

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ  
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ  
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Σόλων Ραπτάκης

# Η ΣΟΝΑΤΑ ΓΙΑ ΠΙΑΝΟ ΣΤΟΝ ΠΡΩΙΜΟ ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟ

Συγκριτική μελέτη εναρκτήριων μερών  
από σονάτες για πιάνο της δεκαετίας του 1820

Πτυχιακή εργασία

Επιβλέπων καθηγητής: Ιωάννης Φούλιας

ΑΘΗΝΑ 2014

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ .....	3
ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΩΝ ΕΝΑΡΚΤΗΡΙΩΝ ΜΕΡΩΝ ΑΝΑ ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΗ ΕΝΟΤΗΤΑ	
1. Έκθεση .....	7
2. Επεξεργασία .....	18
3. Επανάκθεση (και coda) .....	26
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ .....	33
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ .....	40
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ: Οι παρτιτούρες των υπό εξέταση έργων .....	43

## Εισαγωγή

Η μορφή σονάτας, όπως εμφανίζεται στα έργα για πιάνο του ρομαντισμού, αποτελεί εφαρμογή ενός πλήρως παγιωμένου δομικού προτύπου. Η επιρροή αφενός μεν της συνθετικής παραγωγής των τριών κλασικών και ιδιαιτέρως του Beethoven, αφετέρου δε των εγχειριδίων σύνθεσης του πρώτου μισού του 19ου αιώνα,<sup>1</sup> καθιέρωσε συγκεκριμένες αντιλήψεις και πρακτικές που υιοθετήθηκαν από τους ρομαντικούς συνθέτες. Η σονάτα για πιάνο απέκτησε “μνημειώδη” χαρακτήρα, η ενασχόληση με το είδος αυτό συνεπαγόταν για δημιουργούς όπως ο R. Schumann και ο F. Chopin μεγάλη ευθύνη, θεωρείτο ένας φόρος τιμής στο αξεπέραστο παρελθόν και υποδήλωνε την ύπαρξη υψηλών καλλιτεχνικών βλέψεων. Αντίστοιχη ήταν η επιρροή που άσκησαν τα κορυφαία επιτεύγματα των κλασικών και στο είδος της συμφωνίας, αλλά και σε αυτά του κουαρτέτου εγχόρδων και του τρίο με πιάνο, μεταξύ άλλων.<sup>2</sup>

Παρόμοιες ήταν οι συνθήκες και κατά την πρώιμη ρομαντική περίοδο. Περί το 1820 ο Beethoven γράφει τις τρεις τελευταίες του σονάτες για πιάνο, παράλληλα όμως έχουμε και την πιανιστική παραγωγή συνθετών που ακολουθούν σε μεγάλο βαθμό τις ιδιαιτερότητες και καινοτομίες που εισάγει ο τελευταίος των κλασικών (επί παραδείγματι, η τετραμερής διαδοχή των μερών), προσαρμόζοντάς τις ωστόσο στην ανερχόμενη ρομαντική τεχνοτροπία. Οι σονάτες για πιάνο των Hummel, Weber, Mendelssohn και Schubert δεν αποτελούν συνεπώς “επιτυχημένες” είτε “ατυχείς απομιμήσεις” ενός νεκρού πλέον ύφους, αλλά μια προσπάθεια ένταξης των νέων δημοφιλών μουσικών τάσεων σε ένα είδος με παγιωμένη μορφή και αυξημένη ιστορική βαρύτητα.<sup>3</sup> Διερευνώντας την ιστορική σημασία των έργων αυτών, μπορούμε να πούμε πως δεν έχουν τύχει της δέουσας προσοχής από το κοινό, τους εκτελεστές και τους ερευνητές, ειδικά αν λάβουμε υπ’ όψιν τόσο την καλλιτεχνική τους αξία

---

1 Αναφέρονται ενδεικτικά αυτά των Jérôme-Joseph de Momigny, Heinrich Birnbach, Antonín Reicha, Carl Czerny και Adolf Bernhard Marx. Για μια λεπτομερή ανάλυση της συμβολής τους στη διαμόρφωση των θεωρητικών προδιαγραφών της μορφής σονάτας, βλ. Ιωάννης Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 19ου αιώνας (Α’)”, *Πολυφωνία* 11, Κουλτούρα, Αθήνα 2007, σ. 89-118, Ιωάννης Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 19ου αιώνας (Β’)”, *Πολυφωνία* 12, Κουλτούρα, Αθήνα 2008, σ. 8-37, και ειδικά για τον Birnbach, 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.

2 Βλ. Charles Rosen, *Sonata forms*, Norton, New York – London 1988 (πρώτη έκδοση: 1980), σ. 365-366. Πρβλ. ακόμα Thomas Schmidt-Beste, *Die Sonate: Geschichte – Formen – Ästhetik*, Bärenreiter-Verlag (Bärenreiter Studienbücher Musik, Bd. 5), Kassel 2006, σ. 135-137, αλλά και Charles Rosen, *The classical style: Haydn, Mozart, Beethoven*, Faber and Faber, London – Boston 1976 (πρώτη έκδοση: 1971), σ. 522. Σχετικά με τον πετοβενικό μύθο και την επίδρασή του στη συνείδηση και το έργο των συνθετών του 19ου αιώνα, βλ. Carl Dahlhaus, *Nineteenth-century music* (μτφρ. J. Bradford Robinson), University of California Press, Berkeley 1989, σ. 75-81.

3 Schmidt-Beste, *ό.π.*, σ. 135-137, και Rosen, *The classical style*, *ό.π.*, σ. 522.

όσο και τη συμβολή τους στη διαμόρφωση των μεταγενέστερων συνθετικών προτύπων. Παρά τις προσπάθειες για την ανάδειξή τους (κυρίως μέσω δισκογραφικών παραγωγών), παραμένουν εν πολλοίς μία *terra incognita* για τον εκτελεστή του 21ου αιώνα. Οι σονάτες του Schubert είναι αυτές που εκτελούνται, ηχογραφούνται και αναλύονται συχνότερα, μια ευχάριστη εξέλιξη που έλαβε χώρα κατά το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα, ενώ μέχρι τότε, λόγω της ταύτισης του ονόματος του συνθέτη σχεδόν αποκλειστικά με το είδος του Lied, της αρνητικής κριτικής και της μη δεξιοτεχνικής τους γραφής, τα έργα αυτά είχαν τύχει ελάχιστης προσοχής.<sup>4</sup> Απεναντίας, οι τρεις σονάτες του Mendelssohn που έχουν εκδοθεί παραμένουν άγνωστες στο ευρύ κοινό, ενώ το ίδιο ισχύει και για τα έργα του Weber και του Hummel, παρά την φήμη των δύο αυτών συνθετών ως δεξιοτεχνών του πιάνου.

Σε πολλές περιπτώσεις, τα αίτια αυτού του φαινομένου μπορούν να εντοπιστούν στη σπουδαιότητα της συμβολής και στη δημοτικότητα των έργων των παραπάνω συνθετών σε άλλα είδη, όπως εν προκειμένω στην όπερα για τον Weber και στη σκηνική μουσική ή στο σύντομο χαρακτηριστικό κομμάτι για πιάνο όσον αφορά τον Mendelssohn. Παρά τη σημασία των σονατών για πιάνο στη συνολική συνθετική παραγωγή του Hummel, εξάλλου, η άγνοια και η έλλειψη ενδιαφέροντος για την ερμηνεία των έργων αυτών ήταν αποτέλεσμα του γενικότερου παραγκωνισμού και της υποτίμησης του συνθέτη αυτού κατά τον 20ό αιώνα.

Στην παρούσα μελέτη θα επιχειρήσουμε να διερευνήσουμε τις ιδιαιτερότητες που παρουσιάζει η εφαρμογή της μορφής σονάτας από τους προαναφερόμενους συνθέτες της πρώιμης ρομαντικής περιόδου, μέσα από τη μελέτη των εναρκτήριων μερών τεσσάρων σονατών για πιάνο που γράφτηκαν κατά τη δεκαετία του 1820.

Η *Σονάτα σε μι-ελάσσονα*, opus 70 (J 287), του Carl Maria von Weber (1786-1826) χρειάστηκε τρία χρόνια για να ολοκληρωθεί, από το 1819 μέχρι το 1822. Αποτελεί την τέταρτη και τελευταία σονάτα για πιάνο του συνθέτη,<sup>5</sup> ο οποίος την αφιέρωσε στον

---

4 Βλ. William Kinderman, "Schubert's piano music: probing the human condition", στο: Christopher H. Gibbs (επιμ.), *The Cambridge Companion to Schubert*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, σ. 155, καθώς και Alfred Brendel, "Schubert's piano sonatas, 1822-1828", στο: *Alfred Brendel on music: his collected essays*, JR Books, London 2007 (πρώτη έκδοση: 2001), σ. 134-152. Στον 20ό αιώνα, πριν τη διεξοδική και μακρόχρονη ενασχόληση του Brendel με το πιανιστικό έργο του Schubert, υπήρξαν μεμονωμένες περιπτώσεις εκτελέσεων κύκλων σονατών του, όπως π.χ. ο κύκλος έξι συναυλιών του Arthur Schnabel και της συζύγου του, τραγουδίστριας Therese Behr, ο οποίος πραγματοποιήθηκε το 1928 και σε αυτόν συμπεριελήφθησαν, πέραν των σημαντικότερων Lieder του συνθέτη, και οι οκτώ τελευταίες σονάτες για πιάνο καθώς και η *Wandererfantasie* (D 760). Βλ. David Montgomery, "Franz Schubert's music in performance: a brief history of people, events, and issues", στο: Gibbs (επιμ.), *The Cambridge Companion to Schubert*, ό.π., σ. 280. Αξίζει επίσης να σημειωθεί πως το ίδιο έτος ο Σεργκέι Ραχμάνινοφ, απευθυνόμενος στον César Saerchinger, παραδεχόταν πως δεν γνώριζε την ύπαρξη καμίας εκ των σονατών του Schubert (βλ. Brendel, ό.π., σ. 134).

5 Οι τρεις σονάτες που προηγήθηκαν ήταν οι εξής: η *Σονάτα σε Ντο-μείζονα*, opus 24 (J 138), που γράφτηκε το 1812, η *Σονάτα σε Λα-ύφεση-μείζονα*, opus 39 (J 199), που ολοκληρώθηκε το 1816 (αν και η σύνθεσή της είχε ξεκινήσει το 1814), και, τέλος, η *Σονάτα σε ρε-ελάσσονα*, opus 49 (J 206), η οποία περατώθηκε το ίδιο

μουσικοκριτικό J. F. Rochlitz. Ο τελευταίος είχε προηγουμένως επαινέσει τόσο τη δεύτερη όσο και την τρίτη σονάτα για πιάνο του Weber. Την ίδια συνθετική περίοδο είδαν τη γέννησή τους και κάποια από τα σημαντικότερα έργα του Weber σε άλλα είδη, όπως η *Πρόσκληση σε χορό*, για πιάνο, opus 65 (J 260), η ρομαντική όπερα *Ελεύθερος σκοπευτής* (J 277) και το *Concert-Stück*, σε φα-ελάσσονα, για πιάνο και ορχήστρα, opus 79 (J 282).<sup>6</sup> Στο πλαίσιο των συστηματικών αναφορών των μελετητών στη *Σονάτα για πιάνο σε μι-ελάσσονα* και κυρίως στο εναρκτήριο μέρος της, το ενδιαφέρον εστιάζεται στον “μελαγχολικό” χαρακτήρα του μέρους αυτού, ενώ ταυτόχρονα γίνονται νύξεις για την ύπαρξη ενός άγνωστου, κρυφού προγράμματος που δύναται να δικαιολογήσει την προαναφερθείσα συναισθηματική φόρτιση.<sup>7</sup>

Η *Σονάτα σε Ρε-μείζονα*, opus 106, αποτελεί το μεγαλύτερο σε έκταση έργο του Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) στο είδος που εξετάζουμε, καθώς και τη μοναδική σονάτα για πιάνο του συνθέτη με τετραμερή διαδοχή μερών. Γράφτηκε το 1824, την περίοδο που ο Hummel εργαζόταν στη Βαϊμάρη ως Kapellmeister στην υπηρεσία του Μεγάλου Δούκα της Σαξονίας, θέση που είχε αναλάβει από τον Ιανουάριο του 1819. Το έργο εκδόθηκε στη Βιέννη το 1825.<sup>8</sup> Έκδηλη είναι η λαμπρότητα που χαρακτήριζε τη δεξιοτεχνική εκτελεστική πρακτική του συνθέτη, η οποία θέτει υψηλές απαιτήσεις στον πιανίστα που θα ήθελε να προσεγγίσει ερμηνευτικά το έργο.

Η *Σονάτα για πιάνο σε Ρε-μείζονα*, D 850, του Franz Schubert (1797-1828) γράφτηκε τον Αύγουστο του 1825 στο Bad Gastein των αυστριακών Άλπεων, το οποίο ο συνθέτης επισκέφθηκε συνοδευόμενος από τον καλό του φίλο, Johann Michael Vogl. Αυτήν την περίοδο τα συμπτώματα της σύφιλης, που είχαν ταλαιπωρήσει τον Schubert σε μεγάλο βαθμό τα προηγούμενα χρόνια, είχαν υποχωρήσει σημαντικά.<sup>9</sup> Η επίδραση της ευχάριστης αυτής εξέλιξης, σε συνδυασμό με τις διακοπές που διήρκεσαν τέσσερεις και πλέον μήνες, βρίσκει την αντανάκλασή της στον χαρακτήρα του έργου, με την ασυνήθιστη απορρέουσα ενεργητικότητα και τις εξίσου σημαντικές τεχνικές απαιτήσεις από τον εκτελεστή. Η *Σονάτα σε Ρε-μείζονα* απετέλεσε τη δεύτερη από τις τρεις σονάτες για πιάνο που εκδόθηκαν κατά τη

---

έτος.

6 William S. Newman, *The sonata since Beethoven*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 1969, σ. 250-251.

7 Βλ. John Warrack, *Carl Maria von Weber*, Cambridge University Press, New York 1976, σ. 275-276, και William Saunders, *Weber*, Dent (The Master Musicians Series), London 1940, σ. 225.

8 Joel Sachs, λήμμα “Hummel, Johann Nepomuk”, στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Oxford University Press, New York 2001, τ. 11, σ. 829 και 835.

9 Robert Winter κ.ά., λήμμα “Schubert, Franz (Peter)”, στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Oxford University Press, New York 2001, τ. 22, σ. 670.

διάρκεια της σύντομης ζωής του συνθέτη,<sup>10</sup> υπό τον πλήρη τίτλο: «*Seconde Grande Sonate pour le Pianoforte composée et dédiée À Monsieur C. M. de Bocklet par François Schubert. Œuvre 53*». Η έκδοση πραγματοποιήθηκε στη Βιέννη στις 8 Απριλίου του 1826 από τον Matthias Artaria.<sup>11</sup> Η σονάτα αυτή είναι η τελευταία πριν από τη *Σονάτα σε Σολ-μείζονα*, D 894, και τις τρεις τελευταίες σονάτες του 1828 (D 958-960), συνεπώς μπορούμε να μιλάμε για ένα έργο της ωριμότητας του συνθέτη. Η πρώτη, αν και μη εκτεταμένη, κριτική της προσέγγιση επιχειρήθηκε από τον Schumann το 1834.<sup>12</sup>

Ο Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847) ολοκλήρωσε τη *Σονάτα σε Μι-μείζονα*, opus 6, τον Μάρτιο του 1826. Το έργο εκδόθηκε μερικώς μήνες αργότερα από τον Friedrich Laue στο Βερολίνο. Ήταν η μοναδική σονάτα για πιάνο που εκδόθηκε κατά τη διάρκεια της ζωής του συνθέτη. Σε αυτή μπορούμε να εντοπίσουμε τις επιρροές του Weber και ιδιαίτερα του Beethoven (κατά κύριο λόγο της *Σονάτας σε Λα-μείζονα*, opus 101), όπως παρατήρησε και ο Schumann.<sup>13</sup>

---

10 Η πρώτη από αυτές, η *Σονάτα σε λα-ελάσσονα*, D 845, γράφτηκε το 1825 και εκδόθηκε στις αρχές του 1826 ως opus 42. Η τρίτη ήταν η *Σονάτα σε Σολ-μείζονα*, D 894, που περατώθηκε το 1826 και εκδόθηκε ως opus 78 το 1827.

11 Otto Erich Deutsch, *Franz Schubert: Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge*, Bärenreiter (Franz Schubert: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie VIII / Bd. 4), Kassel 1978, σ. 536-537. Ο Carl Maria Bocklet (1801-1881), στον οποίον ο Schubert αφιέρωσε την εν λόγω σονάτα, αν και αρχικά ήταν γνωστός ως εκτελεστής του βιολιού, στη συνέχεια απέκτησε καλή φήμη ως πιανίστας. Συνδεόταν με στενούς δεσμούς φιλίας με τον κατά τέσσερα χρόνια μεγαλύτερό του συνθέτη, ενώ ανέλαβε σε ορισμένες περιπτώσεις την πρώτη εκτέλεση έργων του (βλ. Alfred Einstein, *Schubert: a musical portrait*, Oxford University Press, New York 1951, σ. 285). Ο λόγος για την καλλιέργεια μιας περισσότερο δεξιοτεχνικής υφής σε αυτήν την σονάτα, και ιδιαίτερα στο πρώτο της μέρος, μπορεί συνεπώς να αναζητηθεί, πέραν της βελτίωσης της υγείας και, κατά συνέπεια, της συναισθηματικής ευφορίας του συνθέτη, σε αυτήν την αφιέρωση και την ενδεχόμενη επιθυμία του Schubert το έργο του να παρουσιαστεί από τον Bocklet.

12 Newman, ό.π., σ. 214.

13 R. Larry Todd, *Mendelssohn – A life in music*, Oxford University Press, Oxford 2003, σ. 159-160. Άλλοι μελετητές εντοπίζουν επιρροές και από τις σονάτες *σε μι-ελάσσονα*, opus 90 (Charles Rosen, *The romantic generation*, Harvard University Press, Cambridge [Massachusetts] 1995, σ. 572-573) και *σε Λα-ύφεση-μείζονα*, opus 110, του Beethoven (Glenn Stanley, “The music for keyboard”, στο: Peter Mercer-Taylor [επιμ.], *The Cambridge Companion to Mendelssohn*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, σ. 150).

## Ανάλυση των εναρκτήριων μερών ανά μορφολογική ενότητα

### 1. Έκθεση

Η δόμηση του κυρίου θέματος του εναρκτήριου μέρους (*Moderato*) της *Σονάτας σε μι-ελάσσονα* του Weber φέρει κυρίως χαρακτηριστικά που παραπέμπουν στην περιοδική θεματική δόμηση,<sup>14</sup> η οποία στην παρούσα περίπτωση σχηματίζεται από δύο σχετικά μεγάλης διάρκειας φράσεις διαφορετικής έκτασης (12 + 9 μέτρων). Το βασικό μοτιβικό στοιχείο – η κατιούσα βηματική κίνηση εν είδει κλίμακος – που κάνει την εμφάνισή του μόλις στο πρώτο μέτρο του έργου, χαρακτηρίζει όχι μόνο την κύρια θεματική περιοχή της έκθεσης, αλλά, όπως θα δούμε στη συνέχεια, και το μεγαλύτερο μέρος του *Moderato*. Το στοιχείο αυτό γίνεται αντικείμενο ανάπτυξης στο πλαίσιο της πρώτης φράσης, παραπέμποντας σε οργάνωση τύπου πρότασης, αν θεωρήσουμε τα πρώτα τέσσερα μέτρα ως παρουσίαση και τα μ. 5-12 ως συνέχιση της εν λόγω μικροδομής. Συνολικά, η πρώτη φράση παρουσιάζει ελάχιστη αρμονική κίνηση, η δε συνοδεία στο αριστερό χέρι αρκείται στην αρμονική σηματοδότηση και στήριξη της συνεχούς μελωδικής εξύφανσης του δεξιού χεριού, περιοριζόμενη σε συγχορδιακούς σχηματισμούς με ρυθμικές αξίες μισού ή ολόκληρου. Η διαφανόμενη πορεία προς μία τέλεια πτώση στο μ. 8 καταλήγει, ωστόσο, σε μία απατηλή πτώση στην VI. Από τη βαθμίδα αυτή φτάνουμε τελικά σε μισή πτώση στη δεσπόζουσα στο μ. 12. Η δεύτερη (επόμενη) φράση της περιόδου ανακαλεί αρχικά (μ. 13-15) την έναρξη της πρώτης, αντιστρέφοντας εντούτοις τους ρόλους των δύο χεριών στην άρθρωση του θεματικού υλικού: η μελωδία τοποθετείται στην χαμηλή περιοχή του οργάνου, ενώ η συνοδεία στην υψηλότερη. Από το μ. 16, η ένταση αυξάνεται μέσω των αντιχρονικών τονισμών της συνοδείας και των παρεστιγμένων νοτών του αριστερού χεριού. Η υφή υφίσταται πύκνωση και ένα σύντομο ανιόν μελωδικό απόσπασμα σε οκτάβες καταλήγει σε μία συγχορδία ελαττωμένης 7ης, η οποία μένει μετέωρη σε δυναμική *ff*. Την αρμονική λύση δίνει μία συγχορδία αυξημένης έκτης με κατάληξη στην  $i^6_4$ , ως αδιαμφισβήτητη ένδειξη της έναρξης μιας πωτικής διαδικασίας που κλείνει με τέλεια πτώση στο μ. 21.<sup>15</sup>

---

14 Αναφορικά με τις περιοδικές και προτασιακές μικροδομές που θα μας απασχολήσουν στο σύνολο των τεσσάρων υπό εξέταση έργων, βλ. William E. Caplin, *Classical form: a theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, Oxford 1998, σ. 49-58 και 35-48 αντίστοιχα.

15 Παρ' όλο που έχουμε συνηθίσει να αναφερόμαστε με τον όρο “τέλεια πτώση” μόνο σε περιπτώσεις όπου η πρώτη βαθμίδα της κλίμακας βρίσκεται στην υψηλότερη φωνή, η αντιστροφή των ρόλων των χεριών στο εν λόγω απόσπασμα, που έχει ως αποτέλεσμα την απόδοση μεγαλύτερη βαρύτητας στα τεκταινόμενα στην χαμηλή περιοχή, δικαιολογεί τη χρήση του όρου αυτού.

Η μετάβαση, που ξεκινά στο ίδιο μέτρο, επικαλύπτοντας το τέλος του θέματος, χαρακτηρίζεται κυρίως από την αδιάλειπτη ροή δεκάτων έκτων.<sup>16</sup> Στα μ. 21-23, όπου εξακολουθεί να ακούγεται η τονική, η εναλλαγή της κίνησης στα δύο χέρια, που έχει ανοδική πορεία, οδηγεί στον συνδυασμό τους στο μ. 23. Το μόρφωμα αυτό επαναλαμβάνεται αμέσως μετά στη δεσπόζουσα (μ. 24-26). Ακολουθούν 8 μέτρα στα οποία το δομικό βάρος της δεσπόζουσας ενισχύεται από την επιμονή σε αυτήν στο πλαίσιο εκδήλωσης δεξιολογικών φιγούρων, όπως επί παραδείγματι η καθοδική πορεία ομάδων δεκάτων έκτων σε ταυτοφωνία στα μ. 31-32, που ακολουθείται από μια νέα εμφατική επιβεβαίωση της δεσπόζουσας, κατά τρόπο που παραπέμπει στη συνήθη μουσική χειρονομία της “ενδιάμεσης τομής”.<sup>17</sup> Το τμήμα της μετάβασης, που συνολικά μπορεί να ειπωθεί πως έχει προτασιακή δομή (με παρουσίαση 6 και συνέχιση 8 μέτρων), καταλήγει σε μισή πτώση στην αρχική τονικότητα, χωρίς να έχει πραγματοποιηθεί επομένως κάποια μετατροπική διεργασία. Την αρμονική μεσολάβηση μεταξύ της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας και της πλάγιας περιοχής, που κινείται στο περιβάλλον της σχετικής μείζονος (Σολ), αναλαμβάνει όμως ένα “γέμισμα της τομής”.<sup>18</sup> Στα μ. 35-38, οι ανώτερες και κατώτερες φωνές κινούνται χρωματικά προς τα κάτω φτάνοντας, με εφαλτήριο τη συγχορδία της Σι-μείζονος, σε στάση στη συγχορδία της Ρε-μείζονος με 7η, η οποία, λειτουργώντας ως δεσπόζουσα της τονικότητας της σχετικής (ΙΙΙ), προετοιμάζει την εμφάνιση του νέου υλικού της πλάγιας περιοχής. Η μετάβαση διευκολύνεται επιπλέον από την διαφοροποίηση της δυναμικής από *ff* σε *p*, όπως υπαγορεύει ο ήπιος χαρακτήρας του πλαγίου θέματος.

Το τελευταίο φέρει, κατά παράδοξο για τις συμβάσεις της εποχής τρόπο,<sup>19</sup> αναφορές στα μοτιβικά στοιχεία του κυρίου θέματος. Τέσσερα μέτρα στη Σολ-μείζονα με τη χαρακτηριστική κατιούσα κίνηση στη μελωδία ακολουθούνται από έξι μέτρα (μ. 43-48) που

16 Η επιτάχυνση του αρμονικού και του επιφανειακού ρυθμού αλλά και η υφολογική ενίσχυση είθισται να συμβάλλουν κατά κανόνα στην διαμόρφωση του πιο ενεργητικού χαρακτήρα της μετάβασης σε σχέση με ό,τι έχει προηγηθεί. Βλ. James Hepokoski – Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory: norms, types, and deformations in the late-eighteenth-century sonata*, Oxford University Press, New York 2006, σ. 93 κ.εξ.

17 Σχετικά με τον ορισμό, τα βασικά χαρακτηριστικά και τις μορφολογικές επιπτώσεις της έννοιας της “medial caesura”, βλ. Hepokoski – Darcy, *ό.π.*, σ. 23-64.

18 Αναφέρεται ως “caesura fill” στη *Θεωρία της σονάτας* των Hepokoski και Darcy, η δε λειτουργία του συνδέεται άμεσα με την “ενδιάμεση τομή”, καλύπτοντας την επενέργειά της και επιτελώντας με τον ομαλότερο δυνατό τρόπο το πέρασμα από το τέλος της μετάβασης στην έναρξη της πλάγιας περιοχής. Βλ. Hepokoski – Darcy, *ό.π.*, σ. 40-45.

19 Η υποχρέωση του κυρίου και του πλαγίου θέματος να αποτελούν αυθύπαρκτες μονάδες, η αντιπαραβολή των οποίων οδηγεί σε μια διαλεκτική σύνθεση, διατυπώθηκε εμφατικά από τον Adolf Bernhard Marx. Βλ. Schmidt-Beste, *ό.π.*, σ. 81 και 109-110.

Ωστόσο, παρά την πρακτική των περισσότερων συνθετών της εποχής να επιλέγουν νέο μοτιβικό υλικό για τη δημιουργία ενός πλαγίου θέματος, η πιθανότητα επαναφοράς μοτίβων του κυρίου θέματος αναφέρεται και από τον ίδιο τον Marx, στο πλαίσιο της θεώρησης παλαιότερων συνθετικών δειγμάτων, όπως εν προκειμένω του Haydn. Βλ. Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 19ου αιώνας (Β’)”, *ό.π.*, σ. 17-18, ιδιαίτερα την υποσημείωση 32.



αρχικά διακόπτουν απρόσμενα τη μουσική ροή, θέτοντας υπό αμφισβήτηση την πρωτοκαθεδρία της Σολ-μείζονος. Στη συνέχειά τους, ωστόσο, επανερχόμαστε στη “σωστή” τονική περιοχή μέσω της επίμονης ήχησης της δεσπόζουσας, Ρε-μείζονος, στην οποία και πραγματοποιείται τομή στο τελευταίο μέτρο του εν λόγω αποσπάσματος.<sup>20</sup> Το πλάγιο θέμα ξεκινά κατόπιν εκ νέου, με ακόμα πιο ευκρινή τα στοιχεία της κύριας θεματικής ιδέας της έκθεσης. Για την ακρίβεια, η αρμονικο-μελωδική οργάνωση των μ. 49-60 παραπέμπει ευθέως στα μ. 1-12, στην πρώτη δηλαδή φράση της περιοδικής θεματικής δομής του κυρίου θέματος, λαμβάνοντας φυσικά υπ’ όψιν τις διαφοροποιήσεις στην τονικότητα και την ύφανση. Τα μ. 61-67, αν και στην αρχή τους φαίνεται να ανακαλούν τη δεύτερη φράση του κυρίου θέματος, με την άρθρωση του βασικού μοτίβου στην χαμηλή περιοχή από το αριστερό χέρι, οργανώνονται ωστόσο με διαφορετικό τρόπο: δύο αντιθετικά ζεύγη μέτρων καταλήγουν σε ατελή πτώση στη Σολ-μείζονα, ενώ στην τέλεια πτώση οδηγούν τα επόμενα τέσσερα μέτρα, που φέρουν εν πολλοίς τα ίδια θεματικά χαρακτηριστικά, προσεγγίζοντας κατ’ αυτόν τον τρόπο τη δομή μιας συμμετρικής περιόδου. Η άφιξη στον φθόγγο σολ πραγματοποιείται εντούτοις μόνο στην βαθύτερη περιοχή του οργάνου, αναβάλλοντας μια οριστική κατάληξη. Έτσι, την τελική εδραίωση της δευτερεύουσας τονικότητας αναλαμβάνει το καταληκτικό τμήμα, η εκκίνηση του οποίου εντοπίζεται, σε επικάλυψη με το τέλος της πλάγιας περιοχής, στο μ. 68.

Η καταληκτική περιοχή είναι φανερά επηρεασμένη από το υλικό που ακούσαμε στο τμήμα της μετάβασης,<sup>21</sup> ιδιαίτερα από τα μ. 21-26. Η εναλλαγή ομάδων δεκάτων έκτων εκτυλίσσεται εν προκειμένω στο πλαίσιο της τονικότητας της σχετικής, η δε εξάμετρη δομή του προαναφερόμενου αποσπάσματος της μετάβασης συμπυκνώνεται σε τέσσερα μέτρα και παραλλάσσεται ελαφρά (στα μ. 68-71). Το μ. 72 σταθεροποιεί την κίνηση των σχημάτων στην τονική της Σολ-μείζονος, η ύστατη ήχηση της οποίας λαμβάνει χώρα στο αμέσως επόμενο μέτρο. Τέλος, στα μ. 73b-75, η αιφνίδια αλλαγή δυναμικής, ηχητικής περιοχής και αρμονίας σηματοδοτεί και προετοιμάζει την αναμενόμενη επανάληψη της ενότητας της έκθεσης, προσδίδοντας ως εκ τούτου στα μέτρα αυτά τη λειτουργία ενός συνδετικού

---

20 Η παρουσία μιας δεύτερης τομής, μετά την “ενδιάμεση” της έκθεσης, που διακόπτει τη ροή του πλάγιου θέματος για να οδηγήσει σε μια εκ νέου εκκίνησή του, παραπέμπει στη μορφολογική ιδέα του “Trimodular Block”. Πρόκειται για έναν τύπο τριμερούς οργάνωσης της πλάγιας περιοχής της έκθεσης, που περιγράφεται διεξοδικά από τους Herokoski και Darcy (ό.π., σ. 170-177). Στην προκειμένη περίπτωση, το πρώτο τμήμα αποτελούν τα μ. 39-42, το δεύτερο τα μ. 43-48 και το τρίτο τα μ. 49-67. Σε αντίθεση όμως με τη θέση που εκφράζεται στη *Θεωρία της σονάτας*, πως το δεύτερο τμήμα επαναφέρει συνήθως τα χαρακτηριστικά της μετάβασης, στην περίπτωση που εξετάζουμε το “TM<sup>2</sup>” δανείζεται το μοτιβικό του περιεχόμενο από το “γέμισμα της τομής” που ακολούθησε το τέλος της μετάβασης.

21 Η δυνατότητα της αναδρομής του καταληκτικού τμήματος στο υλικό της μετάβασης αναφέρεται επίσης από τους Herokoski και Darcy (ό.π., σ. 185-186).

περάσματος.<sup>22</sup>

Το κύριο θέμα της *Σονάτας σε Ρε-μείζονα* του Hummel αρθρώνεται ως διμερής μικροδομή.<sup>23</sup> Η βασική ιδέα του μ. 1 (από άρση), η οποία εισάγει και τα κυριότερα μοτιβικά μορφώματα του πρώτου τμήματος, ακολουθείται από μία δίμετρη αντιθετική ιδέα που κλείνει με μισή πτώση στην τονική. Η δεύτερη φράση ξεκινά με τον ίδιο τρόπο στο μ. 4, αλλά στην συνέχεια εκτρέπεται τονικά προς την φα-δίεση-ελάσσονα (iii), στην οποία και πραγματοποιεί τέλεια πτώση στο μ. 7. Τα πρώτα αυτά 7 μέτρα αποτελούν, ως εκ τούτου, το πρώτο τμήμα της διμερούς δομής, που οργανώνεται ως μία ασύμμετρη (3+4 μέτρων) μετατροπική περίοδος με κατάληξη στη φα-δίεση-ελάσσονα. Τα μ. 8-11a, που ανήκουν στο δεύτερο τμήμα, ακολουθούν αρχικά τα μ. 1 / 4 και 5-7a, όμως από το μ. 11b και εξής το μοτιβικό υλικό οδηγεί σε έντονη αποσπασματοποίηση και ρευστοποιείται, σχηματίζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο κάτι σαν το δεύτερο σκέλος μιας προτασιακής δομής που καταλήγει στην τονική, Ρε-μείζονα, στο μ. 15, μετά από πτωτική πορεία δύο μέτρων (μ. 13-14).

Το τμήμα της μετάβασης εκκινεί από το ίδιο μέτρο σε επικάλυψη· το μπάσσο, που ξεκινά πριν τη μελωδία λαμβάνοντας εισαγωγική λειτουργία, φέρει ισοκράτη στην τονική αλλά και μελωδική κίνηση επί των φθόγγων της κλίμακάς της με προσθήκη χρωματικών διαβάσεων. Το δεξί χέρι που προστίθεται στο μ. 16 εισάγει νέο μελωδικό υλικό, η δε οργάνωση του υλικού αυτού παραπέμπει σε δομή πρότασης: η πρώτη φραστική μονάδα των μ. 16-17 επαναλαμβάνεται από την I στην V στα δύο μέτρα που έπονται, ενώ η επόμενη επανάληψη παρουσιάζει πύκνωση και καταλήγει με σχετική έμφαση (αν λάβουμε υπ' όψιν την αλλαγή της ύφανσης από το μ. 21) στην τονική. Από το μ. 23, που όπως και το μ. 15 έχει εισαγωγικό χαρακτήρα, το “αραβούργημα” που σχηματιζόταν μέχρι τώρα στην κατώτερη ηχητική περιοχή μεταφέρεται στο δεξί χέρι, με τα μελωδικά αποσπάσματα να αρθρώνονται, κατ' αντιστοιχία, από το αριστερό χέρι. Η τονική περιοχή, εντούτοις, είναι πλέον αυτή της σι-ελάσσονος (vi). Η αρμονική ακολουθία στα μ. 24-27 (i – V και V – i στη σι-ελάσσονα), συνδυαζόμενη με την επανάληψη μιας δίμετρης βασικής ιδέας, είναι τυπική της παρουσίασης μιας πρότασης, κατά τρόπο παρόμοιο με τα μ. 16-19. Στα μ. 28-31 το δίμετρο πρότυπο αρχικά επαναλαμβάνεται και στη συνέχεια χρησιμοποιείται για την προσέγγιση της Ντο-δίεση-μείζονος (V της φα-δίεση-ελάσσονος) μέσω μίας συγχορδίας αυξημένης 6ης με λειτουργία διπλής δεσπόζουσας (μ. 30-31). Η σι-ελάσσονα των προηγούμενων μέτρων μπορεί, ως εκ τούτου, να επανερμηνευθεί ως ii στη φα-δίεση-ελάσσονα. Η διαδοχή των δύο

22 Βλ. σχετικά: Caplin, ό.π., σ. 122-123, και Hepokoski – Darcy, ό.π., σ.191-194.

23 Αναφορικά με αυτήν, βλ. γενικότερα Caplin, ό.π., σ. 87-93.

τελευταίων μέτρων επαναλαμβάνεται στα μ. 32-33 και εν συνεχεία γίνεται αντικείμενο πύκνωσης και αποσπασματοποίησης, διεργασίας που καταλήγει σε χειρονομίες που οδηγούν σε μία “ενδιάμεση τομή” (μ. 36-37). Παρατηρούμε σε αυτό το σημείο πως το τμήμα της μετάβασης έλαβε μια εξαιρετικά ασυνήθιστη τονική τροπή, έχοντας φτάσει σε μισή πτώση επί της τονικότητας της iii.<sup>24</sup>

Μετά από τη μακρά παύση στο μ. 38, αναμένουμε πια την εκκίνηση του πλαγίου θέματος. Εντελώς αναπάντεχα όμως, δεδομένου ότι βρισκόμαστε στην περιοχή της iii, ακούμε δύο πανομοιότυπες τετράμετρες φράσεις με ατελείς πτώσεις στη Mi- και τη Λα-μείζονα, που αντλούν το μοτιβικό τους υλικό κατά κύριο λόγο από το κύριο θέμα.<sup>25</sup> Αποτελούν ωστόσο τα οκτώ αυτά μέτρα μέρος του πλαγίου θέματος; Κρίνοντας από την έλευση, στο μ. 46, μίας εντελώς νέας ιδέας με λυρικό χαρακτήρα, η οποία κυριαρχεί, όπως θα δούμε, σε μεγάλη έκταση της ενότητας της έκθεσης, τα μέτρα αυτά μπορούν να θεωρηθούν ως ένα εισαγωγικό πέρασμα στην πλάγια περιοχή κατ’ εξοχήν.<sup>26</sup>

Από το μ. 46 αρχίζει, όπως είπαμε, το κυρίως πλάγιο θέμα στη δεσπόζουσα, Λα-μείζονα. Οργανώνεται ως μία μεγάλης έκτασης ασύμμετρη περιοδική δομή, η οποία αποτελείται από δύο φράσεις των 16 και 20 μέτρων! Η βασική μελωδική ιδέα των μ. 46-49 που ηχεί επί της Λα-μείζονος καταλήγει στη δεσπόζουσα στο μ. 49, με την αντίστροφη αρμονική πορεία να χαρακτηρίζει την επανάληψή της στα τέσσερα μέτρα που έπονται. Την παρουσίαση της προτασιακής δομής που σχηματίζουν τα πρώτα οκτώ μέτρα ακολουθεί η συνέχιση που, αν και δεν δανείζεται το μοτιβικό της υλικό απευθείας από το σκέλος της παρουσίας, παρουσιάζει σαφή αρμονική πύκνωση που σταδιακά κλιμακώνεται για να οδηγήσει, στα μ. 59-61, και συνδυαζόμενη με αποσπασματοποίηση, σε μία τέλεια πτωτική διαδικασία στη Mi-μείζονα. Από αρμονικής άποψης, τα μ. 54-57 εναλλάσσουν συγχορδίες με την δεσπόζουσά τους σε έναν κύκλο πεμπτών στη Λα-μείζονα (V/ii – ii – V – I), ενώ, μετά

---

24 Ένα προηγούμενο, αν όχι αιτιολόγηση σε αυτήν την επιλογή, μπορεί να εντοπιστεί στην αρχή του μέρους που εξετάζουμε και συγκεκριμένα στο πρώτο τμήμα της διμερούς μικροδομής που αποτελεί το κύριο θέμα: η κατάληξη της δεύτερης φράσης της μετατροπικής περιόδου πραγματοποιείται επίσης επί της φα-δieseη-ελάσσονος.

25 Μία παρόμοια περίπτωση, κατά την οποία την επαναφορά στην πραγματική τονικότητα της πλάγιας περιοχής μετά από μία “λανθασμένη” κατάληξη της μετάβασης αναλαμβάνει το πλάγιο θέμα, εντοπίζεται στο εναρκτήριο μέρος της *Σονάτας σε Φα-μείζονα*, opus 10 αρ. 2, του Beethoven. Σε αυτήν την περίπτωση, την I των μ. 13-14 διαδέχεται αδιαμεσολάβητα μία συγχορδία αυξημένης έκτης που οδηγεί με εμφαντικές χειρονομίες στα μ. 17-18 σε μισή πτώση στην λα-ελάσσονα (iii). Με βάση αυτήν την εξέλιξη, η έναρξη της πλάγιας περιοχής αναμένεται στη λα-ελάσσονα. Ωστόσο, οι προσδοκίες μας διαψεύδονται από την εμφάνιση του νέου θέματος απευθείας στην τονικότητα της δεσπόζουσας (Nτο-μείζονα), τη συμβατική επιλογή στα μέρη σε μείζονα τρόπο, χωρίς να προηγηθεί κάποια αρμονική διαμεσολάβηση. Βλ. και Rosen, *Sonata forms*, ό.π., σ. 235-236.

26 Στην *Θεωρία της σονάτας*, αντίστοιχα περάσματα δηλώνονται ως “S<sup>0</sup>”. Βλ. Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 142-145. Σύμφωνα όμως και με μια εναλλακτική οπτική, τα μέτρα αυτά μπορούν να θεωρηθούν ως το τέλος της μετάβασης, με λειτουργία αναίρεσης της επενέργειας της ενδιάμεσης τομής και αλλαγής κατεύθυνσης προς τη σωστή τονικότητα της πλάγιας περιοχής, ήτοι τη Λα-μείζονα.

την ήχηση της νι που οδηγεί σε μια μελωδική κορύφωση στο μ. 58, έχουμε την πτωτική ακολουθία ii – I<sup>6</sup> – V – I στη Μι-μείζονα. Η δεύτερη φράση της περιόδου ξεκινά στη λα-ελάσσονα (i). Τα μελωδικά και συνοδευτικά στοιχεία, καθώς και ο αρμονικός ρυθμός των μ. 62-69 ανάγονται σε γενικές γραμμές στα μ. 46-53, οι καταλήξεις ωστόσο πραγματοποιούνται επί της δεσπόζουσας (μ. 65) και επί της τονικής της Ντο-μείζονος (μ. 69). Το δεύτερο σκέλος της φράσης αυτής (μ. 70-81) αποτελεί εν πολλοίς επανάληψη της συνέχισης της πρώτης φράσης, η οποία εντούτοις επεκτείνεται κατά τέσσερα μέτρα, αποτελούμενη συνολικά από 12, και κινείται τονικά στη λα-ελάσσονα. Το όγδοο μέτρο (μ. 77) καταλήγει, αντί σε τέλεια πτώση όπως το αντίστοιχό του μ. 61, σε απατηλή πτώση στη συγχορδία της Φα-μείζονος (VI της λα-ελάσσονος). Έτσι, η εξέλιξη αυτή έχει ως συνέπεια την επανεκκίνηση της διαδικασίας προσέγγισης της κατάληξης στην I, η οποία όμως, αν και ακούγεται στο μ. 81, έχει στην πραγματικότητα αποκοπεί και υποκατασταθεί από την άμεση έλευση, σε επικάλυψη, της καταληκτικής περιοχής της έκθεσης.

Η τελευταία λαμβάνει στο μεγαλύτερο μέρος της τον χαρακτήρα ενός “δεξιοτεχνικού επεισοδίου” (“display episode”),<sup>27</sup> που εισάγεται ως δάνειο από τις συμβάσεις του κοντσέρτου της εποχής. Ο συνθέτης εισάγει δεξιοτεχνικές φιγούρες που χρησιμοποιούνται για να επεκτείνουν τη Λα-μείζονα, η οποία, ως εκ τούτου, επικυρώνεται ως ο αδιαμφισβήτητος δεύτερος τονικός “πόλος” της έκθεσης. Τα μ. 81-84, που δομούνται επί της τονικής και της δεσπόζουσάς της με πυκνή πιανιστική υφή (σπασμένες συγχορδίες και τρίτες στη μελωδία, συνδυαζόμενες με επίσης σπασμένες συγχορδίες στο μπάσο), επαναλαμβάνονται χωρίς διαφοροποίηση στα μ. 85-88. Ακολουθούν τέσσερις δομικές μονάδες του ενός μέτρου, οι οποίες χτίζονται επί των βαθμίδων της κλίμακας της Λα-μείζονος (συγκεκριμένα επί των φθόγγων λα, σι, ντο-δίεση και ρε) που παρουσιάζονται ως τρίφωνες συγχορδίες, χωρίς ωστόσο να επιτελούν κάποια αρμονική λειτουργία.<sup>28</sup> Εν συνεχεία, ο αρμονικός ρυθμός υφίσταται επιτάχυνση: οι συγχορδιακοί σχηματισμοί στα μ. 92b-94 οδηγούν με την ανοδική πορεία τους<sup>29</sup> σε μια μελωδική γραμμή με αντιστικτικά χαρακτηριστικά (η ανώτερη φωνή, χωρίς να καταγράφεται χωριστά ως τέτοια, αναδύεται μέσα από το μελωδικό πλέγμα που σχηματίζεται στο δεξί χέρι),<sup>30</sup> η οποία συνοδεύεται κατά

27 Ο όρος αυτός χρησιμοποιείται για να περιγράψει το ιδιαίτερο δεξιοτεχνικό καταληκτικό τμήμα της πρώτης αλλά και της τρίτης σολιστικής ενότητας που οδηγεί στα επόμενα ritornelli, στη βασική τριμερή μορφή σονάτας-κοντσέρτου. Για μια αναλυτικότερη προσέγγιση της ιστορικής προέλευσης και των αναλυτικών συνεπειών και προεκτάσεων αυτής της ιδέας, βλ. Herokoski – Darcy, ό.π., σ. 542-548.

28 Η ακολουθία που θα προέκυπτε σε αντίθετη περίπτωση (I – ii – iii – IV) μόνο ως αρμονικά αδόκιμη θα μπορούσε να χαρακτηριστεί. Τα μέτρα αυτά εισάγονται στο ευρύτερο πλαίσιο της λειτουργίας της καταληκτικής περιοχής, που είναι η επέκταση της νέας τονικής.

29 Η φορά της κατώτερη φωνής, ωστόσο, είναι εν προκειμένω κατιούσα.

30 Ο σχηματισμός μιας ενιαίας μελωδίας από τους φθόγγους δύο μελωδικών γραμμών ονομάζεται “σύνθετη” ή

παρόμοιο τρόπο στη χαμηλή περιοχή. Το νέο αυτό σχήμα κινείται καθοδικά κλείνοντας, στα μ. 98-99, με μια επιταχυνόμενη μεταμόρφωση των μ. 93-95. Τα μ. 100-102, εν τέλει, φέρνουν μια πτωτική ακολουθία που ξεκινά στο μ. 100 με την IV και, με τη βοήθεια του περάσματος που διατρέχει το μεγαλύτερο μέρος της έκτασης του πιάνου, φτάνει στην V, η έλευση της οποίας αρθρώνεται εμφαντικότερα μέσω της ακραίας ελάφρυνσης της υφής στο αμέσως επόμενο μέτρο (101). Η I έρχεται στο μ. 102, στο οποίο ωστόσο η μουσική ροή δεν σταματά, αλλά αντιθέτως παίρνει νέα ορμή με την εκκίνηση της δεύτερης και τελευταίας υποενότητας του καταληκτικού τμήματος. Η γραμμή του αριστερού χεριού, κινούμενη μελωδικά πάνω σε έναν μόνιμο ισοκράτη στη δεσπόζουσα, ανάγεται στην έναρξη του μεταβατικού τμήματος, ενώ το ίδιο ισχύει και για τους σχηματισμούς που εμφανίζονται στην ανώτερη περιοχή του οργάνου: ξεκινώντας από το δεύτερο μέτρο της νέας υποενότητας, κατ' αντιστοιχία προς τα μ. 15-16, μετασηματίζουν το δίμετρο φραστικό πρότυπο που πρωτακούσαμε στα μ. 16-17 σε μια τρίμετρη βασική ιδέα που καταλήγει με αρκετή έμφαση στη Λα-μείζονα (μ. 106). Οι τυπικές για το τέλος του καταληκτικού τμήματος πτωτικές χειρονομίες των μ. 106-107 αποσπασματοποιούνται στο μ. 108, προτού καταλήξουν με αμετάκλητο τρόπο στην τονική στο αμέσως επόμενο μέτρο. Η προσθήκη της έβδομης βαθμίδας στην τελική αυτή συγχορδία στα μ. 109-111, ωστόσο, την μετατρέπει ξανά σε ενεργή δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, για λόγους ομαλότερης επιστροφής στην έναρξη της έκθεσης κατά την ακόλουθη επανάληψή της. Η αρμονική αυτή μεταβολή ενισχύεται και με την επανεμφάνιση, εν είδει υπενθύμισης, του βασικού μοτίβου της κύριας θεματικής περιοχής.<sup>31</sup> Τα μέτρα αυτά συνιστούν, ως εκ τούτου, ένα συνδεδετικό πέρασμα.

Το κύριο θέμα της *Σονάτας σε Ρε-μείζονα* του Schubert οργανώνεται ως δεκαεξάμετρη πρόταση (μ. 1-16). Τη βασική ιδέα (μ. 1-4), που χαρακτηρίζεται μοτιβικά από την αντίθεση ανάμεσα στα όγδοα των δύο πρώτων μέτρων και των τριήχων ογδών των δύο επόμενων, διαδέχεται ένα παράλλαγμα, το οποίο μάλιστα ξεκινά, αναπάντεχα, στη ομόνυμη ελάσσονα. Η ιδιαιτερότητα αυτή διευκολύνει το πέρασμα, στο μ. 8, στη συγχορδία της Φα-μείζονος (την σχετική μείζονα της ρε-ελάσσονος), η οποία επεκτείνεται και στα μ. 9-11. Στη συνέχεια, η κατιούσα κίνηση με τρίτες μεγάλες μάς οδηγεί στη Ντο-δίεςη-μείζονα στα μ. 12-13<sup>32</sup> και στη δεσπόζουσα στα μ. 14-15, ενώ στο αμέσως επόμενο μέτρο έχουμε τέλεια πτώση στην τονική,

---

“πολυφωνική” μελωδία. Βλ. Γιώργος Φιτσιώρης, *Εισαγωγή στη θεωρία και ανάλυση της τονικής μουσικής*, Νεφέλη, Αθήνα 2004, σ. 137-138.

31 Βλ. Carlin, ό.π., σ. 122-123.

32 Η Ντο-δίεςη-μείζονα δύναται να θεωρηθεί εναρμόνια ως VI (δάνειο από τον ελάσσονα τρόπο) στη Φα-μείζονα.

που σηματοδοτεί το τέλος του θέματος και την έναρξη του τμήματος της μετάβασης.

Η μετάβαση εκκινεί, όπως συνηθίζεται, με την κεφαλή του κυρίου θέματος.<sup>33</sup> Εν συνεχεία, παρ' όλο που το μοτιβικό περιεχόμενο δεν διαφοροποιείται σημαντικά, η αρμονική πορεία παρεκκλίνει αισθητά με τις καταλήξεις στη Σι-ύφεση-μείζονα, την VI από τον ελάσσονα τρόπο, στα μ. 21-25. Στα μ. 26-28 σταθεροποιείται η συνεχής ροή των τριήχων, ενώ στα μ. 29-31 η χρωματική κίνηση των συγχορδιών που σχηματίζονται από τα τρήχα μας οδηγεί στη δεσπόζουσα στο μ. 32, η οποία προσεγγίζεται μέσω μιας συγχορδίας αυξημένης έκτης στο δεύτερο ήμισυ του αμέσως προηγούμενου μέτρου. Τα μ. 32-34 που αμέσως επαναλαμβάνονται επεκτείνουν τη δεσπόζουσα, η οποία ωστόσο συνολικά δεν έχει εδραιωθεί ακόμη ως πλάγια τονικότητα, αλλά παραμένει λειτουργικά μία V στη Ρε-μείζονα· συνεπώς, η μετάβαση σε αυτήν την περίπτωση είναι μη μετατροπική.

Η επικείμενη εμφάνιση της πλάγιας θεματικής ομάδας προετοιμάζεται με το πέρασμα των μ. 38-39, όπου απομονώνεται η κλίμακα της Λα-μείζονος στην ανώτερη φωνή. Το δευτερεύον θέμα, που ξεκινά στο μ. 40, δομείται με τη χρήση μοτιβικού υλικού που έχει ήδη χρησιμοποιηθεί τόσο στο πρώτο (η σχέση τετάρτου και ογδόου στο μ. 2) όσο και στο δεύτερο τμήμα της έκθεσης (εναλλαγές ογδών και δεκάτων έκτων στο μ. 35). Η φραστική μονάδα που συγκροτούν τα μ. 40-43 επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένη με την προσθήκη τριήχων στα τέσσερα επόμενα μέτρα. Η ξαφνική όμως άφιξη της Σολ-μείζονος στο μ. 48 συνιστά μία αρμονική έκπληξη που δεν είναι εύκολο να εξηγηθεί με τη χρήση συμβατικών μεθόδων. Η ρυθμική διευθέτηση των μέτρων που ακολουθούν συμβάλλει εξάλλου στη δημιουργία σύγχυσης, αποδυναμώνοντας την αίσθηση ισχυρού-ασθενούς. Η Λα-μείζονα επανέρχεται στο μ. 55, αφού προηγουμένως έχει ακουστεί η δεσπόζουσά της, ενώ τα μ. 56-58 λειτουργούν επικυρωτικά ως προς την επιστροφή της “σωστής” τονικότητας. Η βασική ιδέα του πλάγιου θέματος (μ. 40-43) επανεμφανίζεται σε τρίτη παραλλαγή στα μ. 59-62, ενώ η περαιτέρω παρηλλαγμένη ήχησή της που επιχειρείται από το μ. 63 παίρνει διαφορετική τροπή στα μ. 66-67, όπου η V/V της Λα-μείζονος μετατρέπεται χρωματικά σε V της Ναπολιτανικής. Σε αυτό το σημείο ξεκινά η αρμονική πορεία προς την τελική πτώση της έκθεσης, η ολοκλήρωση της οποίας αποσοβείται την τελευταία στιγμή στο μ. 71 με την άμεση εμφάνιση του καταληκτικού τμήματος.

Σε όλη την έκταση του τμήματος αυτού, η ροή τριήχων παραμένει σταθερή. Η V/IV του μ. 71 καταλήγει στην VI της ομώνυμης ελάσσονος στο επόμενο μέτρο, αρμονική διαδοχή

---

33 Πρόκειται για μία ιδιαίτερα δημοφιλή επιλογή για την έναρξη του μεταβατικού τμήματος. Βλ. Carlin, ό.π., σ. 127-128, και Herokoski – Darcy, ό.π., σ. 95-102. Σε αυτήν τη δυνατότητα, μεταξύ άλλων, αναφέρεται και ο Marx (βλ. Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 19ου αιώνας [B]”, ό.π., σ. 17).

που επαναλαμβάνεται αμέσως (μ. 73-74). Η προσπάθεια όμως των μ. 75-78 να καταλήξουν εμφατικά στη νέα τονική εμποδίζεται στο μ. 78, με τον ίδιο τρόπο όπως και νωρίτερα. Στη συνέχεια, η Φα-μείζονα (VI/i) επεκτείνεται στα μ. 81-86 με μια αλυσιδωτή αρμονική διαδοχή που κλείνει με την επαναφορά των μ. 75-78 στα μ. 87-90. Αυτήν τη φορά, ωστόσο, η κατάληξή στη Λα-μείζονα πραγματοποιείται επιτυχώς στο μ. 91, όπου αρχίζει και η επαναπροσέγγιση της αρχικής τονικότητας μέσω της δεσπόζουσάς της. Τα μ. 91-94 συνιστούν κατά συνέπειαν ένα συνδυαστικό πέρασμα, το οποίο μάλιστα προοιωνίζεται την επιστροφή του κυρίου θέματος με την ήχηση, στη χαμηλή περιοχή, του βασικού μοτιβικού υλικού του, το οποίο ρευστοποιείται στα μ. 93-94.

Όπως προαναφέρθηκε, στην *Σονάτα σε Μι-μείζονα* του Mendelssohn είναι εμφανής η επίδραση των σονατών του Beethoven, κυρίως της *Σονάτας σε Λα-μείζονα*, opus 101, που γράφτηκε το 1817. Η ένδειξη Allegretto είναι κοινή στα εναρκτήρια μέρη των δύο έργων, καθώς και το μέτρο των 6/8. Η μελωδική γραμμή του κυρίου θέματος παρουσιάζει επίσης χαρακτηριστικές ομοιότητες, κινούμενη μάλιστα στο ίδιο τονικό ύψος. Εδώ έγκειται ωστόσο η σημαντικότερη διαφορά στην αντιμετώπιση του παρεμφερούς υλικού από τους δύο συνθέτες: ενώ ο Beethoven θέτει το κυρίως θέμα σε κίνηση “in medias res”, θα λέγαμε, προς τη μετατροπία στην τονικότητα της δεσπόζουσας, τη Μι-μείζονα, ο Mendelssohn παραμένει επί μακρόν στην αρχική τονικότητα, επικυρώνοντάς την πτωτικά στη συνέχεια.<sup>34</sup>

Το κύριο θέμα οργανώνεται ως δεκαοκτάμετρη ασύμμετρη περίοδος, της οποίας η πρώτη οκτάμετρη φράση καταλήγει σε μισή πτώση στο μ. 8 και η δεύτερη δεκάμετρη σε τέλεια στο μ. 18. Η ασυμμετρία προκύπτει από την αντιστικτική ανάπτυξη και την περαιτέρω εξύφανση του υλικού της αντιθετικής ιδέας στα μ. 14-15, που έχει ως αποτέλεσμα τη διεύρυνση κατά δύο μέτρα της δεύτερης φράσης της περιόδου. Στην εσωτερική δόμηση του θέματος διακρίνεται ωστόσο μια σαφής απόκλιση από τα κλασικά πρότυπα, καθώς η βασική ιδέα, τόσο στην ηγούμενη όσο και στην επόμενη φράση, καταλήγει σε ατελή πτώση (μ. 4 και 12). Η ιδιαιτερότητα αυτή θα διευκολύνει, όπως θα δούμε, την επαναφορά τμήματος μόνο του κυρίου θέματος στην ενότητα της επανέκθεσης.

Στο μ. 18 εκκινεί το τμήμα της μετάβασης με ένα νέο συνοδευτικό σχήμα στο μπάσο που χαρακτηρίζεται από ταχέως κινούμενα δέκατα έκτα. Ταυτοχρόνως ακούμε έναν ισοκράτη στην τονική (μι) που διατηρείται μέχρι το μ. 26. Ο νέος μελωδικός σχηματισμός των μ. 19-20 που βασίζεται σε ένα νεοεμφανιζόμενο μοτίβο αρπίσματος δύναται να ερμηνευθεί ως η

---

34 Πρβλ. σχετικά: Rosen, *The romantic generation*, ό.π., σ. 570-572, και Todd, ό.π., σ. 159-160.

βασική ιδέα μίας πρότασης, ενώ το παράλλαγμα της ακολουθεί στα μ. 21-22. Αν δεχθούμε αυτή τη θεώρηση, τα μ. 23-26 μπορούμε να πούμε πως αποτελούν τη συνέχιση της πρότασης. Στη συνέχεια, ωστόσο, η πορεία διαφοροποιείται σημαντικά, καθώς έχουμε την τονικοποίηση της νι (ντο-δίεση-ελάσσονος) στο μ. 27 με τη χρήση της V της στο δεύτερο μισό του μ. 26 (το μπάσσο σε αυτό το σημείο κατεβαίνει, όπως προαναφέρθηκε, από τον φθόγγο του ισοκράτη μι στο ρε-δίεση). Η νέα μελωδική γραμμή που ακολουθεί συνιστά, κατά παράδοξο τρόπο, προανάκρουση του πλαγίου υλικού σε ελάσσονα τρόπο, μέχρι να διακοπεί από την έλευση της διπλής δεσπόζουσας, με τη χρήση της V της στο μ. 30. Έμφαση στην εξέλιξη αυτή προσθέτει και η χρωματική κίνηση της ανώτερης φωνής, με το μι που οξύνεται ώστε να μετατραπεί σε προσαγωγέα της Φα-δίεση-μείζονος. Τα μ. 31-39, που φέρουν σε παραλλαγή το μοτιβικό υλικό των μ. 27-30 (παραπέμποντας εμμέσως στο πλάγιο θέμα), παραμένουν αρμονικά στην περιοχή της διπλής δεσπόζουσας. Έτσι, στα μ. 37-39, η αραίωση της ηχητικής ύφανσης, σε συνδυασμό με την 7η της συγχορδίας της Φα-δίεση-μείζονος που μένει μετέωρη στην ανώτερη φωνή, προαναγγέλλει την είσοδο της πλάγιας περιοχής.

Η ύφανση του πλάγιου υλικού παρουσιάζει ελάχιστες διαφορές από το τμήμα της μετάβασης. Το αρμονικο-μελωδικό πρότυπο που εκτίθεται στην τονικότητα της δεσπόζουσας, Σι-μείζονα, στα μ. 40-43 ακούγεται ξανά σε παρηλλαγμένη μορφή στα μ. 44-47 που έπονται, ενώ στη συνέχεια έχουμε τη σταδιακή πύκνωση του αρμονικού ρυθμού και τη ρευστοποίηση του υλικού (στα μ. 48-55), που παραπέμπον στα χαρακτηριστικά μιας προτασιακής δομής. Παρατηρείται ακόμη η τυπική ομαδοποίηση των μετρικών ομάδων σε 4+4+8 μέτρα: συνεπώς, κρίνεται θεμιτή η θεώρηση του πλάγιου υλικού στο πλαίσιο μιας τέτοιας δομής, παρά την αποκοπή της αναμενόμενης τέλειας πτώσης στο τέλος. Τα μέτρα 56-65, άλλωστε, με την επαναφορά της κεφαλής του πλάγιου υλικού και τον αδιαμφισβήτητο πτωτικό στόχο, που επιτυγχάνεται τελικώς στο μ. 65, διαμορφώνουν ένα δεύτερο, αρμονικά πιο ολοκληρωμένο τμήμα της πλάγιας περιοχής. Η πρώτη πτωτική “απόπειρα” πραγματοποιείται στα μ. 58-59 (επιστρατεύοντας μάλιστα και τη χαρακτηριστική τρίλλια στη μελωδική γραμμή), αλλά αποτυγχάνει φτάνοντας στην τρίτη μελωδική βαθμίδα. Στη συνέχεια, η μελωδία της ανώτερης φωνής, ενισχυμένη στην οκτάβα, πραγματοποιεί άλματα προς τα πάνω, πορεία που αντιστρέφεται ταχύτατα με την κατιούσα βηματική κίνηση σε δέκατα έκτα του μ. 64 και την κατάληξη, με τέλεια πτώση, στο αμέσως επόμενο μέτρο. Η πτώση αυτή αποτελεί την “απαραίτητη εκθεσιακή κατάληξη” (“essential expositional closure” ή EEC), την πτώση δηλαδή που σηματοδοτεί το τέλος της πλάγιας περιοχής.<sup>35</sup>

---

35 Σχετικά με την έννοια της EEC, βλ. Hepokoski – Darcy, *ό.π.*, σ. 117-149. Η ιδέα της υποχρέωσης του πλάγιου θέματος να καταλήξει σε τέλεια πτώση δεν είναι πάντως καινούρια στη θεωρία. Πρβλ. για



Το καταληκτικό υλικό ξεκινά, όπως συνηθίζεται, με αναφορά στο κύριο θέμα,<sup>36</sup> το οποίο όμως, υπό την επιρροή της πλάγιας περιοχής, παρουσιάζεται με συνοδεία δεκάτων έκτων. Το θεματικό πρότυπο των μ. 65-68, που καταλήγει σε τέλεια πτώση στη δευτερεύουσα τονικότητα, επαναλαμβάνεται ελαφρώς παρηλλαγμένο και μετατοπισμένο κατά μισό μέτρο στα μ. 69-72. Στη συνέχεια, η πτωτική χειρονομία των μ. 68 και 72 απομονώνεται και ακούγεται άλλες δύο φορές, ενώ ρευστοποιείται περαιτέρω στα μ. 74-75, συνοδευόμενη στην κατώτερη φωνή από έναν ισοκράτη στη δεσπόζουσα. Οι προσδοκίες για μία ισχυρή και εμφατική κατάληξη στη Σι-μείζονα διαψεύδονται όμως με εντυπωσιακό τρόπο στο μ. 76, όπου ένα κατιόν άρπισμα ελαττωμένης 7ης διαταράσσει την αρμονική αλλά και τη ρυθμική ροή, μετατρέποντας στιγμιαία την αίσθηση των 6/8 σε ένα μέτρο 3/4 στα μ. 76-78. Η ίδια ρυθμική οργάνωση ακολουθείται και στο επόμενο μέτρο, όπου επανέρχεται η Σι-μείζονα, ενώ στα μ. 80-82 έχουμε πλέον μεταβεί ανεπιστρεπτί στην ομαλότητα και την ελάφρυνση της υφής που σηματοδοτούν το τέλος της έκθεσης.

---

παράδειγμα και τη σχετική αναφορά του Ebenezer Prout (βλ. Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 19ου αιώνας [B’]”, ό.π., σ. 34.  
36 Βλ. Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 184-185, καθώς και Caplin, ό.π., σ. 122.

## 2. Επεξεργασία

Τα πρώτα μέτρα της επεξεργασίας της *Σονάτας σε μι-ελάσσονα* του Weber διατηρούν το μοτιβικό περιεχόμενο που συναντήσαμε στο καταληκτικό τμήμα της πρώτης μακροδομικής ενότητας του έργου (καθώς και στο μεταβατικό τμήμα), αξιοποιώντας το για την απρόσκοπτη συνέχιση της μουσικής ροής.<sup>37</sup> Στα μ. 73bis-79, που έχουν χαρακτήρα προετοιμασίας του πυρήνα της επεξεργασίας, η εναλλασσόμενη μεταξύ των δύο χεριών μοτιβική ιδέα ηχεί πλέον ενισχυμένη με διπλασιασμούς στην οκτάβα, επεκτείνοντας περαιτέρω την δευτερεύουσα τονικότητα της Σολ-μείζονος από το τέλος της έκθεσης (στα μ. 73bis-74bis). Ωστόσο, το κατιόν σχήμα ελαττωμένης εβδόμης που ακούμε στο επόμενο μέτρο οδηγεί με λειτουργία διπλής δεσπόζουσας στη συγχορδία της ρε-ελάσσονος σε δεύτερη αναστροφή, δημιουργώντας έτσι προσδοκίες για μια επικείμενη πτώση στη ρε-ελάσσονα, ενώ τα μοτιβικά χαρακτηριστικά των μ. 76-77 παραπέμπουν ευθέως στα μ. 28-29 από την μετάβαση της έκθεσης. Το πτωτικό έξι-τέσσερα επεκτείνεται μάλιστα κατά ένα ακόμη μέτρο, το οποίο ανάγεται στα μ. 23, 26, 30 και 69 της πρώτης ενότητας, οπότε η δεσπόζουσα της ρε ακούγεται τελικά στο μ. 79, συνδυαζόμενη με τρίλλια στο δεξί χέρι που προοιωνίζεται μια εμφατική κατάληξη στη νέα τονική. Εντούτοις, το απρόσμενο άλμα 5ης ελαττωμένης προς τα πάνω καθώς και η αρμονική έκπληξη του μέτρου που ακολουθεί ακυρώνουν τις αρμονικές διαδικασίες που έχουν προηγηθεί και ταυτοχρόνως ανατρέπουν τις προσδοκίες για μια πιθανή αυξημένη σημασία της περιοχής της διπλής υποδεσπόζουσας ως τονικού πόλου της επεξεργασίας. Οι αρμονικές, μετρικές και μοτιβικές διεργασίες που παρατηρούνται από το μ. 80 και έπειτα μας οδηγούν εξάλλου στο συμπέρασμα πως έχουμε εισέλθει στο κυρίως μέρος της δεύτερης μακροδομικής ενότητας, δηλαδή στον πυρήνα της επεξεργασίας.<sup>38</sup>

Τα μ. 80-83 δημιουργούν ένα τετράμετρο πρότυπο που χαρακτηρίζεται από συνεχή κίνηση μικρών αξιών και υφή που θυμίζει το μεταβατικό τμήμα της έκθεσης. Το χαρακτηριστικότερο μοτιβικό στοιχείο που δανείζεται από το εν λόγω τμήμα η επεξεργασία είναι η εμφατική χειρονομία πριν την “ενδιάμεση τομή” που ακούμε από το αριστερό χέρι στο μ. 80. Από αρμονικής έποψης, στα μ. 80-81 βρισκόμαστε στη δεσπόζουσα της μι-ελάσσονος, ενώ στα μ. 82 και 83 περνάμε στην τονική της μι-ελάσσονος και στη δεσπόζουσα της λα-ελάσσονος, αντίστοιχα. Από το μ. 84 γίνεται μια απόπειρα αλυσιδοποίησης του τετράμετρου που προηγήθηκε, διατηρώντας το μοτιβικό περιεχόμενο, καίτοι με

37 Αναφορικά με αυτή τη δυνατότητα, βλ. Caplin, ό.π., σ. 151.

38 Σχετικά με το τριμερές πρότυπο της διαίρεσης της ενότητας της επεξεργασίας σε προετοιμασία του πυρήνα, πυρήνα και συνδετικό πέρασμα προς την επανέκθεση, που θα μας απασχολήσει σε μεγάλο βαθμό στη συνέχεια, βλ. Caplin, ό.π., σ. 141-159.

διαφοροποίηση του αρμονικού υποβάθρου. Στο μ. 84, λοιπόν, η λα-ελάσσονα ισχυροποιείται εναλλασσόμενη με τη δεσπόζουσα της, ενώ στο μ. 85 εμφανίζεται μία συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης, η οποία στο μ. 86 αποκαλύπτεται ότι λειτουργεί ως διπλή δεσπόζουσα της ντο-δίεση-ελάσσονος. Το μ. 87 διατηρεί επίσης αυτή τη ντο-δίεση-ελάσσονα, αν και αποκλίνει θεματικά από το πρότυπο του μ. 83, επανεισάγοντας στοιχεία του μ. 27 της μετάβασης. Ακολούθως, το μ. 88 συνιστά επανάληψη του μ. 87 στην υποδεσπόζουσα του νέου τονικού κέντρου, ενώ τα μ. 89-91 παραπέμπουν άμεσα στα μ. 28-30, κινούμενα ωστόσο επί της δεσπόζουσας της ντο-δίεση-ελάσσονος (τη σχετική της ομώνυμης μείζονος) και επεκτείνοντας ελαφρώς κατά μία ακόμη δομική μονάδα, στο μ. 92, το βασικό σχήμα που εκτίθεται και επαναλαμβάνεται με καθοδική κίνηση στο μ. 91 (= μ. 30). Έτσι, το δεξιοτεχνικό πέρασμα που ακούγεται στη συνέχεια, παραπέμποντας σε γενικές γραμμές στα μ. 31-32, εκκινεί από το δεύτερο ήμισυ του μ. 92. Η καθοδική του πορεία αντιστρέφεται όμως στο μ. 94 για να καταλήξει, στην άρση του ίδιου μέτρου, σε μία στάση στον φθόγγο ντο-δίεση. Ο τελευταίος είναι μείζονος σημασίας, καθώς χρησιμοποιείται για να εισάγει την επανεμφάνιση του κυρίου θέματος στο περιβάλλον της Λα-μείζονος. Στα μέτρα που ακολουθούν, τα οποία μπορούμε να πούμε πως συνιστούν μια δεύτερη υποενότητα του πυρήνα της επεξεργασίας, το θέμα εκτίθεται στην υψηλότερη φωνή, συνοδευόμενο από μίμηση με διαφορά φάσης και αντιστικτικές προσθήκες στην υποκείμενη φωνή. Η μίμηση μένει σταθερή με διαφορά ενός τετάρτου στα μ. 95-98, μετατρέπεται σε απλή αντιστικτική συνοδεία στα μ. 99-102 και επανακάμπει στα μ. 103-106 ως αντιφωνική επανάληψη, ανά μέτρο, των στοιχείων που εκτίθενται στη μελωδία. Στα μ. 105-106 λαμβάνει χώρα η μόνη σημαντική παρέκκλιση από το πρότυπο της πρώτης φράσης του κυρίου θέματος, καθώς η κατάληξη στη δεσπόζουσα δεν έχει τόσο χαρακτήρα μισής πτώσης (όπως στα μ. 11-12), αλλά περισσότερο προσωρινής τονικοποίησης της δεσπόζουσας της Λα-μείζονος.<sup>39</sup>

Το τμήμα που ακολουθεί στα μ. 107-114 δομείται ως επί το πλείστον βάσει πρωτοεμφανιζόμενων θεματικών στοιχείων. Ωστόσο, τόσο η συνοδεία όσο και ο χαρακτήρας των μελωδικών σχηματισμών εμπεριέχουν αναφορές στο πλάγιο θέμα. Θα μπορούσε μάλιστα να ειπωθεί πως, δεδομένης της προαναφερόμενης θεματικής ομοιότητας μεταξύ των δύο αντιθετικών τονικών περιοχών της έκθεσης, τα υπό εξέταση μέτρα φέρουν σε μεγαλύτερο

---

39 Δεδομένης της ομοιότητας μεταξύ κυρίου και πλαγίου θέματος, καθώς και του μείζονος τρόπου, η θεώρηση των μ. 95-106 ως επαναφοράς όχι του κυρίου, αλλά του πλαγίου θέματος, και δη των μ. 49-60, δεν θα ήταν καθόλου αβάσιμη. Αυτό θα εξηγούσε επίσης και τη διαφοροποίηση που παρουσιάζεται στα τελευταία μέτρα και αφορά την κατάληξη στη δεσπόζουσα, η οποία πραγματοποιείται με τρόπο που παραπέμπει μάλλον στα μ. 59-60.

βαθμό χαρακτηριστικά δευτερεύοντος θέματος από το ίδιο το πλάγιο θέμα!<sup>40</sup> Η τετράμετρη φραστική μονάδα των μ. 107-110 κινείται στη Λα-μείζονα, η δε επανάληψή της στα μ. 111-114 τρέπεται αρχικά στην ομώνυμη ελάσσονα στα τρία πρώτα μέτρα, για να επανέλθει μόνο στο τέλος στον μείζονα τρόπο, λύνοντας παράλληλα τον παρατεταμένο ισοκράτη επί της δεσπόζουσας. Η κατάληξή του τμήματος αυτού συμπίπτει συνάμα με την επαναφορά των μ. 35-38 στα μ. 114-117, σε ένα απόσπασμα το οποίο, στην προκειμένη περίπτωση, προσεγγίζει τη Φα-μείζονα, φτάνοντας σε στάση επί της δεσπόζουσάς της στο μ. 117. Αυτό που ακολουθεί δεν είναι ωστόσο κάποια επαναφορά του πλάγιου θέματος στη Φα-μείζονα, όπως θα δικαιολογούσε η προαναφερθείσα αρμονική προετοιμασία και ο εισαγωγικός χαρακτήρας που είχαν τα τελευταία μέτρα στην ενότητα της έκθεσης, όπου και διευκόλυναν αρμονικά και υφολογικά την είσοδο στην πλάγια περιοχή. Τουναντίον, τα μ. 118-122 βασίζονται σε ένα ανάπτυγμα των μ. 16-17, τα οποία οδηγούσαν στο κλείσιμο, με τέλεια πτώση, του κυρίου θέματος. Επομένως, από αυτό το σημείο και πέρα μπορεί να θεωρηθεί πως ο πυρήνας της επεξεργασίας έχει φτάσει στο τέλος του και ό,τι ακολουθεί πρέπει να θεωρηθεί ως συνδεδετικό πέρασμα για την προσέγγιση της αρχικής τονικότητας για την έναρξη της επανέκθεσης.

Συγκεκριμένα, από την ii στο μ. 118 περνάμε στη V της μι-ελάσσονος, η ισχύς της οποίας διατηρείται για δύο μέτρα. Ακολουθεί η εμφάνιση μιας συγχορδίας ελαττωμένης 7ης, η οποία προεκτείνεται και μετασχηματίζεται, στο μ. 124, σε συγχορδία αυξημένης 6ης με λειτουργία διπλής δεσπόζουσας της μι-ελάσσονος. Τα δύο τελευταία μέτρα (123-124) δανείζονται το περιεχόμενό τους από τα μ. 18-19 της έκθεσης, συνεπώς η αντιπαραβολή του υπό εξέταση αποσπάσματος προς τη δεύτερη φράση του κυρίου θέματος φαίνεται να συνεχίζεται. Πράγματι, στο μ. 125 ακούμε την  $i^6_4$ , όπως στο μ. 20, ωστόσο τα μ. 125-132 παρεκκλίνουν αυτής της πορείας χρησιμοποιώντας, σε γενικές γραμμές, το υλικό του μεταβατικού τμήματος. Η ανιούσα κίνηση δεκάτων έκτων στο μπάσο, μετά από μια σύντομη συνεργασία με την ανώτερη φωνή σε τρίτες (στο μ. 126b) τρέπεται σε επανάληψη του προτύπου του μ. 23 στο μ. 127. Στα μ. 128 και 129, που κινούνται πλέον στη δεσπόζουσα, αναγνωρίζουμε την επιρροή των μ. 31-32, ενώ από την επαναφορά της μετάβασης δεν εξαιρούνται ούτε τα “σφυροκοπήματα” του μορφώματος που οδηγεί στην “ενδιάμεση τομή”, στα μ. 130-131. Ο φθόγγος si της ανώτερης φωνής απομονώνεται και

---

40 Ακόμα πιο τολμηρή θα ήταν η υπόθεση πως τα μ. 107-114 μπορεί να αποτέλεσαν, κατά τη διαδικασία της διαμόρφωσης των θεματικών στοιχείων του πρώτου μέρους, μια πρώτη “δοκιμή” της πλάγιας περιοχής, η οποία στην πορεία αντικαταστάθηκε στην ενότητα της έκθεσης από τη “μονοθεματική” επαναφορά των στοιχείων του κυρίου θέματος και περιορίστηκε τελικά στην εμφάνισή της στο πλαίσιο της επεξεργασίας. Φυσικά, μια τέτοια θεώρηση θα έθετε στο επίκεντρο το μοτιβικό υλικό και τον χαρακτήρα του εν λόγω οκταμέτρου, αγνοώντας την αρμονική παράμετρο, που δεν θα μπορούσε να δικαιολογήσει τη χρήση του στο πλαίσιο της πλάγιας περιοχής.

μένει κρατημένος μέχρι να πραγματοποιήσει άλμα 6ης (στο μ. 132) και να φτάσει στο σολ, το οποίο, όντας ο πρώτος φθόγγος του κυρίου θέματος που θα ηχήσει στη συνέχεια, σηματοδοτεί την έναρξη της ενότητας της επανέκθεσης. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός πως η επαναφορά του κυρίου θέματος προσεγγίζεται με τη χρήση του υλικού του μεταβατικού τμήματος, το οποίο στην αρχική του εμφάνιση είχε ως στόχο το πέρασμα στην δευτερεύουσα τονική περιοχή και στο πλάγιο θέμα. Πιθανόν η επιλογή αυτή να υπαγορεύθηκε λόγω των πολλών κοινών θεματικών στοιχείων που φέρουν οι δύο τονικές περιοχές της έκθεσης.

Όσον αφορά λοιπόν στην ανακύκλιση του θεματικού υλικού της έκθεσης στην επεξεργασία, μπορούμε χωρίς δισταγμό να επισημάνουμε τη διεξοδική χρησιμοποίηση στοιχείων του μεταβατικού και του καταληκτικού τμήματος. Αντιθέτως, όπως είδαμε, η ομοιότητα σε μοτιβικό επίπεδο του κυρίου και του πλαγίου θέματος δεν μας επιτρέπει να διακρίνουμε με καθαρότητα ποιό εκ των δύο ανακυκλώνεται στα μ. 95-106.<sup>41</sup>

Στη *Σονάτα σε Ρε-μείζονα* του Hummel, το πρώτο τμήμα της επεξεργασίας έχει σαφή εισαγωγικό χαρακτήρα και δομείται αρχικά με τη χρήση του βασικού μοτίβου της κύριας θεματικής περιοχής, κατά παρόμοιο τρόπο με το συνδετικό πέρασμα του καταληκτικού τμήματος στο ίδιο μέρος. Ξεκινώντας από τη συγχορδία της δεσπόζουσας μεθ' εβδόμης, η ανοδική βηματική κίνηση του μπάσσου έχει ως αποτέλεσμα τη σταδιακή προσέγγιση, από τον φθόγγο λα στο μ. 110bis, του ντο στο μ. 115, που χρησιμοποιείται για να υποστηρίξει την έλευση της συγχορδίας της Ντο-μείζονος μεθ' εβδόμης. Από το μ. 116 η ρυθμική κίνηση επιβραδύνεται, ενώ είναι πλέον εμφανές πως κινούμαστε στο περιβάλλον της Φα-μείζονος, με τη δεσπόζουσα της οποίας πραγματοποιείται μισή πτώση στο μ. 118.<sup>42</sup> Προαναγγέλλεται κατ' αυτόν τον τρόπο η απρόσμενη επανεμφάνιση του πλαγίου θέματος στη Φα-μείζονα, ξεκινώντας από το μ. 119. Ενώ όμως τα μ. 119-129 δεν διαφέρουν σημαντικά από τα μ. 46-56, τα μ. 130-135 που ακολουθούν συνιστούν μία νέα μουσική κατασκευή, στην οποία ωστόσο, και παρά τη διαφοροποίηση της συνοδευτικής γραμμής, επιβιώνουν μελωδικά στοιχεία των μ. 58-61 και των αντίστοιχων μ. 74-80. Η Φα-μείζονα επικυρώνεται με τέλεια πτώση στο μ. 136, ωστόσο η μουσική ροή δεν διακόπτεται αλλά προσλαμβάνει μεγαλύτερη δυναμική με την είσοδο, σε επικάλυψη, ενός νέου τμήματος με ξεκάθαρα χαρακτηριστικά μοτιβικής ανάπτυξης που το αναδεικνύουν σε πυρήνα της μεσαίας μακροδομικής ενότητας.

---

41 Για μια αναλυτική πραγμάτευση της διαδικασίας της θεματικής ανακύκλισης στο πλαίσιο της επεξεργασίας και των πιθανών επιλογών των συνθετών, βλ. Herokoski – Darcy, *ό.π.*, σ. 217-220.

42 Η παρουσία της έβδομης βαθμίδας σε αυτό το μέτρο δεν θα επέτρεπε, σε άλλες περιπτώσεις, τη χρήση του όρου “μισή πτώση”. Ωστόσο, αφ' ενός η ιστορική συγκυρία (ρομαντισμός) και αφ' ετέρου ο χαρακτήρας της εν λόγω κατάληξης, δεν αφήνουν άλλα περιθώρια.

Στα μ. 136-137 η ανιούσα και κατόπιν κατιούσα πορεία των συγχορδιακών αναπτυγμάτων δεκάτων έκτων στο δεξί χέρι συνοδεύεται από την επαναφορά του συνοδευτικού μοτίβου που χαρακτήρισε τα μ. 24-30 της μετάβασης στην ενότητα της έκθεσης. Το πρότυπο που σχηματίζουν τα μ. 136-137 αλυσιδοποιείται με βήμα τόνου προς τα κάτω στα μ. 138-139, ξεκινώντας με τον φθόγγο μι-ύφεση στο μπάσσο, ενώ η δεύτερη επιχειρούμενη επανάληψη, εν προκειμένω με βάση το ρε-ύφεση στο μ. 140, διακόπτεται στο μέτρο που ακολουθεί. Στα μ. 141-144, ενώ η κατιούσα μελωδική κίνηση της ανώτερης φωνής και το νέο συνοδευτικό σχήμα μένουν σταθερά στο πλαίσιο ενός ακαθόριστου αρμονικού περιβάλλοντος, το μπάσσο κινείται ημιτονιακά προς τα πάνω με τελικό προορισμό το φα-δίεση στο μ. 145, που λειτουργεί ως βάση της συγχορδίας της σι-ελάσσονος (vi) σε δεύτερη αναστροφή. Η αναμενόμενη άφιξη της δεσπόζουσας της λαμβάνει χώρα στο μ. 147, με ένα ανιόν άρπισμα της συγχορδίας που περνά και από τα δύο χέρια. Στα μέτρα που έπονται, το βασικό μοτίβο του κυρίου θέματος χρησιμοποιείται για τη δημιουργία ενός αντιστικτικού πλέγματος, με διαδοχικές ηχήσεις του με διαφορά φάσης. Σχηματίζονται δίμετρες μονάδες με καταλήξεις στην σι-ελάσσονα (μ. 150), στη λα-ελάσσονα (μ. 152) και, τέλος, στη Σολ-μείζονα (μ. 154). Η τελευταία επανεμφανίζεται ως IV της αρχικής τονικότητας, η δε επέκταση της αντιστικτικής κατασκευής που προαναφέρθηκε φέρνει στα μ. 155-158 την δεσπόζουσα της Ρε-μείζονος, η δομική σημασία της οποίας τονίζεται περαιτέρω με την αρμονική “στάση” που πραγματοποιείται στην συνέχεια, αφού τόσο ο ισοκράτης επί του φθόγγου της δεσπόζουσας στα μ. 157-158, όσο και τα συγχορδιακά και εν είδει κλίμακας περάσματα που ακολουθούν, παραμένουν σε αυτή, γεγονός που μας προετοιμάζει για την έναρξη της επανέκθεσης, η οποία τοποθετείται τελικώς στην κορυφή του ανοδικού περάσματος στο μ. 161, στην άρση δηλαδή προς το μ. 162.

Μελετώντας επομένως τις ανακυκλωτικές διεργασίες που λαμβάνουν χώραν εντός της ενότητας της επεξεργασίας αυτής της σονάτας, διαπιστώνουμε την παρουσία τόσο του κυρίου όσο και του πλαγίου θέματος, σε αντίστροφη μάλιστα διαδοχή από αυτή που παρατηρήσαμε στην έκθεση, αν θεωρήσουμε πως οι εναρκτήριες χειρονομίες του πρώτου ημίσεως της προετοιμασίας του πυρήνα (μ. 110bis-118) ανάγονται, ανεξαρτήτως της μοτιβικής τους σχέσης προς το κύριο θέμα, στο συνδεδετικό πέρασμα της έκθεσης.

Η επεξεργασία της *Σονάτας σε Ρε-μείζονα* του Schubert εκκινεί στη Σι-ύφεση-μείζονα, την VI της ομώνυμης ελάσσονος, που χρησιμοποιήθηκε και στην ενότητα της έκθεσης.<sup>43</sup> Τα μ. 95-

---

43 Για τον Andreas Krause, η Σι-ύφεση-μείζονα συνιστά τον πραγματικό δεύτερο τονικό πόλο που τίθεται σε σχέση διαφωνίας προς την τονική. Η περιοχή της δεσπόζουσας, η οποία έχει συνήθως αυτόν τον ρόλο, της

102 οργανώνουν με διαφορετικό τρόπο και αναπτύσσουν το υλικό του κυρίου θέματος, ενώ τη θέση της τέλειας πτώσης που προοιωνίζεται στο μ. 102 παίρνει η επανάληψη του πρώτου αυτού οκτάμετρου της επεξεργασίας με την τοποθέτηση της μελωδικής γραμμής στο αριστερό χέρι και την προσθήκη τριήχων στο δεξί. Στο μ. 109, ωστόσο, το ρε-ύφεση, που στο αντίστοιχο μ. 101 οδηγούσε με σχέση 3ης μεγάλης στην συγχορδία  $I^6_4$ , αντικαθίσταται από τον φθόγγο λα-ύφεση, με αποτέλεσμα την αλλαγή πορείας προς τη Φα-μείζονα, η οποία επικυρώνεται με τέλεια πτώση στο μ. 111.

Το επόμενο θεματικό πρότυπο στα μ. 111-117, που δεν διαφοροποιείται μοτιβικά από ό,τι έχει προηγηθεί, αποτελείται από δύο μέτρα που επαναλαμβάνονται αυτούσια (2+2) και τρία ακόμη που προσεγγίζουν τη Λα-ύφεση-μείζονα, τονική περιοχή που απέχει διάστημα 3ης μικρής από τη Φα-μείζονα.<sup>44</sup> Τα μ. 118-124 ακολουθούν πιστά το επτάμετρο πρότυπο των μ. 111-117 και κατά συνέπειαν οδηγούν, και πάλι με σχέση 3ης, στη *σι-ελάσσονα*, αρμονική έκπληξη που τονίζεται με την αλλαγή της δυναμικής σε *ff*. Τα μ. 125-132, που δομούνται από δύο τετράμετρες φραστικές μονάδες, έχουν ως βασικό χαρακτηριστικό τους την κίνηση τριήχων στην χαμηλή περιοχή του πιάνου και οδηγούν, με αφητηρία το μ. 131, στη ντο-δίεση-ελάσσονα, τονικότητα στην οποία πραγματοποιείται τέλεια πτώση στο μ. 133. Παρατηρούμε σε αυτό το σημείο πως η αρμονική κίνηση πραγματοποιείται με μικρότερο διάστημα (τόνου) από ό,τι είχε συμβεί νωρίτερα. Τα μ. 133-140 συνιστούν αυτούσια επαναφορά των μ. 125-132 που προηγήθηκαν, αλλά στο περιβάλλον της ντο-δίεση-ελάσσοнос. Κατ' αντιστοιχία, καταλήγουν στη μι-ύφεση-ελάσσονα, που αντικαθιστά εναρμονίως την αναμενόμενη ρε-δίεση-ελάσσονα. Στα μ. 141-143 που ακολουθούν λαμβάνει χώρα ραγδαία πύκνωση του αρμονικού ρυθμού και ρευστοποίηση μέσω της απομόνωσης και επανάληψης του υλικού του μ. 132 / 140. Η αρμονική πορεία βασίζεται πλέον σε διάστημα ημιτονίου και περνά ανά μέτρο από τη μι-ύφεση-ελάσσονα στη μι- και στη φα-ελάσσονα. Θεματικά, εντούτοις, σχηματίζονται δύο δίμετρες μονάδες, στα μ. 140-141 και 142-143, αν λάβουμε ως κριτήριο την εναλλαγή υψηλών και χαμηλών ηχητικών περιοχών.

Η διαφαινόμενη συνέχιση της αρμονικής αυτής διαδικασίας, που θα είχε ως αποτέλεσμα την άφιξη στη φα-δίεση-ελάσσονα, ματαιώνεται από την έλευση της συγχορδίας της τονικής της Ρε-μείζονος σε πρώτη αναστροφή (στο μ. 144). Αυτή η αιφνίδια επιστροφή της αρχικής τονικότητας σηματοδοτεί, αν λάβουμε υπ' όψιν και την υφολογική

---

συγκρότησης δηλαδή ενός πεδίου αυξημένης αρμονικής έντασης, υποβαθμίζεται στη *Σονάτα σε Ρε-μείζονα* σε υποστηρικτική, ως προς την τονική, αρμονική περιοχή. Η λειτουργία αυτή της Σι-ύφεση-μείζονος δεν περιορίζεται μάλιστα μόνο στο εναρκτήριο μέρος, αλλά διαπερνά ολόκληρο το έργο. Βλ. Andreas Krause, *Die Klaviersonaten Franz Schuberts: Form – Gattung – Ästhetik*, Bärenreiter, Kassel 1992, σ. 178-186.

44 Η Λα-ύφεση-μείζονα μπορεί να θεωρηθεί επίσης ως σχετική μείζονα της ομώνυμης ελάσσοнос της Φα.

διαφοροποίηση που παρατηρείται στο μ. 144, την έναρξη της διαδικασίας επαναπροσέγγισης της αρχικής τονικότητας. Τα μ. 144-151, που κινούνται στο περιβάλλον της τονικής, αποτελούνται από τέσσερις δίμετρες μονάδες που χαρακτηρίζονται από την ακινησία των κατώτερων φωνών και τα αραβουργήματα που πραγματοποιεί η ανώτερη φωνή στο δεξί χέρι. Η φωνή του μπάσσου κινείται βηματικά προς τα πάνω, ενώ η μικρή πύκνωση του αρμονικού ρυθμού έχει ως αποτέλεσμα την ήχηση μίας συγχορδίας 6ης αυξημένης στο μ. 151, η οποία λύνεται στη δεσπόζουσα στο αμέσως επόμενο μέτρο. Τα μ. 152-162 δεν απομακρύνονται καθόλου από τη συγχορδία της δεσπόζουσας, Λα-μείζονα. Το πρότυπο των μ. 152-153 επαναφέρει το βασικό μοτιβικό υλικό του κυρίου θέματος στο αριστερό χέρι, παραπέμποντας στο ακροτελεύτιο συνδετικό πέρασμα της έκθεσης, και επαναλαμβάνεται αυτούσιο στα μ. 154-155, ενώ στη συνέχεια παραλλάσσεται στα μ. 156-157 και επαναλαμβάνεται εκ νέου στην παρηλλαγμένη του μορφή στα μ. 158-159. Τα μ. 160-162, τέλος, ρευστοποιούν το βασικό μοτιβικό υλικό ακολουθώντας τα μ. 93-94 του συνδετικού περάσματος. Συνολικά, λοιπόν, μπορούμε να πούμε πως τα μ. 144-162 αποτελούν αναμφιβόλως το τελικό συνδετικό πέρασμα στην ενότητα της επεξεργασίας, που έχει ως βασική λειτουργία την ομαλή θεματική και αρμονική προσέγγιση της επανέκθεσης.

Η ανακυκλωτική λογική αυτής της επεξεργασίας, εν γένει, προτάσσει αρχικά τα θεματικά χαρακτηριστικά πρωτίστως της κύριας περιοχής της έκθεσης και ως εκ τούτου και της μετάβασης, που δανείζεται από την πρώτη το μοτιβικό της περιεχόμενο. Αναφορά στο πλάγιο θέμα δεν εντοπίζεται, η καταληκτική περιοχή της έκθεσης ωστόσο, και συγκεκριμένα το συνδετικό πέρασμα, βρίσκει την επανήχησή της, όπως είδαμε, στο τέλος της επεξεργασίας.

Η μεσαία μακροδομική ενότητα της *Σονάτας σε Μι-μείζονα* του Mendelssohn είναι σαφώς η λιγότερη εκτεταμένη από αυτές που μελετήθηκαν στα τέσσερα υπό εξέταση εναρκτήρια μέρη, έχοντας έκταση μόλις 22 μέτρων. Στα μ. 83-84, μία απόπειρα ήχησης του κυρίου θεματικού υλικού στην περιοχή της δεσπόζουσας της ομώνυμης ελάσσονος (μι) διακόπτεται απρόσμενα από μία πλήρη παράθεση της πρώτης φράσης του θέματος στα μ. 85-88 στη Σολ-μείζονα, τη σχετική της μι-ελάσσονος. Στα μ. 89-92 επιχειρείται μία επανάληψη των προηγούμενων τεσσάρων μέτρων με διαφοροποιημένη ύφανση, καταλήγοντας ωστόσο σε αποφυγή πτώσης στο μ. 92. Στα μ. 92-93 εισάγεται επιπλέον ένα νέο μοτιβικό στοιχείο στην χαμηλή περιοχή σε συνδυασμό με μία συγχορδία ελαττωμένης 7ης στις ανώτερες φωνές. Έπειτα, στα μ. 94-95 επιχειρείται ξανά μία απόπειρα επανεμφάνισης του κυρίου θέματος στη λα-ελάσσονα, που όμως διακόπτεται όπως και στα μ. 83-84, ενώ τα μ. 96-97 που έπονται ακολουθούν μεν το πρότυπο των μ. 92-93, αλλά οδηγούν σε έναν ισοκράτη επί της



δεσπόζουσας της μι-ελάσσονος, ο οποίος θα διατηρηθεί ως το τέλος της επεξεργασίας, διευκολύνοντας και την επιστροφή στην κύρια τονικότητα. Το υλικό των μ. 98-99, που παραλλάσσει αυτό των μ. 94-95, αλυσιδοποιείται και ρευστοποιείται σταδιακά στα μ. 100-104, ενώ στο 105 έχουμε την επιστροφή του κυρίου θέματος επί του ισοκράτη στη δεσπόζουσα.<sup>45</sup>

Συνολικά, η ενότητα της επεξεργασίας μπορεί να κατανοηθεί ως μία τριμερής κατασκευή, στην οποία τα μ. 83-84 αποτελούν ένα εισαγωγικό τμήμα, τα μ. 85-97 το κυρίως σώμα της επεξεργασίας και τα μ. 98-104, με την είσοδο του ισοκράτη, το τμήμα του συνδετικού περάσματος προς την ενότητα της επανέκθεσης. Η ανακύκλωση του θεματικού υλικού της έκθεσης είναι μερική, καθώς χρησιμοποιείται μόνον το κύριο θέμα, ενώ το πλάγιο υλικό μένει εντελώς ανεκμετάλλευτο.

---

45 Η ίδια αρμονική ιδιαιτερότητα παρατηρείται και στην έναρξη της επανέκθεσης του πρώτου μέρους της Σονάτας σε φα-ελάσσονα, opus 57, του L. v. Beethoven (βλ. και Rosen, *Sonata forms*, ό.π., σ. 235-236). Το έργο αυτό προηγείται χρονικά της Σονάτας opus 101 που επηρέασε, όπως προαναφέρθηκε, τον Mendelssohn, συνεπώς μπορούμε να υποθέσουμε μία παρόμοια επίδραση και σε αυτήν την περίπτωση.

### 3. Επανεκθεση (και coda)

Στην τρίτη μακροδομική ενότητα της *Σονάτας σε μι-ελάσσονα* του Weber, τα μ. 1-11, που αποτελούν το μεγαλύτερο μέρος της ηγούμενης φράσης του θέματος, επανέρχονται αυτούσια στα μ. 133-143. Διαφοροποίηση σημειώνεται στο τελευταίο μέτρο της φράσης, το οποίο στην περίπτωση της έκθεσης έφερνε την κατάληξη σε μισή πτώση (μ. 12), ενώ το αντίστοιχο μ. 144 στρέφεται προς μια πιο εμφατική κατάληξη, εισάγοντας την συγχορδία της τονικής σε δεύτερη αναστροφή· η V έρχεται στο επόμενο μέτρο και η λύση της στην τονική στο μ. 146 παραπέμπει στα μ. 20-21 της έκθεσης, όπου το θέμα τελειώνει και το μεταβατικό τμήμα ξεκινούσε αμέσως, σε επικάλυψη.<sup>46</sup> Η μετάβαση, ωστόσο, με δεδομένο το γεγονός ότι δεν είναι απαραίτητη σε αυτό το σημείο κάποια μετατροπική διεργασία, λάμπει διά της απουσίας της.<sup>47</sup> Αντιθέτως, αυτό που ξεκινά σε επικάλυψη στο μ. 146 είναι το πλάγιο θέμα, μεταφερόμενο στην αρχική τονικότητα. Η δευτερεύουσα “ενδιάμεση τομή” διατηρείται, εντούτοις, στο μ. 153 και, καθώς ήδη από την ενότητα της έκθεσης οδηγούσε στην έναρξη ενός νέου τμήματος σε μείζονα τρόπο, επιτρέπει τώρα το πέρασμα στην ομόνυμη μείζονα, στην οποία και επανεκτίθεται το εναπομείναν τρίτο τμήμα της πλάγιας περιοχής.<sup>48</sup> Το τελευταίο, με την εξαίρεση ορισμένων μικρής κλίμακας υφολογικών αλλαγών, παραμένει εν πολλοίς το ίδιο. Ως εκ τούτου, τα μ. 154-172 αντιστοιχούν πλήρως στα μ. 49-67.

Η καταληκτική περιοχή, που ξεκινά στο μ. 173, επιστρέφει στον ελάσσονα τρόπο,<sup>49</sup> ο οποίος θα επικρατήσει μέχρι το τέλος του πρώτου μέρους. Τα μ. 173-182 δανείζονται, όπως συμβαίνει και στο καταληκτικό τμήμα της έκθεσης, το υλικό τους από τη μετάβαση, οργανώνοντάς το εντούτοις με διαφορετικό τρόπο.<sup>50</sup> Δύο μέτρων στη μι-ελάσσονα, με τις χαρακτηριστικές φιγούρες του μ. 21 και αυτή του μ. 23 στην άρση του μ. 174, έπεται άλλο ένα δίμετρο στην *iv* με τα ίδια χαρακτηριστικά (μ. 175-176). Το ίδιο πρότυπο επαναλαμβάνεται για δεύτερη φορά και στα μ. 177-178, αυτή τη φορά στη δεσπόζουσα, ενώ τα μ. 179-182 παραπέμπουν άμεσα στα μ. 27-30. Τέλος, το πέρασμα σε δέκατες που

46 Για ανάλογες διαφοροποιήσεις της πτωτικής δομής της επανεκθέσης σε σχέση με την έκθεση, βλ. γενικότερα Herokoski – Darcy, *ό.π.*, σ. 237.

47 Για το φαινόμενο της εξάλειψης του τμήματος της μετάβασης στην επανεκθεση, βλ. Caplin, *ό.π.*, σ. 163 και 165.

48 Η προτροπή της μεταφοράς τμήματος του πλάγιου θέματος στην ομόνυμη μείζονα στην επανεκθεση σονατών σε ελάσσονα τρόπο συμπεριλαμβάνεται στη θεωρητική πραγματεία του Reicha. Βλ. Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 19ου αιώνας (Α’)”, *ό.π.*, σ. 98 και 102.

49 Βλ. Φούλιας, “Η μουσική του Ludwig van Beethoven μέσα από τα πρώτα κείμενα περί μουσικής μορφολογίας του Heinrich Birnbach (1827-1829)”, *ό.π.*, σ. 75-76, για την αναφορά του Birnbach σε αυτό το φαινόμενο και γενικότερα στον τονικό σχεδιασμό επανεκθέσεων σε ελάσσονα τρόπο.

50 Βλ. τη σχετική αναφορά του Francesco Galeazzi στην αναδόμηση της κατακλείδας στην επανεκθεση (Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18ου αιώνας [Γ’]”, *Πολυφωνία* 10, Κουλτούρα, Αθήνα 2007, σ. 56-57).

ακολουθεί (στο μ. 183) οδηγεί, στο μ. 184, στη συγχορδία της ii, ενώ στο μ. 185 έρχεται η  $i^6_4$  και στη συνέχεια η V, σε μια αρμονική ακολουθία που προετοιμάζει την πιο εμφατική – μέχρι στιγμής – πτωτική κατάληξη του μέρους στο μ. 186.

Η εν λόγω τέλεια πτώση συμπίπτει με το τέλος της μορφής σονάτας καθ' εαυτήν, συνεπώς ό,τι ακολουθεί στα μ. 186-195 πρέπει να θεωρηθεί επιπρόσθετο δομικό μέλος, δηλαδή μία δεκάμετρη *coda*. Η ροή δεκάτων έκτων μετατίθεται στη χαμηλή περιοχή αναμένοντας την είσοδο της μελωδίας, που λαμβάνει χώρα στο μ. 187. Πρόκειται για μία ακόμη μεταμόρφωση των δομικών στοιχείων του κυρίου θέματος,<sup>51</sup> εν προκειμένω σαφώς συντομότερη και πιο συμμετρική. Συγκεκριμένα, η κατιούσα κλίμακα των μ. 1-2 συνδέεται άμεσα με το σχήμα των μ. 5-6, αν και το τονισμένο και κρατημένο ψηλό ντο του μ. 2 παραμένει και στο μ. 188. Ακολουθούν δύο εμφανίσεις του σχήματος των μ. 8-10, στην παρούσα περίπτωση όμως με κατάληξη στην τονική. Την δεύτερη εμφάνισή του ακολουθούν δύο ακόμη μέτρα επί της τονικής, από το οποία το πρώτο αντιγράφει το μ. 72 του τέλους της έκθεσης και το δεύτερο παύει την κίνηση, σταματώντας στη συγχορδία της μι-ελάσσονος και σημαίνοντας κατ' αυτόν τον τρόπο την ολοκλήρωση του *Moderato*.

Στην σονάτα του Hummel, η επαναφορά του κυρίου θέματος εισάγει σημαντικές αλλοιώσεις στη δομή του. Αν και τα μ. 162-164 αποτελούν απλή επανάληψη των μ. 1-3, εν συνεχεία η επιχειρούμενη επανάληψή τους οδηγεί σε απομόνωση των μοτιβικών στοιχείων (συγχορδιακών σχηματισμών) του πρώτου μέτρου και στη χρήση τους για την άμεση προσέγγιση του τέλους του θέματος, κατά το πρότυπο του μ. 14. Η κατάληξη σε αυτήν την περίπτωση δεν επικυρώνει, εντούτοις, την τονική, αλλά φτάνει στη δεσπόζουσα μέσω της δικής της δεσπόζουσας (στα μ. 169-170). Οι διεργασίες αυτές έχουν ως αποτέλεσμα τη μείωση της έκτασης του κυρίου θέματος, το οποίο καταλαμβάνει πλέον 9 μέτρα, σε αντίθεση με τα 15 μέτρα του αντίστοιχου τμήματος στην ενότητα της έκθεσης.<sup>52</sup> Επιπροσθέτως, παρατηρείται μία σημαντική αλλαγή στη δόμησή του: ενώ, δηλαδή, στην έκθεση είχαμε να κάνουμε με μια διμερή μικροδομή, αποτελούμενη από δύο τμήματα 7 και 8 μέτρων αντιστοίχως, εν προκειμένω εντοπίζονται χαρακτηριστικά τόσο περιοδικά όσο και

---

51 Η αναδρομή της *coda* στο υλικό του αρχικού θέματος αναφέρεται ήδη από τον Galeazzi, ο οποίος ωστόσο δεν διαχωρίζει την έννοια της *coda*, δηλαδή του καταληκτικού τμήματος της συνολικής μορφής, από εκείνη της κατακλείδας, που εμφανίζεται και στην ενότητα της έκθεσης. Βλ. Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18ου αιώνας (Γ’)”, ό.π., σ. 57. Για μια σύγχρονη οπτική επί του θέματος, πρβλ. επίσης Carlin, ό.π., σ. 186.

52 Η συνήθης συρρικνωση της κύριας θεματικής περιοχής στην επανέκθεση αναφέρεται ήδη από τον Heinrich Christoph Koch, στον τρίτο τόμο του εγχειριδίου του *Versuch einer Anleitung zur Composition*, που εκδόθηκε το 1793. Βλ. Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18ου αιώνας (Β’)”, *Πολυφωνία* 9, Κουλτούρα, Αθήνα 2006, σ. 82. Πρβλ. επίσης Carlin, ό.π., σ. 163.

προτασιακά, που μας οδηγούν στο να αναγνωρίσουμε μία υβριδική δομή. Συγκεκριμένα, τα μ. 162-164 παραπέμπουν, με τον διαχωρισμό τους σε δύο αντιθετικές ιδέες και τη μισή πτώση, σε ηγούμενη φράση περιόδου. Αντιθέτως, τα μ. 165-170 λαμβάνουν χαρακτήρα συνέχισης μιας πρότασης, απομονώνοντας και ρευστοποιώντας τα μοτιβικά στοιχεία της πρώτης φράσης της υβριδικής δομής που προκύπτει.<sup>53</sup>

Το τμήμα της μετάβασης υφίσταται παρόμοια συντόμευση. Στο μ. 170, η είσοδος του δεξιού χεριού πραγματοποιείται χωρίς καθυστέρηση, πράγμα που σημαίνει ότι το αριστερό χέρι δεν έχει εδώ εισαγωγικό χαρακτήρα, όπως στην έκθεση. Ωστόσο, και οι επαναλήψεις του προτύπου του δεξιού χεριού φαίνεται να “βιάζονται” να ηχήσουν, οδηγώντας σε μια συνεπακόλουθη πύκνωση της μουσικής ροής. Ο αντιστικτικός σχηματισμός του μ. 174 λαμβάνεται ως πρότυπο αλυσιδοποίησης στα μ. 175 και 176, με κατιόντα βήματα τόνου. Τα μ. 177-178 αντιστοιχούν στα μ. 36-37 της έκθεσης, με κατάληξη ωστόσο στη δεσπόζουσα, Λα-μείζονα. Έτσι, το τμήμα της μετάβασης αποτελείται πλέον από 9 μέτρα, σε αντίθεση με τα 23 στην πρώτη του εμφάνιση. Ποιά στοιχεία, όμως, αποκόπηκαν για να φτάσουμε σε αυτό το αποτέλεσμα; Πρόκειται εμφανέστατα για τα μ. 23-30, όπου η ροή δεκάτων έκτων είχε περάσει στο δεξί χέρι, και για τα μ. 31-35, που προετοίμαζαν την κατάληξη σε μισή πτώση-τομή.

Στη συνέχεια, με δεδομένη την κατάληξη της μετάβασης στη δεσπόζουσα και τη μεταφορά του πλαγίου θέματος στην περιοχή της τονικής, θα περίμενε κανείς πως τα μ. 38-45, με τον εισαγωγικό τους χαρακτήρα και τη μετατροπική τους λειτουργία, που στην έκθεση είχε ως σκοπό την επαναφορά στην ορθή αρμονική οδό, θα θεωρούνταν περιττά και θα αφαιρούνταν από την επανέκθεση. Φαίνεται, ωστόσο, πως η θεματική τους σημασία επιβάλλει την επαναφορά τους στα μ. 179-186. Κατόπιν, στο μ. 187 εκκινεί, όπως αναμενόταν, το πλάγιο θέμα, το οποίο, όπως και τα υπόλοιπα τμήματα της επανέκθεσης που εξετάστηκαν, διαφοροποιείται σημαντικά από την εκθεσιακή του μορφή. Ενώ, δηλαδή, τα μ. 187-196 ακολουθούν πιστά τα μ. 46-55, τα μέτρα που ακολουθούν επεκτείνουν εσωτερικά τη συνέχιση της προτασιακής δομής που είχε εντοπιστεί στην ενότητα της έκθεσης, διατηρώντας εν πολλοίς τα ίδια μελωδικά και συνοδευτικά στοιχεία. Έπειτα πάντως από μια απρόσμενη κατάληξη στην νι (σι-ελάσσονα) στο μ. 202, επισπεύδεται η πτωτική διαδικασία για να κλείσει το πρώτο τμήμα της πλάγιας περιοχής στο μ. 206. Παρατηρούμε, ωστόσο, πως τα μ. 205-206 αντιστοιχούν επακριβώς στα μ. 80-81 της έκθεσης, οπότε ένα μεγάλο μέρος της πλάγιας περιοχής έχει παρακαμφθεί! Πρόκειται για ολόκληρη τη δεύτερη φράση της

---

53 Ο υβριδικός θεματικός τύπος που περιγράφεται εδώ αναφέρεται από τον Caplin ως “Hybrid 1: antecedent + continuation” (“Υβρίδιο 1: ηγούμενο περίοδου + συνέχιση πρότασης”). Βλ. Caplin, *ό.π.*, σ. 59-60.

περιοδικής δομής υπό την οποία είχε οργανωθεί το πλάγιο θέμα στην ενότητα της έκθεσης. Η αλλαγή αυτή συνέβη κατά τον ακόλουθο τρόπο: στην έκθεση, η πρώτη – προτασιακά οργανωμένη – φράση της περιόδου κατέληγε σε τέλεια πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας, με τη δεύτερη φράση να αναλαμβάνει το κλείσιμο στην πιο ισχυρή τονική περιοχή της Λα-μείζονος. Απεναντίας, η απευθείας κατάληξη της (ελαφρώς αναδομημένης) ηγούμενης φράσης στην τονική (εν προκειμένω στη Ρε-μείζονα) επιτρέπει στην επανέκθεση την κατάργηση της μη απαραίτητης πλέον επόμενης φράσης.

Το “δεξιοτεχνικό επεισόδιο” που ξεκινά σε επικάλυψη στο μ. 206 μένει ως έχει, αν εξαιρέσουμε μικρές επεμβάσεις στην ύφανση των δεξιοτεχνικών σχημάτων και της συνοδείας στα πρώτα μέτρα (πρβλ. επί παραδείγματι τα μ. 82-84 και 207-209). Η μόνη προσθήκη σημειώνεται στο τέλος αυτού του τμήματος, πριν το κλείσιμο στην καταληκτική περιοχή της επανέκθεσης: πρόκειται για μια αργή χρωματική διαδοχή συγχορδιών που εκτείνεται σε τέσσερα μέτρα (μ. 227-230) και οδηγεί σε μια εναλλακτική πτωτική κατάληξη στην τονική (στο μ. 231), όπου αρχίζει σε επικάλυψη το καθαυτό καταληκτικό τμήμα. Το τελευταίο, όντας στην εκθεσιακή του εμφάνιση επηρεασμένο από το τμήμα της μετάβασης, ακολουθεί τώρα τις διαφοροποιήσεις που έλαβαν χώρα στο αντίστοιχο σημείο της επανέκθεσης. Συγκεκριμένα, στα μ. 232-235 παρατηρείται μια παρόμοια αλυσιδοποίηση με εκείνη των μ. 174-176, ενώ ο ισοκράτης στη χαμηλή περιοχή διατηρείται. Τέλος, οι πτωτικές χειρονομίες των μ. 237-239 ανάγονται απευθείας στο μ. 106-108, με την προσθήκη, στη συνέχεια, επιπλέον εμφατικών παραθέσεων της συγχορδίας της τονικής στα μ. 240-241.

Η τρίτη μακροδομική ενότητα της *Σονάτας σε Ρε-μείζονα* επαναφέρει, όπως συμβαίνει συχνά στις σονάτες του Schubert, σχεδόν αυτούσια τα θεματικά περιεχόμενα της έκθεσης, με τις απαραίτητες τονικές προσαρμογές. Η μεγαλύτερη απόκλιση αφορά το κύριο θέμα, που υφίσταται σημαντική περικοπή. Από την αρχική δεκαεξάμετρη προτασιακή δομή επανεκτίθενται μόνο τα πρώτα τέσσερα μέτρα (στα μ. 163-166), ενώ η επανάληψή τους στην ομώνυμη ελάσσονα αντικαθίσταται από την απευθείας έναρξη της μετάβασης στο μ. 167. Η επέμβαση αυτή διευκολύνεται από την ομοιότητα των μ. 5 και 16. Στα μ. 167-188 παρατίθεται λοιπόν αυτούσιο ό,τι είχε ακουστεί και στα μ. 16-37, καθώς, δεδομένης της μη μετατροπικής φύσης του τμήματος της μετάβασης, τα περιεχόμενά της δεν χρήζουν ανακατασκευής. Η μελωδική γραμμή των μ. 189-190, εντούτοις, παραλλάσσεται ελαφρώς προκειμένου στο μ. 191 να καταλήξει στο ρε, αντί για το λα (όπως είχε συμβεί στην έκθεση). Η πλάγια περιοχή, επίσης, επανεκτίθεται στο περιβάλλον της κύριας τονικότητας με ελάχιστες διαφοροποιήσεις, που αφορούν κυρίως τα μ. 214-215, τα οποία δεν αναπαράγουν

από τα αντίστοιχα μ. 63-64 της έκθεσης την παρηλλαγμένη εκδοχή των μ. 59-60 με τη χρήση τριήχων στο αριστερό χέρι, αλλά αρκούνται στην αυτούσια επαναφορά των μ. 210-211 στην υπερκείμενη οκτάβα. Οι μεγαλύτερες αποκλίσεις του καταληκτικού τμήματος, εξάλλου, εντοπίζονται στα μ. 242-245, που αντιστοιχούν στο συνδετικό πέρασμα του τέλους της έκθεσης: τα μέτρα αυτά αναδομούνται πλέον επί της τονικής και όχι επί της δεσπόζουσας μεθ' εβδόμης, όπως τα μ. 91-94, ενώ η υφή τους είναι ενισχυμένη και το μοτιβικό τους υλικό δεν ρευστοποιείται. Ωστόσο, η βασική λειτουργία που επιτελούν τα δύο τετράμετρα παραμένει η ίδια, καθώς προετοιμάζουν την επαναφορά του βασικού θεματικού υλικού, που σε αυτήν την τελευταία περίπτωση πραγματοποιείται στο πλαίσιο μιας coda.

Η αρχή της εν λόγω coda εντοπίζεται στο μ. 246. Στη συνέχεια, εντούτοις, αποκαλύπτεται ότι το υλικό της δεν επανέρχεται ευθέως στο πρώτο θέμα ή σε κάποιο τμήμα του, αλλά αντιθέτως στο παράγωγο του κυρίου θέματος που είχε ανοίξει την ενότητα της επεξεργασίας, επαναδιατυπωμένο εν προκειμένω στην τονική.<sup>54</sup> Τα μ. 246-253 ακολουθούν πιστά τα μ. 95-102, χωρίς όμως να καταλήξουν, κατά το πρότυπο της πρώτης εμφάνισης του θεματικού αυτού παραγώγου, σε μία άμεση επανάληψή του με διαφοροποίηση του τονικού στόχου. Η τέλεια πτώση στη Ρε-μείζονα (στο μ. 254) επαναλαμβάνεται στο μ. 256, ενώ η αποτυχημένη τρίτη απόπειρα επικύρωσης της τονικής αποκαλύπτει, στο ίδιο μέτρο, το αρμονικό υπόβαθρο του φαινομενικά ξένου φθόγγου φα (ρε-ύφεση στο αντίστοιχο σημείο της επεξεργασίας), ο οποίος τώρα εντάσσεται σε μία συγχορδία αυξημένης έκτης. Οι επιπρόσθετες χειρονομίες με ισοκράτη επί της δεσπόζουσας (στα μ. 258-260) οδηγούν τελικά σε μία ακόμη πτώση στην τονική στο μ. 261. Ο συνθέτης, ωστόσο, επιφυλάσσει μία τελευταία αρμονική έκπληξη: η ανιούσα διαδοχή τριήχων των δύο επόμενων μέτρων καταλήγει απροσδόκητα στην συγχορδία της Φα-δίεση-μείζονος (III ή V/vi), την οποία διαδέχεται απευθείας η δεσπόζουσα (έχουμε έτσι μία ακόμη περίπτωση σχέσης 3η μικρής, αυτή τη φορά στο επιφανειακό επίπεδο της μουσικής δομής). Επιπλέον, η ακόλουθη πτώση στην τονική καθίσταται σαφής και αμετάκλητη με την προσθήκη των ύστατων εμφαντικών χειρονομιών στα μ. 265-267.

Η επιστροφή της κύριας θεματικής ιδέας στην επανέκθεση της *Σονάτας σε Μι-μείζονα* του Mendelssohn πραγματοποιείται, όπως είδαμε, με ασυνήθιστο τρόπο, πάνω από έναν ισοκράτη

---

54 Το γεγονός αυτό συνεπάγεται τη δημιουργία ενός διαφορετικού ανακυκλωτικού σχηματισμού από τον συνηθισμένο. Η επαναφορά του εισαγωγικού τμήματος της επεξεργασίας στην έναρξη της coda σηματοδοτεί, αντίστοιχα, την επέκταση του πρώτου θεματικού κύκλου πέραν των ορίων της έκθεσης και τη συνεπακόλουθη δημιουργία δύο, συνολικά, θεματικών κύκλων, σε αντίθεση με τους τρεις που συναντούμε συνήθως σε μια τυπική μορφή σονάτας (από έναν σε κάθε μία από τις τρεις μακροδομικές της ενότητες). Πρβλ. Herokoski – Darcy, ό.π., σ. 283-284.

επί της δεσπόζουσας στο μπάσο, που θα καταλήξει όμως στην τονική στο μ. 108. Τα μ. 105-108 αντιστοιχούν στα μ. 1-4. Η πρώτη φράση του κυρίου θέματος επανέρχεται κατόπιν με ελαφρώς διαφοροποιημένη εναρμόνιση και στα επόμενα τέσσερα μέτρα (μ. 109-112). Παρατηρείται συνεπώς περικοπή του θέματος, καθώς από τη συνολική περιοδική δομή των μ. 1-18 στην επανέκθεση απομένει μόνον το πρώτο τετράμετρο τμήμα της ηγούμενης φράσης που αμέσως επαναλαμβάνεται. Η διεξοδική εκμετάλλευση του υλικού του κυρίου θέματος στην ενότητα της επεξεργασίας πιθανόν να οδήγησε τον συνθέτη σε αυτήν την επιλογή.<sup>55</sup>

Η μετάβαση που αρχίζει με επικάλυψη στο μ. 112 διαφοροποιείται κατά παρόμοιο τρόπο σε σχέση με την έκθεση. Παρ' όλο που διατηρείται η ροή των δεκάτων έκτων, το δίμετρο μελωδικό πρότυπο που συναντήσαμε στα μ. 19-20 απουσιάζει εντελώς. Έπειτα από ένα νέο στοιχείο στο μ. 113 και την επανάληψή του εν είδει απάντησης στο μ. 114, εισάγονται και στοιχεία του κυρίου θέματος στα μ. 115-116. Τα επόμενα μ. 116b-118, εξάλλου, βασίζονται σε υλικό της πλάγιας περιοχής (όπως είχε συμβεί και στην ενότητα της έκθεσης), η είσοδος της οποίας προαναγγέλλεται με την αραίωση της υφής στα μ. 119-120a. Στην επανεκθεσιακή του εμφάνιση, όμως, το πλάγιο θέμα εκκινεί με μετατόπιση μισού μέτρου σε σχέση με την έκθεση, από το μ. 120b, στην τονικότητα – φυσικά – της Μιμείζονος. Τα μ. 120b-136a, λοιπόν, συνιστούν παράφραση των μ. 40-55, ενώ στη συνέχεια δεν επανεμφανίζεται το δεύτερο τμήμα της πλάγιας περιοχής της έκθεσης (μ. 56-65), αλλά αντιθέτως λαμβάνει χώραν μία ακόμη επαναφορά του βασικού θεματικού υλικού του κυρίου θέματος στα μ. 136b-138. Έτσι, η σαφής κατάληξη στην τονική στο μ. 139, με τη χρήση υλικού που προέρχεται από το μ. 68, σηματοδοτεί την έναρξη της καταληκτικής περιοχής.

Ενώ όμως η εκκίνηση του καταληκτικού θέματος στα μ. 140-143 ακολουθεί αρχικά τα μ. 65-68, η απομόνωση και αρμονική αξιοποίηση του υλικού του τελευταίου μέτρου ακολουθεί εσπευσμένα στα μ. 144-146. Στα μ. 147-148 επίσης, εμφανίζεται ένα νέο πρότυπο με βασικό χαρακτηριστικό τη βηματική κίνηση του μπάσου, το οποίο επαναλαμβάνεται στην υποκείμενη οκτάβα στα μ. 149-150 και έπειτα, παρηλλαγμένο και συγχορδιακά ενισχυμένο, στα μ. 151-152 και 153-154. Η αρμονική ακολουθία του μ. 155 ( $I_4^6 - V$ ), εξάλλου, προετοιμάζει την τελική άφιξη στην τονική, η οποία ωστόσο υποκαθίσταται από την εμφάνιση μίας συγχορδίας ελαττωμένης 7ης, όπως ακριβώς είχε συμβεί και στην έκθεση: τα μ. 156-161 αντιστοιχούν πλήρως στα μ. 76-81, το ύστατο όμως άκουσμα της συγχορδίας της τονικής αναβάλλεται στη συνέχεια από την απρόσμενη είσοδο της νι στο μ. 162. Έτσι, τα λίγα μέτρα που ακολουθούν (μ. 163-165) μπορούν να θεωρηθούν, αν λάβουμε υπ' όψιν τόσο

---

55 Βλ. σχετικά Caplin, ό.π., σ. 163.

την εμβόλιμη αποσπασματική παράθεση υλικού του κυρίου θέματος όσο και την επαναφορά των τελικών συγχορδιών της τονικής κατά τα μ. 81-82, ως μία τελευταία μικρή εσωτερική διεύρυνση της καταληκτικής περιοχής της επανέκθεσης με “ρητορική” coda.<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> Σχετικά με αυτό το φαινόμενο (“Coda-Rhetoric Interpolation”, CRI), βλ. Hepokoski – Darcy, *ό.π.*, σ. 288-292.



## Συμπεράσματα

Συνοψίζοντας, πρέπει κατ' αρχάς να παρατηρηθεί πως και οι τέσσερις σονάτες αποτελούνται από τέσσερα μέρη. Η διαπίστωση αυτή μπορεί να μην συνδέεται άμεσα με την βασική θεματική της παρούσας εργασίας, δηλαδή την ανάλυση και τη συγκριτική αντιπαράθεση μόνο των εναρκτήριων μερών των υπό εξέταση έργων, είναι όμως απαραίτητη για τη συγκρότηση της θεωρητικής εποπτείας του είδους της σονάτας για πιάνο εν γένει στον πρώιμο ρομαντισμό. Είναι πλέον σαφές πως το τετραμερές πρότυπο έχει επικρατήσει πλήρως των υπόλοιπων επιλογών αυτήν την εποχή, παρ' όλο που δύο από τους συνθέτες στους οποίους αναφερθήκαμε (ο Schubert και ο Hummel)<sup>57</sup> είχαν επιμείνει επί μακρόν στο παλαιότερο τριμερές πρότυπο της σονάτας. Η τετραμερής διαδοχή, που είχε παγιωθεί με τις σονάτες του Beethoven, θα επικρατήσει στο μεγαλύτερο μέρος του 19ου αιώνα αλλά θα εμφανιστεί και στον 20ό. Εκεί, ωστόσο, θα αντιμετωπίσει σθεναρή αντίδραση, με αφορμή το αίτημα των νεοκλασικών τάσεων για απο-ρομαντικοποίηση της μουσικής.<sup>58</sup>

Περνώντας στη σύγκριση των εναρκτήριων μερών αυτών καθ' εαυτά, αρχίζουμε με την ενότητα της έκθεσης. Όσον αφορά στη δόμηση του κυρίου θέματος, μπορεί να ειπωθεί πως η επιλογή της περιοδικής μικροδομής είναι η επικρατέστερη. Τόσο ο Mendelssohn όσο και ο Weber οργανώνουν το κύριο θέμα ως περίοδο, η οποία μάλιστα είναι σε αμφοτέρες τις περιπτώσεις μεγάλης έκτασης (άνω των 16 μέτρων) και ασύμμετρη. Ο Schubert επιλέγει την προτασιακή μικροδομή, ο δε Hummel μία ευρύτερη διμερή δομή (με περιοδικό πρώτο τμήμα). Κοινό τόπο, ακόμη, σε όλα αυτά τα έργα, αποτελεί η μεγάλη έκταση των αρχικών θεμάτων.

Στα τρία εκ των τεσσάρων μεταβατικών τμημάτων, που ξεκινούν με δομική επικάλυψη με την κατάληξη του εκάστοτε κυρίου θέματος, σημειώνεται η τάση της πύκνωσης του μουσικού ρυθμού μέσω της εισαγωγής μικρότερων αξιών.<sup>59</sup> Εξάιρεση αποτελεί ο Schubert, που επιλέγει να αφήσει μοτιβικά και εκφραστικά αδιαφοροποίητη τη μετάβαση σε σχέση με ό,τι έχει προηγηθεί. Ο τελευταίος μάλιστα επαναφέρει, όπως έχει ήδη

---

57 Στο γεγονός πως η *Σονάτα σε Ρε-μείζονα*, opus 106, του Hummel είναι η μόνη σονάτα του συνθέτη που αποτελείται από τέσσερα μέρη αναφερθήκαμε ήδη στην εισαγωγή. Για την περίπτωση του Schubert, ο οποίος μέχρι και τη *Σονάτα σε λα-ελάσσονα*, D 784, του 1823 ακολουθούσε το τριμερές πρότυπο, βλ. Krause, ό.π., σ. 21-24. Από τις τέσσερις σονάτες του Weber μόνο η τρίτη (opus 49) έχει τρία μέρη, ενώ από τις τρεις σονάτες για πιάνο του Mendelssohn που εκδόθηκαν (οι δύο μετά θάνατον), μονάχα η δεύτερη (πρόκειται για τη *Σονάτα σε σολ-ελάσσονα*, opus 105) είναι τριμερής.

58 Παρατηρούμε λοιπόν πόσο χαρακτηριστικά ρομαντικό έχει καταστεί το τετραμερές πρότυπο στη συνείδηση των συνθετών της νεωτερικότητας. Βλ. Schmidt-Beste, ό.π., σ. 127 (σχετικά με τον Beethoven) και 175-176, καθώς και Krause, ό.π., σ. 21.

59 Σε αυτό το καίριο χαρακτηριστικό έγινε αναφορά και παραπάνω. Βλ. την υποσημείωση αρ. 16.

παρατηρηθεί, την κεφαλή του κυρίου θέματος στην αρχή της μετάβασης.

Για την τονικότητα των πλαγίων περιοχών δεν επιλέγεται κάποια εξεζητημένη λύση· αντιθέτως, κυριαρχεί η χρήση της περιοχής της δεσπόζουσας (στα μέρη σε μείζονα τρόπο) και της σχετικής μείζονος (στο έργο του Weber, που είναι γραμμένο σε ελάσσονα τρόπο).<sup>60</sup> Στον τρόπο όμως που αυτή η τονικότητα βρίσκει την επικύρωσή της στο τέλος της πλάγιας περιοχής παρουσιάζεται – στις τρεις από τις τέσσερις σονάτες – μία σημαντική απόκλιση από τις συμβάσεις της κλασικής περιόδου. Συγκεκριμένα, στα πρώτα μέρη των σονατών των Weber, Hummel και Schubert παραλείπεται η σημαντικότερη (τέλεια) πτώση της πρώτης ενότητας της μορφής σονάτας, η λεγόμενη “EEC” (Essential Expository Closure), που έχει τη διπλή λειτουργία της ολοκλήρωσης της πλάγιας περιοχής και της οριστικής επικύρωσης της νέας τονικότητας, σηματοδοτώντας συνεπώς και την έναρξη του καταληκτικού τμήματος. Όπως είδαμε, η *Σονάτα* opus 6 του Mendelssohn είναι το μόνο από τα υπό εξέταση έργα που υλοποιεί τυπικά την “EEC”. Λαμβάνοντας υπ’ όψιν την αποφυγή της στις περισσότερες περιπτώσεις, θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για ένα καθαρά ρομαντικό χαρακτηριστικό, που συμβάλλει στην αποδόμηση μιας παγιωμένης μορφής – στην προκειμένη περίπτωση της μορφής της κλασικής σονάτας.<sup>61</sup> Αξίζει επίσης να σημειωθεί πως το αντίστοιχο της “EEC” στην ενότητα της επανέκθεσης, η “ESC” (Essential Structural Closure), δηλαδή η πτώση που επωμίζεται την τονική ολοκλήρωση του συνόλου της μορφής,<sup>62</sup> μένει ημιτελής κατά τον ίδιο τρόπο στα τρία πρώτα εναρκτήρια μέρη που αναφέρθηκαν, κατ’ αντιστοιχία προς την έκθεση.

Όσον αφορά στην καταληκτική περιοχή που έπεται της εκθεσιακής πτώσης (ή, συνηθέστερα, της αποφυγής της), αυτή αντλεί, στην περίπτωση του Weber, το θεματικό υλικό της από το τμήμα της μετάβασης. Στην σονάτα του Hummel μπορούμε να παρατηρήσουμε την ίδια επιλογή, αν φυσικά επικεντρώσουμε την προσοχή μας στο δεύτερο σκέλος του καταληκτικού τμήματος (μ. 102 κ.εξ.) και όχι σε ό,τι έχει προηγηθεί, που αποτελεί, όπως είδαμε, ένα εμβόλιμο “δεξιοτεχνικό επεισόδιο” τύπου κοντσέρτου. Ο Mendelssohn, τουναντίον, επιλέγει να επαναφέρει μελωδικά χαρακτηριστικά του κυρίου θέματος, τα οποία εδώ συνδυάζονται με νέα στοιχεία. Στο έργο του Schubert, τέλος, η κατακλείδα φαίνεται να είναι σε μεγάλο βαθμό θεματικά ανεξάρτητη σε σχέση με ό,τι έχει προηγηθεί, αν και τα βασικά μοτιβικά στοιχεία (τρίηχα και όγδοα παρεστιγμένα με δέκατα έκτα) μπορούν να εντοπιστούν και σε προηγούμενα τμήματα της έκθεσης, γεγονός που ενισχύει το συμπέρασμα σχετικά με την μοτιβική ενότητα που χαρακτηρίζει το εν λόγω έργο. Στις σονάτες των

---

60 Σχετικά με τις συνηθισμένες αλλά και τις πιο εξεζητημένες τονικές επιλογές για την πλάγια περιοχή, βλ. Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 119-120.

61 Πρβλ. Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 170.

62 Βλ. Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 232-233.

Hummel, Schubert και Weber, εξάλλου, προστίθεται, μετά την κατακλείδα, και ένα συνδεδειγμένο πέρασμα, το οποίο αναλαμβάνει να προετοιμάσει τόσο την επανάληψη της πρώτης μακροδομικής ενότητας όσο και την ακόλουθη έλευση της επεξεργασίας. Οι δύο πρώτοι συνθέτες επαναφέρουν εδώ, όπως είδαμε, στοιχεία από την κύρια θεματική περιοχή, ενώ ο Weber επεκτείνει θεματικά την κατακλείδα, τροποποιώντας τη δυναμική προς το *ff*. Ο Mendelssohn δεν προσθέτει συνδεδειγμένο πέρασμα, καθώς αυτό, λόγω και της απουσίας σημείου επανάληψης στο τέλος της έκθεσης, δεν θα είχε κάποια προφανή λειτουργία να επιτελέσει.

Στην ενότητα της επεξεργασίας, το κοινό στοιχείο που αναμφίβολα κυριαρχεί στην εξέταση των τεσσάρων μερών είναι η τριμηματική οργάνωση της εν λόγω ενότητας. Οι θεωρητικές βάσεις της τριμερούς διαίρεσης σε προετοιμασία του πυρήνα, πυρήνα της επεξεργασίας και συνδεδειγμένο πέρασμα προς την επανέκθεση τέθηκαν από τον Erwin Ratz, ενώ αργότερα ο Carlin είχε σημαντική συνεισφορά στην παγίωση και την περαιτέρω αναλυτική εφαρμογή της.<sup>63</sup> Στον ακόλουθο πίνακα καθίσταται σαφέστερη η τριμερής διάρθρωση της επεξεργασίας και στα τέσσερα εναρκτήρια μέρη των σονατών που εξετάσαμε:

	Προετοιμασία πυρήνα	Πυρήνας επεξεργασίας	Συνδεδειγμένο πέρασμα
Weber	μ. 73bis-79	μ. 80-117	μ. 118-132
Hummel	μ. 110bis-135	μ. 136-153	μ. 154-161
Schubert	μ. 95-110	μ. 111-143	μ. 144-162
Mendelssohn	μ. 83-84	μ. 85-97	μ. 98-104

Όσον αφορά στην ανακυκλωτική λογική του υλικού της έκθεσης που ακολουθείται στην ίδια ενότητα, κοινά στοιχεία παρουσιάζουν οι επιλογές των Schubert και Mendelssohn, που περιορίζονται στην αναδρομή μόνο του υλικού της κύριας θεματικής περιοχής. Άλλωστε, η παρουσίαση του κυρίου θέματος στην επεξεργασία κρίνεται γενικότερα απαραίτητη, καθώς δεν παραλείπεται σε κανένα από τα τέσσερα μέρη που μελετήθηκαν (ίσως με κάποιες επιφυλάξεις ως προς την περίπτωση του Weber, όπως έχει ήδη αναφερθεί). Από την άλλη, οι αρμονικές διεργασίες που λαμβάνουν χώρα στο εσωτερικό της δεύτερης μακροδομικής ενότητας δεν παρουσιάζουν κάποιο προφανές σημείο σύγκλισης, πέραν ίσως της εκμετάλλευσης του (διευρυμένου) τονικού χώρου της εκάστοτε ομώνυμης τονικότητας της αρχικής, καθώς και της απολύτως αναγκαίας τελικής προσέγγισης της δεσπόζουσας που θα οδηγήσει στην τονική για την έναρξη της επανέκθεσης (αυτή η τελευταία, άλλωστε, είναι και

63 Βλ. Erwin Ratz, *Εισαγωγή στη μουσική μορφολογία* (μτφρ. Κ. Νάσος, από την έκδοση της Universal Edition, Wien 1973), Νάσος, Αθήνα 1987, σ. 34. Για τον Carlin, βλ. την υποσημείωση αρ. 38.

η θεμελιώδης αρμονική λειτουργία του τρίτου τμήματος της επεξεργασίας, ήτοι του συνδετικού περάσματος προς την επανέκθεση). Ο Mendelssohn παραμένει για σύντομο χρονικό διάστημα στην περιοχή της III/i (στη σχετική της ομώνυμης ελάσσονος), η οποία είναι και η μόνη τονικότητα που αποκτά σταθερή υπόσταση εντός της επεξεργασίας της σονάτας του. Ο Schubert, μετά από την επιμονή του στην VI της ομώνυμης ελάσσονος στο πρώτο τμήμα της επεξεργασίας, ξεκινά μια μακρά διαδικασία αλυσιδωτής αρμονικής περιπλάνησης με τελικό στόχο τη δεσπόζουσα. Στη σονάτα του Weber, οι τονικές περιοχές στις οποίες δίνεται κάποια έμφαση στο πλαίσιο της επεξεργασίας είναι αυτές της νι και κατόπιν της IV της ομώνυμης μείζονος, που οδηγεί στη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Ο Hummel, τέλος, αφιερώνει έναν σημαντικό αριθμό μέτρων στην III/i (τη σχετική της ομώνυμης ελάσσονος), στο πλαίσιο του πρώτου τμήματος της επεξεργασίας, προτού αφηθεί σε μια αρμονική περιπλάνηση που οδηγεί τελικά στη δεσπόζουσα, με ενδιάμεσους σταθμούς την νι και την IV της αρχικής τονικότητας.<sup>64</sup>

Στην τρίτη μακροδομική ενότητα, την επανέκθεση, βλέπουμε πως υπάρχουν βασικά χαρακτηριστικά που εν πολλοίς ισχύουν για όλες τις περιπτώσεις των εναρκτήριων μερών των σονατών που εξετάσαμε. Είναι σίγουρο πως, κατά το μάλλον ή ήττον, η κατασκευή του κυρίου θέματος διαφοροποιείται σε σχέση με την έκθεση, ενώ το ίδιο ισχύει και για τη μετάβαση, που δύναται να συρρικνωθεί ή ακόμα και να εξαλειφθεί εντελώς.

Το κύριο θέμα παρουσιάζεται σε όλες τις περιπτώσεις σε αισθητά πιο περιορισμένη έκταση σε σχέση με την πρώτη του εμφάνιση. Στον Hummel, από τα 15 μέτρα στην ενότητα της έκθεσης, το κύριο θέμα περιορίζεται πλέον σε 9 στην επανέκθεση, έχοντας υποστεί ταυτοχρόνως ριζικές αλλαγές στην εσωτερική του διάρθρωση, ενώ οι Schubert και Mendelssohn επιλέγουν να διατηρήσουν μόνο 4 και 8 μέτρα από τις αρχικά δεκαεξάμετρες και δεκαοκτάμετρες θεματικές κατασκευές τους, αντίστοιχα. Ανάλογη είναι και η περίπτωση του πρώτου μέρους της *Σονάτας σε μι-ελάσσονα* του Weber, με τη δεύτερη φράση του αρχικού θέματος να παραλείπεται και την πρώτη να καταλήγει, υφιστάμενη μια μικρή επέκταση, στην αρχική τονικότητα· τα 21 μέτρα που καταλάμβανε στην έκθεση το κύριο θέμα περιορίζονται, κατ' αυτόν τον τρόπο, σε 14 στην επανέκθεση. Η έκταση της μετάβασης μειώνεται κατά παρόμοιο τρόπο, ενώ στον Weber το τμήμα αυτό παραλείπεται εντελώς, όντας πλέον χωρίς ουσιαστική χρησιμότητα.

Η πλάγια περιοχή επίσης αναδιαμορφώνεται σε όλες τις άλλες περιπτώσεις πλην του

---

64 Οι δύο τελευταίες περιπτώσεις φαίνεται να παρουσιάζουν κάποιες ενδιαφέρουσες ομοιότητες, λόγω της επικέντρωσης σε ανάλογες (αν και όχι ακριβώς ίδιες) τονικές περιοχές κατά την τελική προσέγγιση της δεσπόζουσας. Ωστόσο, ακόμη και η έκταση που αυτές καταλαμβάνουν διαφέρει σημαντικά, όντας αρκετά εκτεταμένη στον Weber, ενώ πολύ περιορισμένη, απεναντίας, στον Hummel.

Schubert, όπου παρατίθεται αυτούσια. Η “ESC”, όπως ήδη παρατηρήθηκε, αποφεύγεται κατά παρόμοιο τρόπο με την “EEC” στα έργα των Schubert, Weber και Hummel, ενώ λαμβάνει μια προβληματική μορφή και στη *Σονάτα σε Μι-μείζονα* του Mendelssohn. Συγκεκριμένα, οι διαφοροποιήσεις που παρουσιάζει η πλάγια περιοχή στην επανέκθεση δεν επιτρέπουν την αναδρομή της τελευταίας στα μ. 64-65 που είχαν φέρει στην έκθεση μία αδιαμφισβήτητη τέλεια πτώση, η οποία όριζε με σαφήνεια το τέλος της πλάγιας θεματικής ομάδας και την έναρξη της καταληκτικής περιοχής. Αντιθέτως, η μόνη κατάληξη στην τονική πριν την έλευση της κατακλείδας λαμβάνει πλέον χώρα στο μ. 139, όντας ωστόσο υπερβολικά ασθενής για να θεωρηθεί πτώση. Πρόκειται άραγε για μια αποδόμηση με συγκεκριμένο εκφραστικό φορτίο, ή μήπως πρέπει να θεωρηθεί ως ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα της τεχνοτροπίας του (πρώιμου) ρομαντισμού; Οι παρατηρήσεις επί των υπολοίπων εναρκτήριων μερών μάς προσανατολίζουν προς το δεύτερο ενδεχόμενο, η δε παρουσία της “EEC” στην έκθεση μόνο της εν λόγω σονάτας θα πρέπει να θεωρηθεί ως εξαίρεση στον νέο “κανόνα” που διαμορφώνεται κατά την δεκαετία του 1820 όσον αφορά στην (εξασθενημένη) ισχύ των πτωτικών σχηματισμών σε αυτά τα καθοριστικά σημεία της μορφής και τη σαφή επικράτηση της θεματικής παραμέτρου ως προς τη διάκριση της πλάγιας και της καταληκτικής περιοχής.

Το καταληκτικό τμήμα υφίσταται τροποποιήσεις κατά τρόπον ανάλογο με την πλάγια περιοχή (εξαιρουμένου σε κάθε περίπτωση του Schubert), ενώ αξίζει να παρατηρηθεί πως τα τρία από τα τέσσερα πρώτα μέρη των σονατών αυτών (με την εξαίρεση του έργου του Hummel) περιλαμβάνουν καταληκτικούς σχηματισμούς που δεν ανήκουν σε αυτή καθαυτή τη μορφή, αλλά αποτελούν συμπληρωματικές προσθήκες, περιγράφονται δηλαδή με τον γενικό όρο “coda”. Στις περιπτώσεις των έργων των Weber και Schubert μπορούμε χωρίς δισταγμό να μιλήσουμε για αντιπροσωπευτικά δείγματα αυτής της κατηγορίας, που επισυνάπτονται όταν πια και τα τελευταία μέτρα της έκθεσης έχουν ακουστεί μεταφερμένα στην τονική· στον Mendelssohn όμως, όπως είδαμε, κάνει την εμφάνισή της μία ιδιαίζουσα περίπτωση coda, που αποτελεί περισσότερο μια εσωτερική διεύρυνση της καταληκτικής περιοχής της επανέκθεσης, φέροντας ωστόσο χαρακτηριστικά που συνδέονται με την τυπική “ρητορική” της coda (όπως, επί παραδείγματι, η αναγωγή στην κεφαλή του αρχικού θέματος).

Έχοντας επισημάνει τα βασικά χαρακτηριστικά των επιμέρους ενοτήτων, μπορούμε πλέον να προχωρήσουμε στην επισκόπηση ολόκληρης της μορφής των επιλεγμένων εναρκτήριων μερών. Η ίδια η θέση τους στο έργο, το γεγονός, δηλαδή, πως πρόκειται για πρώτη μέρη, επιβάλλει να εξετάσουμε ως πρώτη και κυρίαρχη πιθανότητα για τη μορφολογική τους οργάνωση τη “μορφή σονάτας πρώτου μέρους”, αυτή που σήμερα ονομάζουμε τριμερή τύπο σονάτας, σε αντίθεση προς τον λιγότερο συνήθη διμερή τύπο ή

αυτόν χωρίς κεντρική ενότητα επεξεργασίας.<sup>65</sup>

Πράγματι, παρατηρούμε πως και τα τέσσερα υπό εξέταση εναρκτήρια μέρη ακολουθούν τον τριμερή δομικό τύπο σονάτας, καθώς σε κάθε περίπτωση η επαναφορά στην αρχική τονικότητα που ακολουθεί τη μεσαία μακροδομική ενότητα συμπίπτει με την επανεμφάνιση της πρώτης θεματικής ιδέας της έκθεσης, τηρώντας ως εκ τούτου τον βασικό όρο της ύπαρξης τριών θεματικών ενότητων.<sup>66</sup> Διαπιστώνεται συνεπώς η πλήρης κυριαρχία του τριμερούς τύπου σονάτας στις επιλογές των συνθετών της πρώιμης ρομαντικής περιόδου όσον αφορά στη μορφολογική οργάνωση του πρώτου μέρους μιας σονάτας για πιάνο. Γνωρίζουμε, ωστόσο, πως ο διμερής τύπος δεν έχει εξαλειφθεί τελείως αυτήν την εποχή από όλα τα μουσικά είδη. Χρησιμοποιείται μάλιστα τόσο από τον Weber (π.χ. στην Εισαγωγή *Der Beherrscher der Geister*, opus 27 / J 122, του 1811) όσο και από τον Schubert (σε πρώτα μέρη κουαρτέτων εγχόρδων, όπως το *Κουαρτέτο σε Ρε-μείζονα*, D 74, του 1813), αλλά και από τον Mendelssohn (στο αργό μέρος του *Οκτέτου σε Μι-ύφεση-μείζονα*, opus 20, του 1825). Βλέπουμε όμως πως τόσο τα παραδείγματα που αναφέρθηκαν, όσο και άλλα μεταγενέστερα (όπως, για παράδειγμα, σε έργα του Liszt ή του Brahms), αφ' ενός δεν αφορούν το είδος της σονάτας για πιάνο ούτε, αφ' ετέρου, εναρκτήρια μέρη. Περιπτώσεις επιλογής του διμερούς τύπου σονάτας για την διαμόρφωση εναρκτήριων μερών σε σονάτες για πιάνο πλησίον της εποχής που εξετάζουμε συναντούμε βέβαια στον Chopin, και ειδικότερα στην δεύτερη και στην τρίτη σονάτα του (*Σονάτα για πιάνο σε σι-ύφεση-ελάσσονα*, opus 35, και *Σονάτα για πιάνο σε σι-ελάσσονα*, opus 58).<sup>67</sup> Πρόκειται εντούτοις για έργα που γράφτηκαν το 1839 και

---

65 Η ορολογία “first movement sonata form” χρησιμοποιείται από τον Rosen λόγω της πρωτοκαθεδρίας του τριμερούς τύπου σονάτας στα εναρκτήρια μέρη (*Sonata forms*, ό.π., σ. 98-106). Στη μελέτη του Rosen, ωστόσο, δεν λαμβάνεται υπ' όψιν η ύπαρξη, πέραν της μορφής σονάτας χωρίς επεξεργασία και άλλων παραλλαγών του βασικού δομικού τύπου, και του διμερούς τύπου σονάτας, ο οποίος αποτελεί μια δεύτερη επιλογή για τη διαμόρφωση των πρώτων μερών. Ο τύπος αυτός εμφανίζεται συχνά στα έργα του Haydn, αλλά και σε πρώιμες συμφωνίες του Mozart. Για μια ιστορική αναδρομή στη θεώρηση του διμερούς τύπου σονάτας, που άργησε να καθιερωθεί ως ξεχωριστή μορφολογική κατηγορία, βλ. Herokoski – Darcy, ό.π., σ. 365-369. Ο τριμερής τύπος, με πολλές διαφορετικές ονομασίες, επικράτησε σταδιακά τόσο στην συνθετική πρακτική όσο και στις αναφορές των μελετητών. Σχετικά με την πληθώρα των όρων και των περιγραφών που χρησιμοποιήθηκαν από τους θεωρητικούς από τις αρχές του 19ου αιώνα, βλ. Herokoski – Darcy, ό.π., σ. 14, αλλά και το σύνολο των άρθρων του Ιωάννη Φούλια στο περιοδικό *Πολυφωνία* (τεύχη 8-19), που υπό τον γενικό τίτλο “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη” εξετάζουν τις θεωρητικές προσεγγίσεις της μορφής σονάτας από τις απαρχές τους έως τις μέρες μας.

66 Για μια αναλυτικότερη περιγραφή του τριμερούς αλλά και του διμερούς τύπου σονάτας, βλ. Ιωάννης Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Συμπερασματικές επιστημονικές επί των τριών πρώτων τύπων σονάτας – Η συμβολή της θεωρίας των Herokoski και Darcy στην τρέχουσα επιστημονική συζήτηση”, *Πολυφωνία* 16, Κουλτούρα, Αθήνα 2010, σ. 140-151 και 151-153.

67 Βλ. Herokoski – Darcy, ό.π., σ. 363-364, όπου αναφέρονται όλες οι παραπάνω περιπτώσεις εφαρμογής του διμερούς τύπου σονάτας στο ρομαντικό ρεπερτόριο και μερικές ακόμη. Για τη γενικότερη σχέση του Chopin με τη μορφή σονάτας, βλ. Ιωάννης Φούλιας, “Ο Chopin και η μορφή σονάτας: συνολική αποτίμηση μιας περιορισμένης αλλά και πολύπλευρης σχέσης”, στο: Γιώργος Σακαλλιέρος και Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *Τρεις εποχές – Τέσσερις επέτειοι: Pergolesi, Chopin, Schumann, Barber* (Πρακτικά συνεδρίου, Θεσσαλονίκη, 26 & 27 Νοεμβρίου 2010), Τμήμα Μουσικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα 2011, σ. 138-154.

το 1844 αντίστοιχα, και ανήκουν κατά συνέπεια στην ώριμη περίοδο του ρομαντισμού.

Το μόνο έργο που μπορεί λοιπόν να παρουσιαστεί ως εξαίρεση στον “κανόνα” που εξήχθη παραπάνω, σχετικά με την πρωτοκαθεδρία του τριμερούς τύπου σονάτας στα εναρκτήρια μέρη των σονατών για πιάνο της πρώιμης ρομαντικής περιόδου, είναι η *Σονάτα σε Ντο-μείζονα*, opus 24 / J 138, του Weber. Πρόκειται για έργο που ολοκληρώθηκε και εκδόθηκε το 1812, δηλαδή μία δεκαετία νωρίτερα από την τέταρτη και τελευταία σονάτα για πιάνο που ιδίου συνθέτη που εξετάσαμε. Στο πρώτο μέρος της σονάτας αυτής (Allegro), η κύρια θεματική ομάδα δεν επιστρέφει ποτέ στην επανέκθεση, η οποία ξεκινά με το τμήμα της μετάβασης και εν συνεχεία παραθέτει την πλάγια θεματική ομάδα, όπως συνηθίζεται, στην αρχική τονικότητα της Ντο-μείζονος. Το κύριο θέμα ωστόσο, αν και δεν επανεκτίθεται, βρίσκει μία δεύτερη – παρηλαγμένη – ήχησή του στο τέλος της επεξεργασίας, στην σχετικά απομακρυσμένη τονικότητα της Μι-ύφεση-μείζονος (τη σχετική της ομώνυμης ελάσσονος), η οποία σταδιακά τρέπεται προς τη Ντο-μείζονα, με την πτώση στην τελευταία να συμπίπτει με την έναρξη της επανέκθεσης. Ίσως λοιπόν σε αυτό το γεγονός να οφείλεται και η παρατηρούμενη απόκλιση από την συνήθη πρακτική της εποχής, που έγκειται στην εδραίωση του τριμερούς τύπου σονάτας στο ευρύτερο πιανιστικό ρεπερτόριο της πρώιμης ρομαντικής περιόδου.

## Βιβλιογραφία

- Alfred Brendel, “Schubert’s piano sonatas, 1822-1828”, στο: *Alfred Brendel on music: his collected essays*, JR Books, London 2007 (πρώτη έκδοση: 2001), σ. 134-152.
- William E. Caplin, *Classical form: a theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, Oxford 1998.
- Carl Dahlhaus, *Nineteenth-century music* (μτφρ. J. Bradford Robinson), University of California Press, Berkeley 1989.
- Otto Erich Deutsch, *Franz Schubert: Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge*, Bärenreiter (Franz Schubert: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie VIII / Bd. 4), Kassel 1978.
- Alfred Einstein, *Schubert: a musical portrait*, Oxford University Press, New York 1951.
- James Hepokoski – Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory: norms, types, and deformations in the late-eighteenth-century sonata*, Oxford University Press, New York 2006.
- William Kinderman, “Schubert’s piano music: probing the human condition”, στο: Christopher H. Gibbs (επιμ.), *The Cambridge Companion to Schubert*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, σ. 155-173.
- Andreas Krause, *Die Klaviersonaten Franz Schuberts: Form – Gattung – Ästhetik*, Bärenreiter, Kassel 1992.
- David Montgomery, “Franz Schubert’s music in performance: a brief history of people, events, and issues”, στο: Christopher H. Gibbs (επιμ.), *The Cambridge Companion to Schubert*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, σ. 270-283.
- William S. Newman, *The sonata since Beethoven*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 1969.



Erwin Ratz, *Εισαγωγή στη μουσική μορφολογία* (μτφρ. Κ. Νάσος, από την έκδοση της Universal Edition, Wien 1973), Νάσος, Αθήνα 1987.

Charles Rosen, *The classical style: Haydn, Mozart, Beethoven*, Faber and Faber, London – Boston 1976 (πρώτη έκδοση: 1971).

Charles Rosen, *Sonata forms*, Norton, New York – London 1988 (πρώτη έκδοση: 1980).

Charles Rosen, *The romantic generation*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) 1995.

Joel Sachs, λήμμα “Hummel, Johann Nepomuk”, στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Oxford University Press, New York 2001, τ. 11, σ. 828-836.

William Saunders, *Weber*, Dent (The Master Musicians Series), London 1940.

Thomas Schmidt-Beste, *Die Sonate: Geschichte – Formen – Ästhetik*, Bärenreiter-Verlag (Bärenreiter Studienbücher Musik, Bd. 5), Kassel 2006.

Glenn Stanley, “The music for keyboard”, στο: Peter Mercer-Taylor (επιμ.), *The Cambridge Companion to Mendelssohn*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, σ. 149-166.

R. Larry Todd, *Mendelssohn – A life in music*, Oxford University Press, Oxford 2003.

John Warrack, *Carl Maria von Weber*, Cambridge University Press, New York 1976.

Robert Winter κ.ά., λήμμα “Schubert, Franz (Peter)”, στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Oxford University Press, New York 2001, τ. 22, σ. 655-729.

Γιώργος Φιτσιώρης, *Εισαγωγή στη θεωρία και ανάλυση της τονικής μουσικής*, Νεφέλη, Αθήνα 2004.

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

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

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

Ιωάννης Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 19ου αιώνας (Β΄)”, *Πολυφωνία* 12, Κουλτούρα, Αθήνα 2008, σ. 8-37.

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

Ιωάννης Φούλιας, “Ο Chopin και η μορφή σονάτας: συνολική αποτίμηση μιας περιορισμένης αλλά και πολύπλευρης σχέσης”, στο: Γιώργος Σακαλλιέρος και Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *Τρεις εποχές – Τέσσερις επέτειοι: Pergolesi, Chopin, Schumann, Barber* (Πρακτικά συνεδρίου, Θεσσαλονίκη, 26 & 27 Νοεμβρίου 2010), Τμήμα Μουσικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα 2011, σ. 138-154.

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.

# Sonate N<sup>o</sup> IV.

Op. 70.

Herrn Hofrath Fr. Rochlitz gewidmet.

Moderato.

*con duolo*

*f*

*cresc.*

*ff* *pp* *con agitazione*

*cresc.* *f* *p*

The sheet music consists of eight systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music is highly technical, featuring many triplets, sixteenth-note runs, and slurs. Dynamics range from *cresc. ten.* to *ff* and *p*. Performance instructions include *ten.*, *mf*, *ff*, *p*, *dolce*, and *pesante*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. There are several instances of 'Red.' and '\*' marks, likely indicating editorial changes or specific performance techniques. The page number '93' is in the top right corner.



This page of piano sheet music consists of six systems of staves. Each system typically contains a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes complex melodic lines with many slurs, ties, and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamics such as *ff* (fortissimo), *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *f* (forte) are used throughout. There are also markings for *ten.* (tenuto) and *Red.* (Reduction). The page is filled with musical symbols, including accidentals, beams, and various articulation marks.

The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a series of eighth notes, including triplets and sixteenth notes, with fingerings 3, 1, 3, 3, 3, 5, 2, 3, 2, 1. The bass staff has a similar rhythmic pattern with fingerings 2, 1, 1, 4, 1, 5, 4, 1. A *dolce* marking is placed above the treble staff in the second measure.

The second system continues the piece. The treble staff features a triplet of eighth notes (fingerings 5, 3, 2) followed by eighth notes (fingerings 1, 4, 5, 1, 4, 1, 5). The bass staff has a triplet of eighth notes (fingerings 2, 1, 1) followed by eighth notes (fingerings 1, 3, 2, 1, 3, 1, 2).

The third system continues with a *con* marking in the treble staff. The treble staff has a triplet of eighth notes (fingerings 4, 1, 3) followed by eighth notes (fingerings 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 2, 3, 2). The bass staff has a triplet of eighth notes (fingerings 1, 1, 1) followed by eighth notes (fingerings 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2).

The fourth system is marked *espress.* in the treble staff. It features a series of eighth notes with fingerings 3, 1, 4, 2, 1, 4, 3, 1, 2, 2, 3, 2. Below the bass staff, there are four *Ped.* markings, each preceded by an asterisk (\*).

The fifth system continues with eighth notes in the treble staff (fingerings 3, 1, 4, 2, 1, 4, 3, 1, 2, 2, 3, 2) and eighth notes in the bass staff (fingerings 1, 4, 2, 1, 3, 1, 3, 1, 2, 1, 3, 2, 3). Below the bass staff, there are four *Ped.* markings, each preceded by an asterisk (\*).

The sixth system concludes the piece. The treble staff has eighth notes (fingerings 5, 3, 2, 4, 3, 4, 5, 2, 4) and a final chord (fingerings 1, 2, 1). The bass staff has eighth notes (fingerings 1, 2, 3, 4, 3, 4, 5, 4, 4) and a final chord (fingerings 1, 2, 1). Below the bass staff, there are four *Ped.* markings, each preceded by an asterisk (\*).

*cresc. poco a poco* *f*

*ff ed agitato*

*pesante*

*con duolo*

*f* *p* *f* *p* *f*



*dolce*

*tr*

*Red.*

*Con anima.*

*f*

*p*

*f*

*ff*

*p*

*pp poco agitato*

The musical score is written for piano on a grand staff with two staves per system. It features a variety of musical notations including slurs, ties, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Pedal markings are shown as 'Ped.' with asterisks. The piece transitions from a soft, sweet character to a more energetic and agitated one.

First system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The piece is in 4/4 time. The music features intricate fingering (e.g., 2 1 3, 2 1, 4 2 3) and dynamic markings such as *ten.* and *f*. The bass line includes a 5-fingered chord.

Second system of musical notation. Continues the complex texture with various articulations and dynamic markings. The bass line features a 5-fingered chord.

Third system of musical notation. Includes dynamic markings: *cresc. ten.*, *ten.*, *sempre cresc. ten.*, *ten.*, and *f*. The bass line contains several *Red.* (Reduction) markings.

Fourth system of musical notation. Features a fortissimo *ff* dynamic marking and *ten.* markings. The bass line includes *Red.* markings.

Fifth system of musical notation. Marked *mormorando con duolo*. The music is characterized by a slower, more expressive feel. The bass line includes a 5-fingered chord.

Sixth system of musical notation. Marked *pp* (pianissimo). The music is very soft and delicate. The bass line includes a 5-fingered chord.

Seventh system of musical notation. Includes dynamic markings: *f*, *ritard.*, and *pp*. The piece concludes with a *Red.* marking.

# SONATE.

Op.106.

Eugenie Beer gewidmet.

Allegro moderato, ma risoluto. (M.M. ♩ = 126.)

*p* *sf* *pp* *p* *f*

*ritard. un poco* *pp* *p* *risoluto* *f* *sf* *p* *p*

*cresc.* *f*

*fp* *p* *cresc.* *p*

*tr* *p*

U. E. 92.

System 1: Treble and bass staves. Treble staff contains a melodic line with fingerings 4, 3, 5, 1 3, 5, 4, 3, 2, 4, 3, 3, 3. Bass staff contains accompaniment with dynamics *f*, *sf*, *sf*, *f*. Includes markings *ped* and asterisks.

System 2: Treble and bass staves. Treble staff contains a melodic line with fingerings 3, 1, 8 1, 4, 1, 3, 1, 4, 3, 8, 4, 3, 2, 8, 2, 5, 1, 4, 2, 5, 5, 1, 4. Bass staff contains accompaniment with dynamics *f*. Includes markings *ped* and asterisks.

System 3: Treble and bass staves. Treble staff contains a melodic line with fingerings 1, 4, 2, 1, 4, 4, 3, 8, 4, 8. Bass staff contains accompaniment with dynamics *ff*, *p*, *cresc.*, *f*. Includes markings *ped* and asterisks.

System 4: Treble and bass staves. Treble staff contains a melodic line with fingerings 2, 2, 8. Bass staff contains accompaniment with dynamics *p*, *cresc.*, *sf*, *cresc.*. Includes markings *ped* and asterisks.

System 5: Treble and bass staves. Treble staff contains a melodic line with fingerings 2, 5, 4. Bass staff contains accompaniment with dynamics *f*, *p*, *sf*. Includes markings *ped* and asterisks. The word *sosten. ed* is written above the system.

System 6: Treble and bass staves. Treble staff contains a melodic line with fingerings 4, 2, 3, 2, 1, 2, 8, 2, 1. Bass staff contains accompaniment with dynamics *p*, *p*, *sf*, *p*. Includes markings *ped* and asterisks. The word *espressivo* is written above the system.

System 7: Treble and bass staves. Treble staff contains a melodic line with fingerings 5, 2, 1, 3, 1, 2, 5, 3, 2, 1, 2. Bass staff contains accompaniment with dynamics *cresc.*, *sf*, *p*. Includes markings *ped* and asterisks. The word *cantabile* is written above the system. The page number *U. E. 92.* and the word *simili* are at the bottom.

The musical score is divided into seven systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various ornaments and trills, often marked with 'Tea' and asterisks. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamics include *p*, *sf*, *mp*, *f*, *cresc.*, and *dim.*. Measure numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 23, 45, and 46 are visible. The piece concludes with a final chord and a double bar line.

First system of musical notation. Treble staff contains a series of chords with fingerings: 3 2 5, 2 4 1, 3 1, 3 2, 2 1, 3 1, 4 2, 4 2, 4 2, 4 1, 3 2, 5 3. Bass staff contains a melodic line with dynamic markings *f* and *pp*. Pedal markings *Ped.* and asterisks are present.

Second system of musical notation. Treble staff continues with complex chords and fingerings: 4 2, 4 2, 4 1, 3 2, 5 3. Bass staff features dynamic markings *pp e delicatamente* and *f*. Pedal markings *Ped.* and asterisks are present.

Third system of musical notation. Treble staff contains chords with fingerings: 4 2, 5 4, 2 5, 4 2. Bass staff features dynamic markings *f* and *f*. Pedal markings *Ped.* and asterisks are present.

Fourth system of musical notation. Treble staff contains chords with fingerings: 4 2, 5 3, 2 3 5, 4 2, 2 1, 4 4, 5 3, 2 3 5, 4 2. Bass staff features dynamic markings *f*, *cresc.*, *sf*, *cresc.*, and *sf*. Pedal markings *Ped.* and asterisks are present.

Fifth system of musical notation. Treble staff contains chords with fingerings: 4, 4, 5 4, 4. Bass staff features dynamic markings *f*, *pp*, and *p*. Pedal markings *Ped.* and asterisks are present.

Sixth system of musical notation. Treble staff contains chords with fingerings: 4, 1 2, 1 2, 1 2, 1 2, 4 1 2. Bass staff features dynamic markings *cre*, *scen*, and *do*. Pedal markings *Ped.* and asterisks are present.

Seventh system of musical notation. Treble staff contains chords with fingerings: 4, 4, 4, 4. Bass staff features dynamic markings *ff*, *rfz brillante*, and *sf*. Pedal markings *Ped.* and asterisks are present.

First system of the musical score. The right hand (treble clef) begins with a *fp* (fortissimo piano) dynamic. The left hand (bass clef) features a steady eighth-note accompaniment. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A *p* (piano) dynamic appears in the right hand later in the system.

Second system of the musical score. The right hand includes a *cresc.* (crescendo) marking and a *trm* (trill) ornament. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

Third system of the musical score. The right hand features a first ending bracket labeled "1." and a *p* (piano) dynamic. The left hand has a *f* (forte) dynamic. The system concludes with a repeat sign.

Fourth system of the musical score. The right hand features a second ending bracket labeled "2." and a *p* (piano) dynamic. The left hand has a *p* (piano) dynamic. The system concludes with a repeat sign.

Fifth system of the musical score. The right hand includes a *cresc.* (crescendo) marking. The left hand has a *p* (piano) dynamic. The system concludes with a repeat sign.

Sixth system of the musical score. The right hand includes a *dim. 45* (diminuendo) marking and a *dolce* (sweetly) marking. The left hand has a *poco rit.* (poco ritardando) marking. Dynamics include *sf* (sforzando) and *p* (piano). The system concludes with a repeat sign.

Seventh system of the musical score. The right hand includes a *sf* (sforzando) marking and a *p* (piano) dynamic. The left hand has a *p* (piano) dynamic. The system concludes with a repeat sign.

dim. *Tea Tea Tea \* Tea Tea Tea*

cresc. *Tea Tea Tea Tea Tea Tea Tea*  
espressivo

*Tea Tea Tea Tea Tea Tea \* Tea Tea*  
*f risoluto*

*f Tea Tea \* Tea Tea*

*sf p*

*cresc. sf p cresc.*

*f ff*



First system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The system consists of two staves. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic and contains a series of chords with fingerings 5, 4, 3, 1, 2, 3. The lower staff begins with a piano (*p*) dynamic and contains a series of chords with fingerings 1, 3, 2, 4, 1, 2. Dynamics include *p*, *f*, and *secco*. There are also markings for *ped \** and *rit \**.

Second system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps. The system consists of two staves. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic and contains a series of chords with fingerings 1, 3, 2, 4, 1, 2. The lower staff begins with a piano (*p*) dynamic and contains a series of chords with fingerings 1, 3, 2, 4, 1, 2. Dynamics include *f*, *secco*, and *p*. There are also markings for *ped \** and *rit \**.

Third system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps. The system consists of two staves. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic and contains a series of chords with fingerings 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5. The lower staff begins with a piano (*p*) dynamic and contains a series of chords with fingerings 1, 3, 2, 4, 1, 2. Dynamics include *p* and *secco*. There are also markings for *ped \** and *rit \**.

Fourth system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps. The system consists of two staves. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic and contains a series of chords with fingerings 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5. The lower staff begins with a piano (*p*) dynamic and contains a series of chords with fingerings 1, 3, 2, 4, 1, 2. Dynamics include *f*. There are also markings for *ped \** and *rit \**.

Fifth system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps. The system consists of two staves. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic and contains a series of chords with fingerings 1, 2, 1, 1, 2, 1, 1, 2, 1. The lower staff begins with a piano (*p*) dynamic and contains a series of chords with fingerings 1, 3, 2, 4, 1, 2. Dynamics include *p* and *f*. There are also markings for *ped \** and *rit \**.

Sixth system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps. The system consists of two staves. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic and contains a series of chords with fingerings 1, 3, 2, 4, 1, 2. The lower staff begins with a piano (*p*) dynamic and contains a series of chords with fingerings 1, 3, 2, 4, 1, 2. Dynamics include *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*. There are also markings for *ped \** and *rit \**.

First system of musical notation. Treble clef staff contains notes with dynamic markings *p* and *f*. Bass clef staff contains notes with dynamic marking *f*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A *ped.* marking is present in the bass staff.

Second system of musical notation. Treble clef staff contains notes with dynamic marking *cresc.*. Bass clef staff contains notes with dynamic marking *p*. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Third system of musical notation. Treble clef staff contains notes with dynamic marking *p*. Bass clef staff contains notes with dynamic marking *p*. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Fourth system of musical notation. Treble clef staff contains notes with dynamic markings *f* and *p*. Bass clef staff contains notes with dynamic marking *p*. A *ped.* marking is present in the bass staff.

Fifth system of musical notation. Treble clef staff contains notes with dynamic markings *p* and *sf*. Bass clef staff contains notes with dynamic marking *p*. A *ped.* marking is present in the bass staff.

Sixth system of musical notation. Treble clef staff contains notes with dynamic marking *cantabile* and *sf*. Bass clef staff contains notes with dynamic marking *p*. A *ped.* marking is present in the bass staff.

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. Each system includes a right-hand staff (treble clef) and a left-hand staff (bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings. Dynamics include *cresc.*, *sf*, *p*, *pp*, and *f*. Performance instructions include *con calore*, *grazioso*, *molto dim.*, and *con bravura*. The score is marked with *Tea \** in the bass line of the first two systems. The first system has dynamics *cresc.*, *sf*, and *p*. The second system has *cresc.* and *p*. The third system has *p*, *cresc.*, and *molto dim.*. The fourth system has *pp* and *f*. The fifth system has *p*. The sixth system has *f*. The score is marked with *Tea \** in the bass line of the first two systems. The first system has dynamics *cresc.*, *sf*, and *p*. The second system has *cresc.* and *p*. The third system has *p*, *cresc.*, and *molto dim.*. The fourth system has *pp* and *f*. The fifth system has *p*. The sixth system has *f*. The score is marked with *Tea \** in the bass line of the first two systems. The first system has dynamics *cresc.*, *sf*, and *p*. The second system has *cresc.* and *p*. The third system has *p*, *cresc.*, and *molto dim.*. The fourth system has *pp* and *f*. The fifth system has *p*. The sixth system has *f*. The score is marked with *Tea \** in the bass line of the first two systems.

First system of musical notation. Treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamics include *sf* (sforzando) and *pp* (pianissimo). Fingerings are indicated with numbers 1-4. There are also some slurs and accents.

Second system of musical notation. Treble clef. Dynamics include *cresc.* (crescendo). The music continues with similar rhythmic complexity. There are some slurs and accents.

Third system of musical notation. Treble clef. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *sf*. There are some slurs and accents. A large slur covers a significant portion of the system.

Fourth system of musical notation. Treble clef. Dynamics include *sf*, *p* (piano), and *dim.* (diminuendo). There are some slurs and accents. A large slur covers a significant portion of the system.

Fifth system of musical notation. Treble clef. Dynamics include *p*. There are some slurs and accents. A large slur covers a significant portion of the system.

Sixth system of musical notation. Treble clef. Dynamics include *cresc.* and *f*. There are some slurs and accents. A large slur covers a significant portion of the system.

Seventh system of musical notation. Treble clef. Dynamics include *f* and *ff*. There are some slurs and accents. A large slur covers a significant portion of the system.

Schubert  
Sonata in D Major  
D. 850 op. 53 (1825)

Allegro vivace

The first system of musical notation for the first movement of Schubert's Sonata in D Major. It consists of two staves, treble and bass clef. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is common time (C). The piece begins with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a series of chords and eighth-note patterns, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The system concludes with a piano (*p*) dynamic and a triplet of eighth notes in both hands.

The second system of musical notation. It continues the piece with the same dynamics and textures. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. The system ends with a piano (*p*) dynamic and a triplet of eighth notes.

The third system of musical notation. The right hand has a more active melodic line. The left hand continues with the eighth-note accompaniment. The system concludes with a *cresc.* (crescendo) marking.

The fourth system of musical notation. It features a variety of dynamics: *f* (forte), *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *ff* (fortissimo). The right hand has a series of chords and a melodic line, while the left hand continues with the eighth-note accompaniment. The system ends with a fortissimo (*ff*) dynamic.

The fifth system of musical notation. It continues the piece with the same dynamics and textures. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. The system ends with a fortissimo (*ff*) dynamic.

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. The key signature has two sharps (F# and C#).

Second system of the piano score, continuing the melodic and harmonic development from the first system.

Third system of the piano score, featuring a *cresc.* (crescendo) marking in the right hand.

Fourth system of the piano score, including dynamic markings such as *fz* (forzando) and *f* (forte).

Fifth system of the piano score, featuring dynamic markings *p* (piano), *ff* (fortissimo), and *f* (forte).

Sixth system of the piano score, concluding the page with a *p* (piano) dynamic marking.

First system of musical notation, featuring treble and bass staves. The music includes various notes, rests, and dynamics such as *fp*. There are also triplet markings (3) in the right hand.

Second system of musical notation, continuing the piece with treble and bass staves. The music features flowing lines and dynamic markings.

Un poco più lento

Third system of musical notation, marked "Un poco più lento" and *ff*. The music is characterized by a slower tempo and a strong dynamic.

a tempo

Fourth system of musical notation, marked "a tempo" and *p decresc.*. The music returns to a moderate tempo with a decrescendo dynamic.

legato

Fifth system of musical notation, marked "legato" and *pp*. The music is played with a smooth, connected quality and a very soft dynamic.

Sixth system of musical notation, featuring treble and bass staves. The music includes a *cresc.* marking in the right hand.

Seventh system of musical notation, featuring treble and bass staves. The music includes *p* and *decresc.* markings.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with two staves. The right-hand staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes. The left-hand staff contains a bass line with some rests and eighth notes. Dynamics include *ff* and *fz*.

Second system of musical notation. The right-hand staff continues the melodic line. The left-hand staff has a more active bass line. Dynamics include *fz*, *ff*, and *p*.

Third system of musical notation. The right-hand staff features a dense texture of sixteenth notes. The left-hand staff has a steady bass line. Dynamics include *ff* and *fz*.

Fourth system of musical notation. The right-hand staff has a melodic line with some chromaticism. The left-hand staff has a rhythmic bass line. Dynamics include *fz*.

Fifth system of musical notation. The right-hand staff has a melodic line. The left-hand staff has a bass line. Dynamics include *fz* and *dim.*

Sixth system of musical notation. The right-hand staff has a melodic line. The left-hand staff has a bass line. Dynamics include *p*.

Seventh system of musical notation. The right-hand staff has a melodic line. The left-hand staff has a bass line. Dynamics include *cresc.*



First system of a piano score. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment of chords and eighth notes. The tempo marking is *ben marc.* and the dynamic is *fz*.

Second system of the piano score. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a steady accompaniment. The dynamic *fz* is repeated.

Third system of the piano score. The right hand has a more active melodic line with slurs, and the left hand accompaniment is consistent.

Fourth system of the piano score. The right hand features a melodic line with slurs, and the left hand accompaniment continues.

Fifth system of the piano score. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand accompaniment continues. The dynamic *pp* is introduced.

Sixth system of the piano score. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand accompaniment continues.

Seventh system of the piano score. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand accompaniment continues. The dynamic *cresc.* is indicated.

First system of a musical score. The right hand (treble clef) features a melodic line with slurs and accents, while the left hand (bass clef) plays a steady eighth-note accompaniment. The dynamic marking *ff* is present in the first measure.

Second system of the musical score. The right hand continues the melodic line with slurs and accents. The left hand maintains the eighth-note accompaniment. The dynamic marking *ff* is present in the first measure.

Third system of the musical score. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand continues the eighth-note accompaniment. The dynamic marking *ff* is present in the second measure.

Fourth system of the musical score. The right hand continues the melodic line with slurs and accents. The left hand maintains the eighth-note accompaniment. The dynamic marking *ff* is present in the second measure.

Fifth system of the musical score. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand continues the eighth-note accompaniment. The dynamic marking *ff* is present in the second measure.

Sixth system of the musical score. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand continues the eighth-note accompaniment. The dynamic marking *f* is present in the first measure, and *p* is present in the second measure.

Seventh system of the musical score. The right hand continues the melodic line with slurs and accents. The left hand maintains the eighth-note accompaniment.

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with a long slur. The left hand provides harmonic support with chords and moving lines. A dynamic marking of *pp* is present in the second measure.

Second system of the piano score. The right hand continues the melodic development. A dynamic marking of *cresc.* is placed in the second measure.

Third system of the piano score. The right hand has a more active melodic line. A dynamic marking of *f* is present in the second measure.

Fourth system of the piano score. The right hand features a triplet of eighth notes. A dynamic marking of *ff* is present in the second measure.

Fifth system of the piano score. The right hand has a melodic line with slurs. A dynamic marking of *p* is in the first measure, and *fp* is in the second measure.

Sixth system of the piano score. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *f* is present in the second measure.

Seventh system of the piano score. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *f* is present in the second measure.

First system of musical notation, featuring a piano introduction with a crescendo. The music is written in treble and bass clefs, with a key signature of two sharps (D major). The tempo is marked *Andante*. The first system shows a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand, both with a *cresc.* marking.

Second system of musical notation, featuring dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano). The music continues with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The dynamics alternate between *f* and *p*.

Third system of musical notation, featuring a piano dynamic marking of *p*. The music continues with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

Fourth system of musical notation, featuring dynamic markings of *p* (piano) and *fp* (fortissimo piano). The music continues with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

Fifth system of musical notation, featuring a tempo change to *Un poco più lento*. The music continues with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The dynamics include *ff* (fortissimo).

Sixth system of musical notation, featuring dynamic markings of *ff* (fortissimo) and *p* (piano). The music continues with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The dynamics include *ff* and *p*.

Seventh system of musical notation, featuring a tempo change to *a tempo* and a crescendo. The music continues with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The dynamics include *cresc.*

pp legato

cresc. deresc.

pp

ff fz

ff pp

ff fz

fz

*f* *f<sub>3</sub>* *f<sub>3</sub>* *dimin.* *p*

*cresc.*

*f* *cresc.*

Un poco più mosso

*ff*

*f<sub>3</sub>* *f<sub>3</sub>* *f<sub>3</sub>*

*f<sub>3</sub>*

*f<sub>3</sub>*

# S O N A T E

für das Pianoforte  
von

Serie 11. N<sup>o</sup> 51.

Mendelssohns Werke.

## FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY.

Op. 6.

Allegretto con espressione.

Componirt 1826.

The musical score is written for piano and bass. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegretto con espressione'. The score consists of six systems of two staves each. Dynamics include *mf*, *p*, *cresc.*, *dim.*, *pp*, and *f*. Performance instructions include *legato cresc. al* and *p e dol.*. The piece ends with a *Ped.* marking and the word *sempre*.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with slurs and ties, marked with *dim.* and *pp*. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment with slurs and ties.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line, marked with *p* and *pp*. The bass clef staff continues the accompaniment.

Third system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line, marked with *cresc.*. The bass clef staff continues the accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line, marked with *cresc.*, *f*, and *sf*. The bass clef staff continues the accompaniment, marked with *ff*.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line, marked with *f*, *dim.*, and *p*. The bass clef staff continues the accompaniment.

Sixth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with slurs and ties, marked with *trinu*, *cresc.*, *mf*, *cresc.*, and *val*. The bass clef staff continues the accompaniment.

Seventh system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line, marked with *f*, *cresc.*, *ff*, *dim.*, and *p*. The bass clef staff continues the accompaniment.



pp

pp

Una corda  
pp e dol.

ritard.

pp

morendo pp

\* Rit. \*

ritard. pp

p a tutte le corde a tempo

p

cresc.

pp stacc.

mf

cresc.

pp sempre stacc.

p legato

dim.

pp

p

musical notation system 1, featuring treble and bass staves with dynamic markings *molto cresc.*, *f e dolce*, and *dim.*

musical notation system 2, featuring treble and bass staves with dynamic marking *espress.*

musical notation system 3, featuring treble and bass staves with dynamic markings *dim.* and *pp*

musical notation system 4, featuring treble and bass staves with dynamic marking *pp*

musical notation system 5, featuring treble and bass staves

musical notation system 6, featuring treble and bass staves with dynamic markings *cresc.*, *dim.*, and *p*

musical notation system 7, featuring treble and bass staves with dynamic markings *mf*, *cresc.*, *dim.*, *p*, and *pp*

First system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The music consists of several measures with notes and rests. Dynamics include *cresc.* and *dim.*

Second system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps. The music features a continuous melodic line with notes and rests. Dynamics include *p* and *pp*.

Third system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps. The music is marked *legato* and *dol.* (dolce). The bass clef part consists of chords.

Fourth system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps. It includes a first ending bracket marked with a dotted line and the number 8. Dynamics include *dim.* and *Una corda pp e dol.*

Fifth system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps. Dynamics include *pp*, *ten.*, *espress.*, *ritard.*, and *p*. The instruction *e sempre una corda* is present. The system ends with *Tutte le corde pp*.

dopo una piccola pausa attacca il

Tempo di Menuetto.

Sixth system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps, 3/4 time signature. The music is marked *p sempre staccato e leggero*. The bass clef part consists of chords.

Seventh system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps, 3/4 time signature. The music continues the Minuet section with notes and rests.