας ακολουθεί έπειτα απευθείας στο επόμενο μέτρο.

Η τρίτη ενότητα επαναφέρει την αρχική με διαφορετικό τρόπο σε κάθε μέρος. Ωστόσο, οι περιπτώσεις του πρώτου και του τρίτου είναι αρκετά τυπικές: στην πρώτη σονάτα υπάρχει πλήρης επαναφορά με επιπρόσθετο ένα καταληκτικό τμήμα, ενώ στην τρίτη σονάτα η επαναφορά είναι περικεκομμένη και με ορισμένες συνενώσεις διαφόρων μορφωμάτων που προηγήθηκαν. Η δεύτερη σονάτα, απεναντίας, συνιστά την πιο ενδιαφέρουσα ως προς αυτό το σημείο: είναι και αυτή η επαναφορά περικεκομμένη, όπως στην τρίτη σονάτα, με τη διαφοροποίηση όμως ότι εδώ αξιοποιείται μόνον η πρώτη φράση της αρχικής περιόδου, αφού η δεύτερη είχε αξιοποιηθεί ήδη στην προηγούμενη ενότητα, και αναπροσαρμόζει την εξέλιξή της με νέο / πλάγιο υλικό. Αυτό συνιστά ίσως μια μοναδική περίπτωση θεματικής οικονομίας και αντιμετάθεσης υλικού στο ρεπερτόριο της κλασικής περιόδου. Κατά τα λοιπά, στις δύο πρώτες σονάτες τα μεσαία μέρη ολοκληρώνονται πτωτικά στις εκάστοτε κύριες τονικότητές τους με επιπρόσθετα καταληκτικά τμήματα – στην πρώτη σονάτα, τούτο είναι μεγαλύτερης εκτάσεως. Αντιθέτως, το αργό μέρος της τρίτης σονάτας δεν ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση στη φα-ελάσσονα, αλλά παραμένει ανοιχτό, με ένα σύντομο συνδυαστικό πέρασμα προς το επόμενο μέρος επί της δεσπόζουσας της φα-ελάσσονος. Αυτό συμβαίνει λόγω της τοποθέτησης αυτού ειδικά του μέρους στην πρώτη θέση, ως εναρκτήριο του συνολικού έργου, γεγονός που του προσδίδει ενδεχομένως και “εισαγωγικό” χαρακτήρα.

### Τελικά μέρη

Τα τελευταία μέρη των έργων αποτελούν παρατακτικές μορφές, με τα δύο πρώτα να εμφανίζουν μεγαλύτερη συνάφεια μεταξύ τους: πρόκειται για δύο πενταμερή ρόντο / ροντώ, ενώ στην τρίτη περίπτωση έχουμε μία τριμερή παρατακτική μορφή, με ένα μονάχα επεισόδιο.

Οι πρώτες ενότητες (Α) στα τελικά μέρη της πρώτης και της τρίτης σονάτας συνιστούν τριμερείς, κλειστές δομές, στις τονικότητες της Μι-ύφεση-μείζονος και της φα-ελάσσονος αντίστοιχα, με μόνη διαφορά τη μεγαλύτερη έκταση της μίας σε σύγκριση με την άλλη. Στο πρώτο έργο, το τμήμα α διαρθρώνεται ως περιοδική δομή,

ενώ το μεσαίο τμήμα (β) αποτελεί έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας. Στο τρίτο έργο, η πρώτη ενότητα αποτελείται αρχικά από μία μετατροπική πρόταση με κατάληξη στην τονικότητα της σχετικής μείζονος, την οποία διαδέχεται ένα συνδετικό πέρασμα. Η επαναφορά του αρχικού τμήματος (α') διαφέρει στις δύο αυτές περιπτώσεις, καθώς στην πρώτη σονάτα έρχεται περικεκομμένη, ενώ στην τρίτη έρχεται παρηλλαγμένη για να επιστρέψει στην αρχική τονικότητα. Στο δεύτερο έργο, η πρώτη ενότητα είναι περιοδικής δομής και αποτελείται από δύο προτάσεις, με καταλήξεις σε μισή και σε τέλεια πτώση επί της αρχικής τονικότητας, με επιπρόσθετη καταληκτική περιοχή.

Τα πρώτα επεισόδια (B) αυτών των μερών συνιστούν είτε συμπλέγματα δευτερεύοντος θέματος (στην πρώτη και τη δεύτερη περίπτωση), είτε τύπου εσωτερικού θέματος (στην τρίτη περίπτωση). Στα επεισόδια τύπου συμπλέγματος δευτερεύοντος θέματος είναι εμφανείς οι τρεις διαφορετικές λειτουργίες, όπως σημειώθηκε στις αναλύσεις, ενώ το εσωτερικό θέμα οργανώνεται σε τριμερή δομή. Σε όλες τις περιπτώσεις, η δεύτερη ενότητα των μορφών αυτών επικυρώνει πτωτικά μία νέα τονικότητα: την τονικότητα της δεσπόζουσας στις δύο πρώτες (τη Σι-ύφεση-μείζονα και τη Σολ-μείζονα αντίστοιχα) και την τονικότητα της ομώνυμης μείζονος (τη Φα-μείζονα) στην τρίτη σονάτα.

Η επαναφορά (A') στην τελευταία περίπτωση είναι αυτούσια, καθ' ότι πρόκειται για την τελευταία ενότητα όλου του έργου και ακολουθείται από μία επιπρόσθετη coda. Στα δύο προηγούμενα έργα όμως, η πρώτη επαναφορά έρχεται περικεκομμένη: στην πρώτη περίπτωση διατηρείται μόνον η πρώτη φράση και η τέλεια πτώση, ενώ στη δεύτερη αποκόπτεται το μεσαίο τμήμα και έρχεται κατευθείαν η κατάληξη. Αντίθετα, η δεύτερη και τελική επαναφορά (A'') είναι και εδώ αυτούσια, και με αυτή (χωρίς coda) ολοκληρώνεται το εκάστοτε μέρος.

Ο τύπος του δεύτερου επεισοδίου (Γ) διαφέρει στις περιπτώσεις του πρώτου και του δεύτερου έργου. Συγκεκριμένα, στην πρώτη σονάτα εμφανίζεται ένα επεισόδιο αναπτυξιακού τύπου, στο οποίο γίνεται χρήση του θεματικού υλικού του πρώτου επεισοδίου του ρόντο. Αρμονικό στόχο του αποτελεί αρχικά η τονικότητα της φα-ελάσσονος (ii), που τελικά εγκαταλείπεται για να επικυρωθεί τελικά η ντο-ελάσσων (vi). Ακολουθεί συνδετικό πέρασμα προς την επαναφορά της πρώτης ενότητας. Στο δεύτερο έργο, το επεισόδιο είναι ένα κλειστού τύπου εσωτερικό θέμα στην τονικότητα της ομώνυμης ντο-ελάσσονος ("Minore") και σε τριμερή δομή. Το πρώτο τμήμα είναι μία μετατροπική πρόταση που καταλήγει σε τέλεια πτώση στην τονικότητα της σχετικής Μι-ύφεση-μείζονος, η οποία επεκτείνεται και σε μεγάλο μέρος του δεύτερου τμήματος. Ακολουθεί συνδετικό πέρασμα προς την αρχική ντο-ελάσσονα, όπου παρουσιάζεται η επαναφορά του αρχικού θέματος, αλλά καταλήγει σε μισή πτώση ως άμεση προετοιμασία για την επαναφορά της αρχικής τονικότητας και της πρώτης ενότητας.

## Βιβλιογραφία

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

Muzio Clementi, *Clementi's Musical Characteristics, or a Collection of Preludes and Cadences for the Harpsichord or Piano Forte, Composed in the Style of Haydn, Kozeluch, Mozart, Sterkel, Vanhal and the Author*, Opera 19, London 1787.

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

Leopold Kozeluch, *Complete Sonatas for Keyboard III: Sonatas 25-37*, επιμ. Christopher Hogwood, Bärenreiter Urtext, Basel – London – New York – Praha 2012.

Milan Poštolka, *Leopold Koželuch: život a dílo*, Státní hudební vydavatelství, Praha 1964.

Milan Poštolka, “Kozeluch, Leopold”, στο: *Grove Music Online (Oxford Music Online)*, Oxford University Press, 20 Ιανουαρίου 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.15446>.

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

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

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

Ιωάννης Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Συμπερασματικές επισημάνσεις επί των τριών πρώτων τύπων σονάτας – Η συμβολή της θεωρίας των Hepokoski και Darcy στην τρέχουσα επιστημονική συζήτηση”, *Πολυφωνία* 16, Κουλτούρα, Αθήνα 2010, σ. 112-154.

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

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

# SONATA.

## I

*mol:*

*Allegro.*

7

13

19

26

32

37

42

47

*p*

Musical notation for measures 47-54, featuring a treble and bass staff with various rhythmic patterns and dynamics.

55

Musical notation for measures 55-62, continuing the piece with complex rhythmic textures.

63

*fz*

Musical notation for measures 63-70, marked with *fz* (forzando).

71

*f*

Musical notation for measures 71-75, marked with *f* (forte).

76

Musical notation for measures 76-80, featuring rapid sixteenth-note passages in the treble staff.

81

Musical notation for measures 81-86, continuing the rapid sixteenth-note passages.

87

*p*

Musical notation for measures 87-95, marked with *p* (piano).

96

*Cres:* *f*

Musical notation for measures 96-100, marked with *Cres:* and *f* (forte).

(Kozeluch. Op: 38.)

Volti.



103

Musical notation for measures 103-108. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, including slurs and ties.

109

Musical notation for measures 109-114. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. The music continues with intricate rhythmic patterns and slurs.

115

115

Musical notation for measures 115-118. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the upper staff. The music features a dense texture with many sixteenth notes.

119

119

Musical notation for measures 119-122. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns and slurs.

123

123

Musical notation for measures 123-126. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features a dense texture with many sixteenth notes and slurs.

127

127

Musical notation for measures 127-130. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns and slurs.

131

131

Musical notation for measures 131-134. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features a dense texture with many sixteenth notes and slurs.

135

139

143

148

155

161

165

169

176

183

187

192

197

203

211

*m. v.*

*fz*

8

(Kozeluch: Op: 3 S.)

Detailed description: This is a page of musical notation for a piano piece. It consists of eight systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 6/8. The measures are numbered 169, 176, 183, 187, 192, 197, 203, and 211. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several slurs and accents. Dynamic markings include *m. v.* (mezzo voce) and *fz* (forzando). A page number '8' is located at the bottom left of the final system. The publisher information '(Kozeluch: Op: 3 S.)' is at the bottom right.

219

226

232

237

242

248

256

263

(Kozeluch. Op: 38.)

Volti!

8  
267

Musical notation for measures 267-272. The system consists of two staves. The upper staff contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

273

Musical notation for measures 273-278. Similar to the previous system, it features intricate melodic patterns in the upper staff and supporting accompaniment in the lower staff. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the beginning of measure 273.

279

Musical notation for measures 279-283. The melodic line continues with rapid passages. A dynamic marking of *p* (piano) is visible in measure 280.

284

Musical notation for measures 284-289. A dynamic marking of *Cres:* (Crescendo) is placed above the first staff, and a *f* (forte) marking is placed above the second staff in measure 285.

Adagio

Musical notation for measures 290-295. The tempo is marked *Adagio*. The notation is more spacious than the previous systems, with longer note values and wider intervals. The key signature remains two flats.

6

Musical notation for measures 296-301. This system includes dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano) in the lower staff, and *fz* (forzando) in the upper staff.

11

Musical notation for measures 302-307. A dynamic marking of *fz* (forzando) is present in the lower staff at the beginning of measure 302.

17

9

21

*fz*

26

31

36

*fz*

41

46

*mancando.*

(Kozeluch. Op. 38.)

## Rondeau

All<sup>o</sup> molto.

6

12

19

25

31

38

*ff* *m.v.*

44

Musical notation for measures 44-49. Treble clef has a complex melodic line with many sixteenth notes. Bass clef has a steady accompaniment of eighth notes.

50

Musical notation for measures 50-55. Treble clef continues the melodic line. Bass clef has a steady accompaniment. A *p* dynamic marking is present in the bass line.

56

Musical notation for measures 56-61. Treble clef continues the melodic line. Bass clef has a steady accompaniment.

62

Musical notation for measures 62-66. Treble clef continues the melodic line. Bass clef has a steady accompaniment. A *Fine.* marking is present in the bass line.

67

Musical notation for measures 67-72. Treble clef continues the melodic line. Bass clef has a steady accompaniment.

73

Musical notation for measures 73-78. Treble clef continues the melodic line. Bass clef has a steady accompaniment. A *fz* dynamic marking is present in the bass line.

79

Musical notation for measures 79-84. Treble clef continues the melodic line. Bass clef has a steady accompaniment. A *dol:* dynamic marking is present in the bass line.



85  $1\frac{2}{4}$

Musical notation for measures 85-93. The piece is in 1 1/2 time and B-flat major. The right hand features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

94

Musical notation for measures 94-101. The right hand continues with intricate melodic patterns, and the left hand maintains its accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the beginning of measure 94.

102

Musical notation for measures 102-108. The right hand has a more active melodic line, and the left hand accompaniment becomes more rhythmic. A dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) is visible in measure 102.

109

Musical notation for measures 109-116. The right hand features a series of descending eighth-note patterns, and the left hand accompaniment is more active. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the start of measure 109.

117

Musical notation for measures 117-125. The right hand has a melodic line with many sixteenth notes, and the left hand accompaniment is more rhythmic. A dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) is visible in measure 117.

126

Musical notation for measures 126-135. The right hand has a melodic line with many sixteenth notes, and the left hand accompaniment is more rhythmic. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the start of measure 126.

136

Musical notation for measures 136-144. The right hand has a melodic line with many sixteenth notes, and the left hand accompaniment is more rhythmic. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present at the start of measure 136.

145

Musical notation for measures 145-151. The right hand has a melodic line with many sixteenth notes, and the left hand accompaniment is more rhythmic. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the start of measure 145.

152

Musical notation for measures 152-159. The right hand has a melodic line with many sixteenth notes, and the left hand accompaniment is more rhythmic. Dynamic markings of *p* (piano) and *f* (forte) are present in measures 152 and 159 respectively.

160

169

178

187

195

203

210

218

226

dol:

f

15

The image shows a page of musical notation for piano, consisting of eight systems of two staves each. The measures are numbered 160, 169, 178, 187, 195, 203, 210, 218, and 226. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. A 'dol:' (dolce) marking is present in measure 160, and a 'f' (forte) marking is present in measure 169. A measure number '15' is written in the upper right corner of the first system. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 226.

(Kozeluch. Op:38.)

D.C. fin al Segno.

SONATA.

II.

Musical notation for measures 1-4. The piece is in C major, 2/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a bass accompaniment with quarter notes. A forte (*fz*) dynamic marking is present in the left hand.

Musical notation for measures 5-9. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a bass line with quarter notes. Dynamics include *f* and *p*.

Musical notation for measures 10-14. The right hand has a melodic line with some chromaticism, and the left hand has a bass line with quarter notes. A forte (*fz*) dynamic marking is present in the left hand.

Musical notation for measures 15-19. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a bass line with quarter notes.

Musical notation for measures 20-23. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a bass line with quarter notes.

Musical notation for measures 24-28. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a bass line with quarter notes. A forte (*fz*) dynamic marking is present in the left hand.

Musical notation for measures 29-33. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a bass line with quarter notes.

Musical notation for measures 34-38. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a bass line with quarter notes. A forte (*fz*) dynamic marking is present in the left hand.

39

45

49

55

59

63

68

73

79

*fz*

Musical notation for measures 79-83. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The upper staff features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

84

Musical notation for measures 84-88. The notation continues with similar complexity in the upper staff and accompaniment in the lower staff. A flat (b) appears in the upper staff at measure 87.

89

Musical notation for measures 89-93. The melodic line in the upper staff continues with intricate patterns. A flat (b) is present in the upper staff at measure 90.

94

Musical notation for measures 94-98. The upper staff shows a continuation of the fast-moving melodic line. Flats (b) are visible in the lower staff at measures 95 and 97.

99

Musical notation for measures 99-103. The upper staff features a more rhythmic, block-like melodic pattern. Flats (b) are present in the upper staff at measures 100 and 101.

104

Musical notation for measures 104-108. The upper staff continues with a melodic line that includes many accidentals. The lower staff has a steady accompaniment.

109

Musical notation for measures 109-113. The upper staff features a very active melodic line with many sixteenth notes. The lower staff provides a supporting accompaniment.

114

Musical notation for measures 114-118. The upper staff continues with a fast-moving melodic line. A flat (b) is present in the lower staff at measure 115.

119

124

129

133

139

145

150

154

18  
158

Musical notation for measures 158-163. The system consists of two staves. The right staff contains a complex melodic line with many beamed notes and accidentals. The left staff contains a bass line with chords and some beamed notes. The key signature has one flat.

164

Musical notation for measures 164-167. The system consists of two staves. The right staff continues the melodic line. The left staff has a steady bass line. Dynamic markings *fz* are present in the right staff.

168

Musical notation for measures 168-171. The system consists of two staves. The right staff has a melodic line with some rests. The left staff features a series of chords, some with a '3' marking. Dynamic markings *fz* are present.

172

Musical notation for measures 172-175. The system consists of two staves. The right staff has a melodic line with many beamed notes. The left staff has a bass line with chords and some beamed notes. There are markings '8' and '3' in the left staff.

176

Musical notation for measures 176-180. The system consists of two staves. The right staff has a melodic line. The left staff has a bass line with chords. A *Dim:* marking is present in the right staff. There are markings '8' in the left staff.

181

Musical notation for measures 181-184. The system consists of two staves. The right staff has a melodic line with many beamed notes. The left staff has a bass line with chords and some beamed notes.

185

Musical notation for measures 185-188. The system consists of two staves. The right staff has a melodic line with some rests. The left staff has a bass line with chords and some beamed notes.

189

Musical notation for measures 189-192. The system consists of two staves. The right staff has a melodic line with many beamed notes. The left staff has a bass line with chords and some beamed notes.

Adagio.

Musical notation for measures 1-5. The piece is in 3/4 time and B-flat major. The right hand features a complex, flowing melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

Musical notation for measures 6-11. The right hand continues with intricate patterns, including some slurs and accents. The left hand maintains its accompaniment. Dynamic markings include *fz* (forzando) in both hands.

Musical notation for measures 12-14. The right hand has a dense texture with many beamed notes. The left hand has a more sparse accompaniment.

Musical notation for measures 15-19. The right hand features a series of descending and ascending runs. The left hand has a simple accompaniment. A *fz* marking is present in the right hand.

Musical notation for measures 20-23. The right hand continues with rapid, flowing passages. The left hand accompaniment is consistent.

Musical notation for measures 24-27. The right hand includes a triplet of sixteenth notes in measure 26. The left hand has a few chords and moving lines.

Musical notation for measures 28-30. The right hand has a very dense and fast passage. The left hand accompaniment is simple.

Musical notation for measures 31-34. The right hand continues with rapid passages. The left hand accompaniment is consistent. A *fz* marking is present in the right hand.

Volti.



Allegretto.

Rondeau.

Musical notation for measures 1-6 of the first system. The piece is in 2/4 time and begins with a forte (f) dynamic. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef.

Musical notation for measures 7-12 of the second system. The melody continues with eighth-note patterns.

Musical notation for measures 13-18 of the third system. Measures 15-18 feature sixteenth-note runs with '6' fingering.

Musical notation for measures 19-23 of the fourth system. Measures 19-23 feature sixteenth-note runs with '6' fingering.

Musical notation for measures 24-28 of the fifth system. Measure 28 ends with a double bar line and the word 'Fine.' in the bass clef.

Musical notation for measures 29-34 of the sixth system. The melody returns to a more active eighth-note pattern.

Musical notation for measures 35-40 of the seventh system. Measures 37-40 feature sixteenth-note runs with '6' fingering.

42

Musical notation for measures 42-48. Treble clef has eighth and sixteenth notes with trills and triplets. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

49

Musical notation for measures 49-55. Treble clef continues with eighth and sixteenth notes and trills. Bass clef accompaniment continues.

56

Musical notation for measures 56-60. Treble clef features sixteenth-note runs with '6' fingering. Bass clef has chords and eighth notes.

61

Musical notation for measures 61-65. Treble clef features sixteenth-note runs with '6' fingering. Bass clef has chords and eighth notes.

66

Musical notation for measures 66-70. Treble clef features sixteenth-note runs with '6' fingering. Bass clef has chords and eighth notes.

71

Musical notation for measures 71-77. Treble clef has eighth and sixteenth notes with trills. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

78

Musical notation for measures 78-84. Treble clef has eighth and sixteenth notes with trills. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment. A 'p' dynamic marking is present.

86

94

102 *Minore.*

111

119

127

132

140

146 *D.C. fin al Segno.*

# V

Largo [ $\text{♩} = 60$ ]

5

9

11

13

16

[con pedale]

*f* *p* *sf*

3 5 5 3 4 3 3 2 3 4 2 1 5

4 5 4 2 3 4

2 3 4

2 2 2 2 1 4

1 2 3

3 2 5 2

\*1)

19

5 3 4 1 2 3

*p* *sf*

22

4 5 2 3 2 3 4

*p*

25

3 2

*f* *p* *sf*

29

2 2

*sf*

33

4 5 3

*sf* *p*

36

*cresc.* *f*

Allegro agitato [♩ = 69]

[*ped.* \* *ped.* \* *simile*]

[*ped.* \* *ped.* \* *ped.*]

[*ped.* \* *simile*]

[*ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.*]

[*ped.* *non staccato*]

18 *[feroce]* 2 1 4

*p* *f* [Ped.] [Tr.]

21

[Ped.] [Tr.]

24

26 *[non staccato]*

*p* *f* *[non staccato]*

28

30 *[tranquillo]* [J-63]

*p* *[tranquillo]* [J-63]

33

Musical notation for measures 33-35. The right hand features a complex melodic line with many slurs and fingerings (3, 2, 1, 2, 1, 3, 4, 5, 1, 4, 3). The left hand has a simple accompaniment of chords and single notes.

36

*dolce*

Musical notation for measures 36-38. The right hand has a melodic line with slurs and a final flourish. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. The word "dolce" is written above the first measure.

39

Musical notation for measures 39-41. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (4, 4, 2, 2, 3, 4). The left hand has a steady eighth-note accompaniment with fingerings (3, 4, 3, 4).

42

Musical notation for measures 42-43. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (1, 3). The left hand has a steady eighth-note accompaniment.

44

*[agitato]*

*f*

Musical notation for measures 44-45. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a steady eighth-note accompaniment with a fingering of 5. The word "[agitato]" and dynamic "f" are written above the first measure.

46

Musical notation for measures 46-47. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a steady eighth-note accompaniment.



48

50

53

55

57

59

61 *[giocoso]*

*mf*

64

66

68 *[tranquillo]*

*p*

*[Ped. \*]*

71 *[agitato]*

74

*rall. [e dim.]*

77

*pp* *p*

*a* ..... *poco* ..... *agitato*

81

*mf* [Ped.] Ped.

83

*f* Ped. \*]

85

1 2 1 1 4 1

87

89

91

95

[Ped. \*]

98

[Ped. \*] [Ped. Ped. \*]

100

[Ped. Ped. \* Ped. Ped.]

102

[feroce]

[Ped. \*] [Ped. \*] [Ped. \*]

105

[Ped. \*]

108

*ff* *mp* *p* [tranquillo]

111

*p* *pp* [sosten.]

115

[poco a poco agitato]

118

[sf] *f*

121

[tranquillo]

125

4

128

[agitato]

f

2

[Ped.      Ped.      Ped.      \*]

130

meno f

2

[Ped.      \*]

132

p

f

4

[Ped.      Ped.      \*]

135

5 1

137

5 1

139

142

*[tranquillo]*

*p* *sf*

145

*dolce* *pp*

147

150

*[più espressivo]*

153

*[molto agitato]*

*f*

155

157

159

161

164

167



169

[Ped.] Ped. \* Ped. Ped. \*

171

[calmando]

[Ped.] \*

174

2 1

177

3 4 2 3 2 1 2

179

pp 4

[poco a poco agitato]

182

*mf*

[Ped.] [Ped.]

186

*f* *p*

[Ped.] [\*]

189

[feroce]

*f*

[Ped.] [Ped.] [\*] [Ped.] [Ped.]

192

*ff*

[\*]

194

[6'15'']

Allegretto [♩ = 80]

[espressivo]

The musical score is written for piano in a 2/4 time signature. It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The tempo is marked 'Allegretto' with a quarter note equal to 80 beats per minute. The first system (measures 1-3) includes the instruction '[espressivo]' and dynamic markings 'p' and 'pp'. The second system (measures 4-7) includes the instruction '[sempre legato]'. The third system (measures 8-11) includes the instruction '[pp]'. The fourth system (measures 12-15) includes the instruction '[pp]'. The fifth system (measures 16-18) includes the instruction 'p'. The sixth system (measures 19-21) includes the instruction 'p'. The score is filled with various musical notations including eighth and sixteenth notes, rests, and fingerings. There are several trills marked with a star symbol (\*). The piece concludes with a final cadence in the sixth system.

[Tr. \*]

[Tr. \*]

[Tr. \*]

[Tr. \*]

[Tr. \* simile]

22

Musical notation for measures 22-25. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (2, 3, 4, 5, 2, 3). The left hand provides a rhythmic accompaniment with slurs and fingerings (3, 4, 5). A *cresc.* marking is present in the right hand.

26

Musical notation for measures 26-28. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (2, 4, 3, 2, 5). The left hand provides a rhythmic accompaniment with slurs and fingerings (3, 4, 5). The system concludes with a double bar line.

Majore

29

Musical notation for measures 29-31. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (2, 3, 2, 1, 2, 3, 6, 2, 2, 2). The left hand provides a rhythmic accompaniment with slurs and fingerings (3, 5). A *p* marking is present in the left hand.

32

Musical notation for measures 32-34. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (3, 4, 3, 4, 3, 2, 2). The left hand provides a rhythmic accompaniment with slurs and fingerings (3, 3). A *mf* marking is present in the right hand.

35

Musical notation for measures 35-37. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (3, 4, 3, 2, 3). The left hand provides a rhythmic accompaniment with slurs and fingerings (6, 3). A *mf* marking is present in the right hand.

38

Musical notation for measures 38-40. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (2, 1, 2, 4, 4, 4). The left hand provides a rhythmic accompaniment with slurs and fingerings (3, 4, 5, 3). A *f* marking is present in the right hand.

42

3 1 1 3 2

*p*

45

2

*f* *p*

48

51

4 3 3

*sf* *p*

55

3 4 4 3

*sf* *p*

58

1 2 6

*sf* *mf*

61

Musical score for measures 61-63. The right hand features a complex melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 1, 4). The left hand has a steady accompaniment with triplets and sixteenth notes.

64

Musical score for measures 64-66. Measure 64 includes a *p* dynamic marking. Measure 65 has fingerings 4 and 3. Measure 66 has a first ending bracket with fingerings 1, 3, 6, 7.

[Minore]

67

Musical score for measures 67-70. Measure 67 includes a second ending bracket and the instruction *[più espressivo]*. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

71

Musical score for measures 71-74. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings 5, 5, 4, 5. The left hand has a rhythmic accompaniment with slurs.

[sempre legato]

75

Musical score for measures 75-78. Measure 75 includes a *mf* dynamic marking. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings 2, 3, 5, 2. The left hand has a rhythmic accompaniment with slurs.

79

Musical score for measures 79-82. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings 3, 5, 3, 4, 5, 4. The left hand has a rhythmic accompaniment with slurs.

83

*p* *f*

86

*f*

89

93

*[temp. 88]* *ff* *[Ped. \* Ped.]*

97

*[simile]* *[marcato]*

101

*[Ped. \*]*

104

*[non staccato]*

*cresc.*

108

*p*

*ff*

[Ped. \* Ped.]

112

*p*

*ff*

*[simile]*

116

*mf*

*f2*

119

*f*

*p*

122

*f*

*ff*

[Ped.] [Ped.] [3']