

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Γεωργία Δινάκη

Η μουσική δωματίου με πιάνο του
Robert Schumann και η εξέλιξη της
μορφής σονάτας μέσα από αυτή

Πτυχιακή εργασία

Επιβλέπων καθηγητής: Ιωάννης Φούλιας

ΑΘΗΝΑ 2015

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1. Εισαγωγή	3
2. <i>Κουιντέτο με πιάνο, σε Μι-ύφεση-μείζονα, opus 44</i>	
• Έκθεση	7
• Επεξεργασία	10
• Επανάκτηση	12
3. <i>Τρίο με πιάνο αρ. 1, σε ρε-ελάσσονα, opus 63</i>	
• Έκθεση	15
• Επεξεργασία	17
• Επανάκτηση & coda	21
4. <i>Σονάτα για βιολί και πιάνο αρ. 2, σε ρε-ελάσσονα, opus 121</i>	
• Έκθεση	23
• Επεξεργασία	27
• Επανάκτηση & coda	30
5. Συμπεράσματα	33
6. Βιβλιογραφία	37

Εισαγωγή

Η πρώτη φορά που ο Robert Schumann (1810-1856) ασχολήθηκε με το ιδιαίτερα απαιτητικό είδος της μουσικής δωματίου χρονολογείται το 1842. Το πρώτο του έργο ήταν μία συλλογή από τρία κουαρτέτα εγχόρδων, opus 41, τα οποία αφιέρωσε στον Felix Mendelssohn-Bartholdy.¹ Στη συνέχεια ακολούθησαν τα πρώτα έργα μουσικής δωματίου με πιάνο στις αρχές του φθινοπώρου του 1842, το *Κουϊντέτο με πιάνο*, opus 44, και το *Κουαρτέτο με πιάνο*, opus 47. Στον ακόλουθο πίνακα παρουσιάζεται το σύνολο των έργων μουσικής δωματίου με πιάνο του Schumann σε χρονολογική σειρά:

Opus	Τίτλος έργου	Χρονολογία σύνθεσης
44	<i>Κουϊντέτο με πιάνο, σε Μι-ύφεση-μείζονα</i>	1842
47	<i>Κουαρτέτο με πιάνο, σε Μι-ύφεση-μείζονα</i>	1842
88	<i>Vier Phantasiestücke</i> [Τέσσερα φανταστικά κομμάτια], για βιολί, βιολοντσέλο και πιάνο	1842
63	<i>Τρίο με πιάνο αρ. 1, σε ρε-ελάσσονα</i>	1847
80	<i>Τρίο με πιάνο αρ. 2, σε Φα-μείζονα</i>	1847
70	<i>Adagio und Allegro, σε Λα-ύφεση-μείζονα</i> , για κόρνο και πιάνο	1849
73	<i>Drei Fantasiestücke</i> [Τρία φανταστικά κομμάτια], για κλαρινέτο και πιάνο	1849
94	<i>Drei Romanzen</i> [Τρεις ρομάντσες], για όμποε και πιάνο	1849
102	<i>Fünf Stücke im Volkston</i> [Πέντε κομμάτια σε λαϊκό ύφος], για βιολοντσέλο και πιάνο	1849
105	<i>Σονάτα για βιολί και πιάνο αρ. 1, σε λα-ελάσσονα</i>	1851
110	<i>Τρίο με πιάνο αρ. 3, σε σολ-ελάσσονα</i>	1851
113	<i>Märchenbilder</i> [Παραμυθένιες εικόνες], για βιόλα και πιάνο	1851
121	<i>Σονάτα για βιολί και πιάνο αρ. 2, σε ρε-ελάσσονα</i>	1851
132	<i>Vier Märchenerzählungen</i> [Τέσσερις παραμυθένιες διηγήσεις], για κλαρινέτο, βιόλα και πιάνο	1853
WoO 27	<i>Σονάτα για βιολί και πιάνο αρ. 3, σε λα-ελάσσονα</i>	1853

Πίνακας 1²

¹ Ulrich Michels, *Άτλας της μουσικής, τ. II, Ιστορικό μέρος: από το μπαρόκ έως σήμερα* (μτφρ. και επιμ. Ι.Ε.Μ.Α), Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 1999, σ. 479.

² John Daverio – Eric Sams, λήμμα “Schumann, Robert”, στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians (second edition)*, Oxford University Press, New York 2001, vol. 22, σ. 794. Για την απόδοση των τίτλων των έργων op. 113 και 132 στην ελληνική γλώσσα, βλ. Michael Kennedy, *Λεξικό μουσικής της Οξφόρδης, τ. Γ’* (μτφρ. Μάρω

Τα έργα μουσικής δωματίου για πιάνο του Robert Schumann διακρίνονται σε «κυκλικά» έργα και συλλογές κομματιών. Πιο συγκεκριμένα, τα «κυκλικά» έργα που αποτελούνται από τέσσερα μέρη είναι τα ακόλουθα: το *Κουϊντέτο με πιάνο, σε Μι-ύφεση-μείζονα*, op. 44 (I. Allegro brillante, II. In modo d'una Marcia, III. Scherzo: Molto vivace, IV. Allegro ma non troppo), το *Κουαρτέτο με πιάνο, σε Μι-ύφεση-μείζονα*, op. 47 (I. Sostenuto assai – Allegro ma non troppo, II. Scherzo: Molto vivace, III. Andante cantabile, IV. Finale: Vivace), το *Τρίο με πιάνο αρ. 1, σε ρε-ελάσσονα*, op. 63 (I. Mit Energie und Leidenschaft, II. Lebhaft, doch nicht zu rasch, III. Langsam, mit inniger Empfindung, IV. Mit Feuer), το *Τρίο με πιάνο αρ. 2, σε Φα-μείζονα*, op. 80 (I. Sehr lebhaft, II. Mit innigem Ausdruck, III. In mässiger Bewegung, IV. Nicht zu rasch), το *Τρίο με πιάνο αρ. 3, σε σολ-ελάσσονα*, op. 110 (I. Bewegt, doch nicht zu rasch, II. Ziemlich langsam, III. Rasch, IV. Kräftig, mit Humor), η *Σονάτα για βιολί και πιάνο αρ. 2, σε ρε-ελάσσονα*, op. 121 (I. Ziemlich langsam – Lebhaft, II. Sehr lebhaft, III. Leise, einfach, IV. Bewegt), και η *Σονάτα για βιολί και πιάνο αρ. 3, σε λα-ελάσσονα*, WoO 27 (I. Ziemlich langsam – Lebhaft, II. Scherzo, III. Intermezzo, IV. Finale).³ Το μοναδικό «κυκλικό» έργο μουσικής δωματίου με πιάνο του Schumann που αποτελείται από τρία μέρη είναι η *Σονάτα για βιολί και πιάνο αρ. 1, σε λα-ελάσσονα*, op. 105 (I. Mit leidenschaftlichem Ausdruck, II. Allegretto, III. Lebhaft), ενώ με δύο μόνο μέρη είναι το *Adagio und Allegro, σε Λα-ύφεση-μείζονα*, για κόρνο και πιάνο, op. 70. Τέλος, ο Schumann συνέθεσε και έξι συλλογές κομματιών μουσικής δωματίου με πιάνο, που είναι οι ακόλουθες: *Vier Phantasiestücke [Τέσσερα φανταστικά κομμάτια]*, για βιολί, βιολοντσέλο και πιάνο, op. 88· *Drei Fantasiestücke [Τρία φανταστικά κομμάτια]*, για κλαρινέτο και πιάνο, op. 73· *Drei Romanzen [Τρεις ρομάντσες]*, για όμποε και πιάνο, op. 94· *Fünf Stücke im Volkston [Πέντε κομμάτια σε λαϊκό ύφος]*, για βιολοντσέλο και πιάνο, op. 102· *Märchenbilder [Παραμυθένιες εικόνες]*, [τέσσερα κομμάτια] για βιόλα και πιάνο, op. 113· και *Vier Märchenerzählungen [Τέσσερις παραμυθένιες διηγήσεις]*, για κλαρινέτο, βιόλα και πιάνο, op. 132.

Φιλίππου, Ηρώ Διαμαντούρου, Άννα Παντελούς· επιμ. Τάκης Καλογερόπουλος), Γιαλλελής, Αθήνα 1993, σ. 1208.

³ Στην σύνθεση του έργου αυτού είχαν αρχικά συνεισφέρει οι Albert Hermann Dietrich και Johannes Brahms, στο Ziemlich langsam – Lebhaft και στο Scherzo αντίστοιχα. Βλ. σχετικά: John Gardner, “The chamber music”, στο: Alan Walker (επιμ.), *Robert Schumann. The man and his music*, Barrie and Jenkins, London 1972, σ. 214-215. Πρβλ. επίσης John Daverio, *Robert Schumann. Herald of a new poetic age*, Oxford University Press, New York 1997, σ. 454.

Στόχος της παρούσας εργασίας είναι η μελέτη των ξεχωριστών χαρακτηριστικών που διέπουν την εφαρμογή της μορφής σονάτας από τον γερμανό συνθέτη της ρομαντικής περιόδου μέσα από τα εναρκτήρια μέρη τριών αντιπροσωπευτικών έργων του μουσικής δωματίου με πιάνο της χρονικής περιόδου 1842-1851.

Το *Κουϊντέτο με πιάνο*, opus 44, άρχισε να διαμορφώνεται το Σεπτέμβριο του 1842 (από το χρονικό διάστημα 23-28 Σεπτεμβρίου προέρχονται τα σκίτσα για τα τρία πρώτα μέρη) και ολοκληρώθηκε τον Οκτώβριο του ίδιου έτους (σκίτσα για το τέταρτο μέρος χρονολογούνται μεταξύ 5 και 12 Οκτωβρίου). Αποτελεί το πρώτο και μοναδικό έργο μουσικής δωματίου του συνθέτη για πιάνο, δύο βιολιά, βιόλα και βιολοντσέλο, και έχει αφιερωθεί στη σύζυγό του, Clara Josephine Schumann, το γένος Wieck. Η πρώτη δημόσια εκτέλεση του έργου πραγματοποιήθηκε στις 8 Ιανουαρίου του 1843, στη Λειψία, σε μία πρωινή μουσική ψυχαγωγία στην αίθουσα του Gewandhaus. Η εκτέλεση έγινε από τους Clara Schumann (πιάνο), Ferdinand David (πρώτο βιολί), Moritz Gotthold Klengel (δεύτερο βιολί), Hermann Otto Hunger (βιόλα) και Carl Franz Wittmann (βιολοντσέλο).⁴ Προηγήθηκαν της πρώτης δημόσιας εκτέλεσης τρεις ιδιωτικές: δύο στο σπίτι του Schumann, στις 29 Νοεμβρίου και στις 6 Δεκεμβρίου του 1842, και μία στη Λειψία, στις 10 Δεκεμβρίου του ίδιου έτους, όπου ο Mendelssohn έπαιξε το κουϊντέτο στο σπίτι του Carl Voigt. Τέλος, το έργο εκδόθηκε από τον εκδοτικό οίκο Breitkopf & Härtel στη Λειψία, το Σεπτέμβριο του 1843, με τίτλο *Quintett für Pianoforte, 2 Violinen, Viola und Violoncello*.⁵

Το *Τρίο με πιάνο αρ. 1*, opus 63, ήταν το τέταρτο κατά σειρά έργο μουσικής δωματίου με πιάνο του Schumann και δημιουργήθηκε στη Δρέσδη το 1847. Η πρώτη δημόσια εκτέλεσή του πραγματοποιήθηκε στις 13 Νοεμβρίου του 1848 στη Λειψία, σε μία απογευματινή ψυχαγωγική εκδήλωση του μουσικού συλλόγου Tonkünstler. Το έργο εκτελέστηκε από τους Heinrich Enke (πιάνο), Wilhelm Joseph von Wasielewski (βιολί) και Johann Andreas Grabau (βιολοντσέλο). Προηγήθηκαν της πρώτης δημόσιας συναυλίας τρεις ιδιωτικές εκτελέσεις σχεδόν ένα χρόνο νωρίτερα, στις 13 Σεπτεμβρίου, στις 3 Οκτωβρίου και στις 30 Νοεμβρίου του 1847, στο σπίτι του συνθέτη. Ο εκδοτικός οίκος

⁴ Προηγήθηκε επίσης πρόβα, μία μέρα νωρίτερα (στις 7 Ιανουαρίου 1843).

⁵ Βλ. Margit L. McCorkle, *Robert Schumann: Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*, G. Henle Verlag, München 2003, σ. 191-195.

Breitkopf & Härtel ανέλαβε την έκδοση του έργου τον Ιούλιο του 1848 στη Λειψία, υπό τον τίτλο *Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello*.⁶

Η *Σονάτα για βιολί και πιάνο αρ. 2*, opus 121, είναι ένα από τα τελευταία έργα μουσικής δωματίου του Schumann και γράφτηκε κατά το διάστημα 26 Οκτωβρίου με 2 Νοεμβρίου του 1851 στο Ντίσελντορφ, ενώ αφιερώθηκε στον καρδιακό του φίλο Ferdinand David (1810-1873). Η πρώτη δημόσια παρουσίαση του έργου πραγματοποιήθηκε στις 29 Οκτωβρίου του 1853 στο Ντίσελντορφ, σε μία μουσική εσπερίδα στη μεγάλη αίθουσα Cürten. Η ερμηνεία της σονάτας για πιάνο και βιολί έγινε από την Clara Schumann και τον Joseph Joachim. Όπως και στα προηγούμενα έργα, πριν την πρώτη δημόσια συναυλία δόθηκαν και ορισμένες ιδιωτικές εκτελέσεις, που συνήθως λάμβαναν χώρα στην οικία του συνθέτη. Η πρώτη ιδιωτική εκτέλεση του έργου πραγματοποιήθηκε δύο χρόνια πριν την πρώτη δημόσια εκτέλεσή του, στις 15 Νοεμβρίου του 1851, από την Clara Schumann και τον Wilhelm Joseph von Wasielewski. Τέλος, το έργο εκδόθηκε από τον εκδοτικό οίκο Breitkopf & Härtel, όπως και όλα τα έργα μουσικής δωματίου του Schumann, το Σεπτέμβριο του 1853, στη Λειψία.⁷

⁶ Βλ. ό.π., σ. 272-275.

⁷ Βλ. ό.π., σ. 512-516.

Κουιντέτο με πιάνο, σε Μι-ύφεση-μείζονα, opus 44

Το πρώτο μέρος του *Κουιντέτου* op. 44, *Allegro brillante*, έχει μορφή τριμερούς σονάτας και αποτελείται από μία έκθεση, την επεξεργασία και, τέλος, την επανέκθεση. Πιο συγκεκριμένα, στη σονάτα αυτή, την έκθεση αποτελούν τα μέτρα 1 έως 117bis, την επεξεργασία τα μέτρα 116 έως 206 και την επανέκθεση τα μέτρα 207 έως 338.

ΕΚΘΕΣΗ

Η δόμηση του κυρίου θέματος του πρώτου μέρους του *Κουιντέτου σε Μι-ύφεση-μείζονα* του Robert Schumann φέρει χαρακτηριστικά τριμερούς δομής.⁸ Η οκτάμετρη αρχική ιδέα του κυρίου θέματος αποτελείται από δύο φράσεις: μ. 1-4 και μ. 5-9. Αν μελετήσουμε το οκτάμετρο αυτό σε πιο μικροδομικό επίπεδο, θα μπορούσαμε να το χαρακτηρίσουμε ως μία περίοδο βασισμένη σε δύο αλυσιδωτές φράσεις:⁹ η πρώτη πραγματοποιεί μία μισή πτώση στον πρώτο χρόνο του μ. 4 και ακολουθεί ένα μικρό γέμισμα της τομής,¹⁰ ενώ η δεύτερη φράση ξεκινά έναν τόνο υψηλότερα από την αρχική και ολοκληρώνεται με μία τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα στον πρώτο χρόνο του μ. 9. Οι δύο αυτές φράσεις περιέχουν το “γενετικό υλικό” που θα χρησιμοποιήσει ο συνθέτης στο μεγαλύτερο εύρος του έργου αυτού. Ο Schumann χρησιμοποιεί συμπαγή ομοφωνική γραφή, με δυναμική *forte* και όλο το πλήθος των οργάνων, προσδίδοντας με αυτό τον τρόπο μια δυναμική έναρξη στο πρώτο μέρος του κουιντέτου.

Στο μ. 9 έρχεται σε επικάλυψη ένα δεύτερο τμήμα που διαρκεί μέχρι το μ. 17. Αποτελείται από δύο φράσεις, οι οποίες παρουσιάζονται σε αρμονική αλυσίδα στο περιβάλλον της αρχικής τονικότητας, διατηρώντας τη δίμετρη διάρθρωση που έχει και το πρώτο οκτάμετρο του έργου. Η ολοκλήρωση του τμήματος αυτού έρχεται με μία μισή πτώση στον πρώτο χρόνο του μ. 17. Εδώ, ο συνθέτης χρησιμοποιεί πιο λυρική γραφή, με πυρήνα όμως το μοτιβικό υλικό των πρώτων δυο μέτρων του έργου.

⁸ Βλ. William E. Caplin, *Classical form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, New York και Oxford 1998, σ. 13-15 και 71.

⁹ Βλ. ειδικότερα ό.π., σ. 49 και 53.

¹⁰ Για τον όρο “γέμισμα της τομής” (“caesura fill”), 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. 40-45.

Προβληματιζόμενοι για το είδος της δομής του κυρίου θέματος και για τα τελευταία μ. 17-26, καταλήγουμε στο ότι αυτά δεν είναι τίποτα άλλο παρά μία επέκταση της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας από τη μισή πτώση που πραγματοποιήθηκε στο μ. 17. Κάνοντάς το πιο σαφές, το κύριο θέμα δομείται από ένα πρώτο τμήμα, μ. 1-9a, το οποίο ακολουθείται από ένα δεύτερο, δυνάμει “αντιθετικό”.¹¹ Στο δεύτερο τμήμα πραγματοποιείται μία μισή πτώση στον πρώτο χρόνο του μ. 17, η οποία επεκτείνεται για τα επόμενα εννέα μέτρα (μέχρι το μ. 26) με θεματικό υλικό του πρώτου τμήματος του κυρίου θέματος. Συνοψίζοντας παρατηρούμε επομένως ότι το κύριο θέμα του έργου αρθρώνεται ως διμερής μικροδομή και όχι ως τριμερής, όπως αρχικά διαφαίνεται.¹² Το κύριο θέμα δίνει κατόπιν τη σκυτάλη σε μία μετάβαση με πρόδηλη ομοιότητα, ενώ η ίδια η μετάβαση εξελίσσεται στοχεύοντας προς ένα πλάγιο θέμα, με το οποίο μοιράζεται κοινό ηχητικό υπόβαθρο.¹³

Τα μ. 27-50 λειτουργούν πράγματι ως μετάβαση. Σε πιο μικροδομικό επίπεδο, παρατηρούμε ότι η οκτάμετρη αρχική ιδέα σχηματίζεται από δύο τετράμετρες φράσεις σε αρμονική αλυσίδα, με θεματικό υλικό από το δεύτερο τμήμα του κυρίου θέματος. Η πρώτη φράση είναι στη Σολ-ύφεση-μείζονα και ολοκληρώνεται στο μ. 30, όπου ο συνθέτης με την χρήση της V/vi οδηγείται στην δεύτερη φράση στην τονικότητα της μι-ύφεση-ελάσσονος και καταλήγει με αποφυγή πτώσης (V – VI). Η θεματική ιδέα της μετάβασης επαναλαμβάνεται άλλη μία φορά, με το πιάνο να έχει συνοδευτικό ρόλο και το πρώτο βιολί τον πρωταγωνιστικό. Αυτή τη φορά το πρώτο τετράμετρο (μ. 35-38) είναι στην τονικότητα της μι-ύφεση-ελάσσονος, επαναλαμβάνοντας τα αμέσως προηγούμενα τέσσερα μέτρα (τα μ. 35-38 είναι όπως τα μ. 31-34, με αποφυγή της πτώσης στο τέλος), και η αλυσιδοποίησή του (μ. 39-42) εμφανίζεται όπως στα μ. 27-30, με την διαφορά πως αντί για την χρήση της V/VI ο συνθέτης κάνει μία ατελή πτώση. Στα επόμενα οκτώ μέτρα, ο συνθέτης φέρνει στο προσκήνιο την τονικότητα της Σι-ύφεση-μείζονος και επικεντρώνεται στο πρώτο τετράμετρο της θεματικής ιδέας της μετάβασης, με το βιολί να συνεχίζει τον πρωταγωνιστικό του ρόλο αλλά τώρα και τα υπόλοιπα έγχορδα να έχουν πιο ενεργό συνοδευτικό ρόλο. Το τετράμετρο επαναλαμβάνεται αυτούσιο δύο φορές,

¹¹ Βλ. Caplin, ό.π., σ. 89.

¹² Αναφορικά με την διμερή μικροδομή, βλ. γενικότερα Caplin, ό.π., σ. 87-93.

¹³ Gardner, ό.π., σ. 225.

υπογραμμίζοντας και προεκτείνοντας την μισή πτώση στη Σι-ύφεση-μείζονα, στα μ. 43-44 και 47-48.¹⁴

Ακολουθεί το πλάγιο θέμα στα μ. 51-108a, στην τονικότητα της Σι-ύφεση-μείζονος. Το θεματικό υλικό πάνω στο οποίο χτίζεται όλο το πλάγιο θέμα παρουσιάζεται στα μ. 51-52. Πιο συγκεκριμένα, το πλάγιο θέμα ξεκινάει με το πιάνο να εκθέτει μία νέα δίμετρη ιδέα, η οποία επαναλαμβάνεται δύο φορές (στα μ. 53-54 και 55-56). Στη συνέχεια, στα μ. 57 κ.εξ., η ίδια θεματική ιδέα, ελαφρώς παραλλαγμένη, παρουσιάζεται από το τσέλο και τη βιόλα σε μορφή ερώτησης – απάντησης, στην τονικότητα της Σι-ύφεση-μείζονος, όσες φορές το ακούσαμε και από το πιάνο, μέχρι το μ. 72.¹⁵ Παρατηρείται επίσης μία έντονη αρμονική πορεία, σε αντίθεση με τα αρμονικώς στάσιμα μ. 51-56. Το μ. 57 ξεκινάει στη τονικότητα της Σι-ύφεση-μείζονος με την αρχική ιδέα μιας προτάσεως,¹⁶ ακολουθεί το παράλλαγμα σε μορφή αλυσίδας στην ii βαθμίδα και στη συνέχεια φτάνει στην iii αλλά και vi της Φα-μείζονος, μέχρις ότου στο μ. 73 η Φα-μείζονα ξαναγίνει ενεργή δεσπόζουσα της Σι-ύφεση-μείζονος. Σε μικροδομικό επίπεδο, δηλαδή, τα μ. 57-72 έχουν δομή μετατροπικής προτάσεως, με αρχική ιδέα τα μ. 57-60, παράλλαγμα τα μ. 61-64 και συνέχιση με πτωτική διαδικασία στα μ. 65-72. Στα μ. 67-70 ($vi - V^4_3/V - I^6_4 - V^7$) και 71-72 ($I^6_4 - V^7$) γίνεται μία επαναλαμβανόμενη προσπάθεια για τέλεια πτώση στην Φα-μείζονα, αλλά τελικά μένει ημιτελής.

Στα μ. 73-78 επανέρχονται αυτούσια τα μ. 51-56. Από το επόμενο μέτρο βλέπουμε, όπως και στα μ. 57-72, το πλάγιο θέμα να εξελίσσεται από το τσέλο και τη βιόλα στην ίδια τονική πορεία με πριν, αλλά αυτή τη φορά το πρώτο βιολί συμβάλλει στο συνοδευτικό εμπλουτισμό της μελωδίας. Στο μ. 95 έρχεται και πάλι η αρχή του πλάγιου θέματος από το πιάνο, αλλά αυτή τη φορά διαρκεί μόνο τέσσερα μέτρα.

¹⁴ Από αρμονικής πλευράς θα μπορούσαμε, σε ένα βαθύτερο επίπεδο, να θεωρήσουμε ότι όλη η μετάβαση είναι μία πορεία από την Σολ-ύφεση-μείζονα προς την Φα-μείζονα, η οποία λειτουργεί ως δεσπόζουσα της Σι-ύφεση-μείζονος.

¹⁵ Τα μ. 51-56 δίνουν την αίσθηση ότι έχουν τον ρόλο γεμίματος της τομής από την μετάβαση προς το πλάγιο θέμα. Στην περίπτωση που το εξάμετρο αυτό εμφανιζόταν μόνο μετά το πέρας της μετάβασης και πριν την έναρξη της πλάγιας περιοχής, θα ήταν όντως ένα γέμισμα της τομής. Από τη στιγμή όμως που βλέπουμε το εξάμετρο αυτό να ξαναεμφανίζεται αυτούσιο κατά τη διάρκεια της πλάγιας περιοχής (βλ. παρακάτω), τότε σαφώς και αποτελεί μέρος του πλάγιου θέματος.

¹⁶ Αναφορικά με τις προτασιακές μικροδομές που θα μας απασχολήσουν γενικότερα και στα τρία υπό εξέταση έργα, βλ. σχετικά Carlin, ό.π., σ. 35-48.

Μετά το μ. 99, η πλάγια περιοχή της εκθέσεως οδηγεί προς την καταληκτική περιοχή με ένα εννεάμετρο έντονου και δραματικού χαρακτήρα, που έχει στόχο την έλευση της επικυρωτικής τέλειας πτώσης της έκθεσης στα μ. 107-108, στην Σι-ύφεση-μείζονα. Η πτώση αυτή αποτελεί την “απαραίτητη εκθεσιακή κατάληξη” (“essential expository closure” ή EEC), την πτώση δηλαδή που σηματοδοτεί το τέλος της πλάγιας περιοχής.¹⁷ Από το μ. 108 μέχρι και το μ. 116, όπου ολοκληρώνεται η έκθεση, έχουμε μία καταληκτική περιοχή, η οποία λειτουργεί ως προέκταση της τέλειας πτώσης που προηγήθηκε. Το μοτιβικό υλικό που χρησιμοποιείται για την διάπλαση της καταληκτικής αυτής περιοχής είναι σχεδόν ίδιο με το καταληκτικό οκτάμετρο του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 17-24). Τέλος, τα μ. 116bis-117bis λειτουργούν ως συνδετικό πέρασμα της κατάληξης της έκθεσης¹⁸ προς την επανέναρξη της ίδιας με τη μεσολάβηση της ενεργής δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας.

ΕΠΕΞΕΡΓΑΣΙΑ

Η επεξεργασία εκτείνεται στα μέτρα 116 έως 206. Παρατηρούμε ότι ο συνθέτης χρησιμοποιεί μία προετοιμασία του πυρήνα της επεξεργασίας,¹⁹ με την είσοδο δώδεκα μέτρων (μ. 116-127) τα οποία αποτελούνται από τρία τετράμετρα που εμφανίζονται σε μορφή αλυσίδας, δημιουργώντας έναν κύκλο πεμπτών που συνδέει την τονικότητα της κατάληξης της έκθεσης με την τονικότητα της έναρξης του πυρήνα της επεξεργασίας: συγκεκριμένα, μετά το πέρασ της έκθεσης, με μία διαδοχική κατιούσα μελωδική κίνηση οδηγούμαστε στη μι-ύφεση-ελάσσονα, που αποτελεί τον ενδιάμεσο αρμονικό κρίκο για να καταλήξουμε αλυσιδωτά στην τονικότητα της λα-ύφεση-ελάσσονος.

Ο πυρήνας της επεξεργασίας, μ. 128-206, ξεκινά από την τονικότητα της λα-ύφεση-ελάσσονος και χρησιμοποιεί το θεματικό υλικό της αρχικής ιδέας του κυρίου θέματος. Η ανάπτυξη του υλικού αυτού πραγματοποιείται με δεσπόζον όργανο το πιάνο, ενώ τα έγχορδα έχουν συνοδευτικό ρόλο. Η βασική τεχνική που χρησιμοποιεί ο συνθέτης για το χτίσιμο της επεξεργασίας είναι η αλυσιδοποίηση.

¹⁷ Caplin, ό.π., σ. 107. Σχετικά με την έννοια της EEC, βλ. Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 18 και 117-149.

¹⁸ Βλ. ειδικότερα Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 191-194.

¹⁹ Βλ. αναλυτικότερα για την προετοιμασία του πυρήνα της επεξεργασίας και ακολούθως τον πυρήνα, Caplin, ό.π., σ. 153-157 και 142-147, αντίστοιχα.

Το πρώτο τετράμετρο του πυρήνα μάς θυμίζει τα πρώτα τέσσερα μέτρα του κυρίου θέματος του μέρους. Στη συνέχεια, ο συνθέτης απομονώνει το δεύτερο δίμετρο (μ. 130-131), το αποσπασματοποιεί και το χρησιμοποιεί σαν συνδετικό κρίκο και προάγγελο αυτού που θα ακολουθήσει. Όλα τα έγχορδα όργανα σιωπούν και το μόνο που ακούγεται στα δύο αυτά μέτρα είναι οι δύο μελωδικές γραμμές του πιάνου να παίζουν μονοφωνικά σε διαφορά φάσης την βασική μελωδία των δύο προηγούμενων μέτρων. Ο Schumann δίνει οδηγία σταδιακής ελάττωσης της δυναμικής έντασης (*diminuendo*) και στο τέλος προσθέτει μία παύση σύντομης διάρκειας, που αρκεί όμως για να δώσει την αίσθηση της “αναπνοής” για την συνέχεια. Από το μ. 134 μέχρι και το μ. 161 έρχεται μία μορφή ανάπτυξης των μ. 132-133 (τα οποία χρησιμοποιούν θεματικό υλικό από το δεύτερο δίμετρο της πρώτης φράσης του κυρίου θέματος), η οποία χτίζεται με αλυσιδωτό τρόπο μέσα από έναν κύκλο πεμπτών. Στα μ. 134-137 ξεκινά στο πιάνο η αδιάκοπη ροή των ογδών σε δυναμική *riano*, στην τονικότητα της λαύφεση-ελάσσονος. Έντονη κινητικότητα υπάρχει στο δεξί χέρι του πιάνου, ενώ το αριστερό έχει συνοδευτικό ρόλο, όπως και τα υπόλοιπα όργανα που λαμβάνουν μέρος. Το επόμενο τετράμετρο (μ. 138-141) ακολουθεί στην ίδια δυναμική και υφή με το προηγούμενο, αυτή τη φορά στην τονικότητα της μι-ύφεση-ελάσσονος, ενώ τα επόμενα τέσσερα μέτρα (μ. 142-145) τίθενται στην τονικότητα της σι-ύφεση-ελάσσονος. Εδώ ξεκινάει σιγά-σιγά η δυναμική να αυξάνει σε ένταση και η συνοδεία της μελωδίας από το πιάνο να κάνει πιο αισθητή την παρουσία της χρησιμοποιώντας “κοφτές” συγχορδίες. Το επόμενο τετράμετρο (μ. 146-149) είναι στην τονικότητα της φα-ελάσσονος και στα πρώτα δύο μέτρα τα έγχορδα μαζί με τη συνοδεία του πιάνου, χρησιμοποιώντας ταυτόχρονα τις κοφτές συγχορδίες του ογδού με το τέταρτο, δημιουργούν έναν πιο ταραχώδη παλμό στην εξέλιξη. Στα επόμενα δύο μέτρα, η ακατάπαυστη ροή της μελωδίας ενισχύεται από την συνοδεία του πιάνου και συνεχίζεται με *forte* στο επόμενο τετράμετρο στην ίδια τονικότητα. Από το μ. 154 και έπειτα, η επεξεργασία εξελίσσεται σε δίμετρα (μ. 154-155, 156-157, 158-159, 160-161), στις τονικότητες της ντο-ελάσσονος και της φα-ελάσσονος, προτού οδηγηθεί σε ένα δεύτερο τμήμα του πυρήνα της επεξεργασίας μέσω ενός συνδετικού περάσματος στα μ. 162-166.

Στο μ. 167 αρχίζει το δεύτερο τμήμα του πυρήνα της επεξεργασίας από την τονικότητα της φα-ελάσσοнос. Στη συνέχεια, η ανάπτυξη του υλικού εξελίσσεται κατά τον ίδιο τρόπο στις εξής τονικότητες: σολ-ύφεση-ελάσσονα, ρε-ύφεση-ελάσσονα, λα-ύφεση-ελάσσονα, μι-ύφεση-ελάσσονα, σι-ύφεση-ελάσσονα και ξανά μι-ύφεση-ελάσσονα, καταλήγοντας στην δεσπόζουσα της για να έρθει η επανέκθεση στην αρχική τονικότητα της Μι-ύφεση-μείζονος. Πιο συγκεκριμένα, το τμήμα αυτό ξεκινάει, όπως και στα μ. 128-131, με την εμφάνιση του πρώτου τετραμέτρου της αρχικής ιδέας του κυρίου θέματος στα μ. 167-170, αυτή την φορά στην τονικότητα της φα-ελάσσοнос και με δυναμική *fortissimo*. Όπως και στα μ. 132-133, έτσι και στα μ. 171-172 το πιάνο παίζει μονοφωνικά την βασική μελωδία των δύο προηγούμενων μέτρων. Αυτή τη φορά όμως, ο συνθέτης διπλασιάζει την έκταση του τελευταίου διμέτρου (πρβλ. τα μ. 171-172 και 173-174), με σκοπό να αλλάξει η αρμονική εξέλιξη και να επανέλθει ο κύκλος πεμπτών αυτή τη φορά με εναρκτήρια τονικότητα την σολ-ύφεση-ελάσσονα. Από εκεί και πέρα, τα επίπεδα της δυναμικής, η μελωδική κίνηση και η ενορχήστρωση (η συνοδεία των εγχόρδων) των μ. 175-206 επανέρχονται με τον ίδιο τρόπο που ακούστηκαν στα μ. 134-161: με διατήρηση της τετράμετρης δομής, τα μ. 175-178 είναι στην τονικότητα της σολ-ύφεση-ελάσσοнос, τα μ. 179-182 στην ρε-ύφεση-ελάσσονα, τα μ. 183-186 στην λα-ύφεση-ελάσσονα, τα μ. 187-190 και 191-194 στην μι-ύφεση-ελάσσονα, τα μ. 195-198 στη σι-ύφεση-ελάσσονα και, τέλος, τα δίμετρα μ. 199-200, 201-202 αλλά και το τετράμετρο 203-206 καταλήγουν στην δεσπόζουσα της μι-ύφεση-ελάσσοнос, που είναι και ο στόχος για την έναρξη της επανέκθεσης στην αρχική τονικότητα, την Μι-ύφεση-μείζονα.

ΕΠΑΝΕΚΘΕΣΗ

Η επανέκθεση εμφανίζεται πλήρης και συμμετρική, όπως άλλωστε απαντάται ως επί το πλείστον στα έργα του Schumann.²⁰

Η επιστροφή της κύριας ιδέας στην επανέκθεση του πρώτου μέρους του *Κουιντέτου* πραγματοποιείται στα μ. 207-232. Είναι μία τυπική επανέκθεση, με μικροδιαφορές από την έκθεση που όμως δεν επηρεάζουν τη λειτουργικότητα της αρμονίας. Πιο συγκεκριμένα, από την αρχή της παρατηρούμε ότι υπάρχουν

²⁰ Gardner, ό.π., σ. 227.

κάποιες αλλαγές στη συνοδεία των εγχόρδων, όχι ιδιαίτερης σημασίας (στο δεύτερο βιολί και στο τσέλο τα τέταρτα διπλασιάζονται και έρχονται τώρα ως όγδοα που επαναλαμβάνουν τον ίδιο φθόγγο). Στο μ. 215 η συνοδεία είναι διαφορετική από την έκθεση, χωρίς όμως και πάλι να αλλάζει κάτι στην αρμονία που υποστηρίζει τη βασική μελωδική γραμμή του πιάνου.

Στο μ. 233 επανέρχεται η μετάβαση στην τονικότητα της Σολ-ύφεση-μείζονος. Μία λίγο πιο σημαντική διαφορά ή προσθήκη θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι η παρεμβολή του τσέλου στο μ. 236 με το διαβατικό ανοδικό μοτίβο που μιμείται τη μελωδία που εκτελεί το πιάνο. Ο τρόπος με τον οποίο ο συνθέτης ανακατασκεύασε αρμονικά την μετάβαση στην επανέκθεση, προκειμένου να οδηγήσει πίσω στην κύρια τονικότητα και όχι στην δεσπόζουσα της, έχει ως εξής: Στην αλυσίδα της μετάβασης της έκθεσης, στο μ. 30, με την χρήση της V/vi είχε οδηγηθεί από την τονικότητα της Σολ-ύφεση-μείζονος στην μι-ύφεση-ελάσσονα, ενώ στην επανέκθεση, στο αντίστοιχο μ. 236, από την Σολ-ύφεση-μείζονα, με την χρήση νέας παρενθετικής δεσπόζουσας, πηγαίνει στην Ντο-ύφεση-μείζονα. Επιπλέον, στον δεύτερο κρίκο της αλυσίδας κατέληγε σε αποφυγή πτώσης (V – VI) και παρέμενε στην ίδια τονικότητα μέχρι το μ. 42 που έφτανε στην διπλή δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Αντίστοιχα, στο μ. 240 της επανέκθεσης, αντί για αποφυγή πτώσης φέρνει την συγχορδία της V/vi της Ντο-ύφεση-μείζονος και μέσω αυτής οδηγείται στην λα-ύφεση-ελάσσονα στο επόμενο τετράμετρο (μ. 241-244), το οποίο και αλυσιδοποιείται ξανά στην Ντο-ύφεση-μείζονα στα μ. 245-248. Τελικά, στα μ. 249-250 καταλήγει σε μισή πτώση στην Μι-ύφεση-μείζονα. Έτσι, στο μ. 257 γίνεται η επανεμφάνιση της πλάγιας περιοχής, η οποία επανεκτίθεται στην κύρια τονικότητα χωρίς αξιοσημείωτες διαφορές, οδηγείται στην επικυρωτική τέλεια πτώση της πλάγιας περιοχής στο μ. 314 και στην συνέχεια, όπως και στο μέρος της έκθεσης, επανέρχεται η καταληκτική περιοχή στα μ. 314-323.

Από το μ. 324 και έπειτα ακολουθεί μία διεύρυνση της κατακλείδας της επανέκθεσης, όπου στο μ. 328 και για τέσσερα μέτρα δημιουργείται ένα “κλείδωμα στην δεσπόζουσα”²¹ και στο μ. 332 γίνεται για τελευταία φορά μία τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα, την Μι-ύφεση-μείζονα, η οποία και προεκτείνεται στα επόμενα έξι μέτρα που απομένουν. Επομένως, καταλήγουμε

²¹ Για τον όρο “κλείδωμα στην δεσπόζουσα”, βλ. Carlin, ό.π., σ. 16.

στο συμπέρασμα ότι το πρώτο μέρος του κουιντέτου του Robert Schumann ολοκληρώνεται με μία διεύρυνση της καταληκτικής περιοχής της επανέκθεσης, χωρίς να μπορεί να γίνει λόγος για μια coda.

Τρίο με πιάνο αρ. 1, σε ρε-ελάσσονα, opus 63

Το εναρκτήριο μέρος του *Τρίο με πιάνο, σε ρε-ελάσσονα*, του Schumann έχει μορφή τριμερούς σονάτας με επιπρόσθετη coda.

ΕΚΘΕΣΗ

Την έκθεση του έργου αποτελούν τα μ. 1-53bis. Το κύριο θέμα της έκθεσης οργανώνεται σε τριμερή δομή,²² όπου το πρώτο τμήμα αποτελούν τα μ. 1-7a, το αντιθετικό δεύτερο τμήμα τα μ. 7-10 και το τρίτο τμήμα, με την επαναφορά της αρχικής ιδέας, τα μ. 11-14. Εξετάζοντας την αρχική ιδέα, παρατηρούμε ότι είναι γραμμένη στην τονικότητα της ρε-ελάσσονος, με το βιολί να έχει τον πρωταγωνιστικό ρόλο και το τσέλο με το πιάνο να συνοδεύουν. Η δομή της αρχικής ιδέας έχει υβριδικά χαρακτηριστικά. Η πρώτη φράση κατευθύνεται προς μία μισή πτώση (μ. 3), η οποία όμως έρχεται στον ασθενή, τέταρτο χρόνο του μέτρου και υπονομεύεται από τη συνέχιση της γραμμής του μπάσσου με την έβδομη της συγχορδίας της δεσπόζουσας. Η δεύτερη φράση ολοκληρώνεται στον πρώτο χρόνο του μ. 7, με τέλεια πτώση στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, τη λα-ελάσσονα. Επομένως, μελωδικά μπορεί να υφίστανται δύο πτωτικές διαδικασίες, αλλά αρμονικά η πρώτη από αυτές δεν υποστηρίζεται και με το πόρισμα αυτό καταλήγουμε στο ότι πρόκειται για την τρίτη, κατά τον Caplin, περίπτωση υβριδικής δομής, η οποία τείνει προς μία περίοδο.²³

Στο επόμενο τετράμετρο σχηματίζεται ένα αντιθετικό τμήμα, ξεκινώντας με την τονική βαθμίδα της λα-ελάσσονος, αλλά από τον αμέσως επόμενο χρόνο τονικοποιείται η υποδεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας με μία αρμονική αλληλουχία $ii^2/iv - vii^7/iv - ii^2/iv - vii^7/iv - V^6_5/iv - iv$ στα μ. 7-8, η οποία κατόπιν, στα μ. 9-10, αλυσιδοποιείται εστιάζοντας στην τονική της ρε-ελάσσονος. Έτσι, στο μ. 11 εμφανίζεται η επαναφορά της αρχικής ιδέας (μ. 1-3), η πρώτη φράση της οποίας από τρίμετρη γίνεται τετράμετρη και παρουσιάζει ορισμένες αρμονικές διαφοροποιήσεις για την πιο ομαλή πραγματοποίηση της τέλει πτώσης στην αρχική τονικότητα στον τρίτο χρόνο του μ. 14. Πιο συγκεκριμένα, στο μ. 3 η αρμονική διαδοχή ήταν $vii^4_3/iv - iv^6 - i^6_4 - V^2$, ενώ στο μ. 13 έχουμε $vii^4_3/iv - iv^6 - vii^6/iv - iv$ και στο επιπρόσθετο μέτρο έρχεται η πτωτική διαδικασία $i^6_4 - V - i$.

²² Βλ. Caplin, ό.π., σ. 13-16.

²³ Βλ. ό.π., σ. 61.

Η μετάβαση της έκθεσης ξεκινά από την τονικότητα της ρε-ελάσσονος και εκτείνεται στα μ. 15-26. Παρατηρούμε ότι η μετάβαση φέρνει στο προσκήνιο νέο θεματικό υλικό. Κατά τους Herokoski και Darcy ήταν σύνηθες κατά το 18^ο και στις αρχές του 19^{ου} αιώνα οι συνθέτες να βασίζονται τη μετάβαση πάνω σε ένα νέο θέμα.²⁴ Τη μετάβαση αποτελεί μία δεκάμετρη φράση με δομή προτάσεως. Η αρχή της είναι οργανωμένη σε δίμετρα, όπου τα μ. 15-16 είναι η βασική ιδέα στην τονικότητα της ρε-ελάσσονος, με χαρακτηριστικά μοτιβικά στοιχεία τον αρπισμό σε ανιούσα πορεία και την κίνηση παρεστιγμένων ογδών με δέκατα-έκτα στη συνέχεια. Το επόμενο δίμετρο είναι το παράλλαγμα της βασικής ιδέας στην υποδεσπόζουσα της ρε-ελάσσονος, ενώ η συνέχιση της πρότασης στα μ. 19-22 εκδηλώνεται με εμφανή αποσπασματοποίηση και αλυσιδοποίηση και, τέλος, τα μ. 23-24 αντιστοιχούν στην πτωτική διαδικασία, η οποία όμως δεν καταλήγει σε κάποια πτώση αλλά την αποφεύγει. Πιο αναλυτικά, τα μ. 19-22 επικεντρώνονται στην δεσπόζουσα της Φα-μείζονος, όμως στο μ. 24 σημειώνεται αποφυγή πτώσης με τη χρήση μιας συγχορδίας ελαττωμένης εβδόμης με λειτουργία διπλής δεσπόζουσας της Φα-μείζονος, η οποία μάλιστα διατηρείται και στα επόμενα δύο μέτρα. Συνεπώς, το τμήμα της μετάβασης θα μπορούσε να είχε ολοκληρωθεί στον πρώτο χρόνο του μ. 24 με μισή πτώση στην Φα-μείζονα, ώστε να ξεκινήσει απευθείας το πλάγιο θέμα στον αμέσως επόμενο χρόνο (είτε με μία παύση μικρής αξίας ενδιάμεσα). Ο συνθέτης όμως κάνει αποφυγή πτώσης και στη συνέχεια προεκτείνει την απροσδόκητη αρμονική κατάληξη της μετάβασης με ένα δίμετρο γέμισμα της τομής πριν την πλάγια περιοχή.

Η πλάγια περιοχή, στην τονικότητα της μείζονος σχετικής, βασίζεται σε ένα νέο, μοτιβικά, τετράμετρο θέμα, που το ακούμε για πρώτη φορά από το πιάνο με την συνοδεία των εγχόρδων στα μ. 27-30 και κατόπιν επαναλαμβάνεται με την μελωδία αυτούσια στο βιολί στα μ. 31-34. Αν θα θέλαμε να εξετάσουμε αναλυτικότερα το τετράμετρο αυτό, θα λέγαμε ότι παρουσιάζει ένα μοτίβο στο πρώτο μέτρο, το οποίο αλυσιδοποιείται στο επόμενο μέτρο και εξυφάνεται περαιτέρω στα δύο τελευταία μέτρα. Στην επανάληψη του τετραμέτρου αυτού από το βιολί (μ. 31-34), το πιάνο έχει καθαρά συνοδευτικό ρόλο, αλλά το τσέλο αναλαμβάνει πιο ενεργό ρόλο εμπλουτίζοντας την υφή με έναν κανόνα στην

²⁴ Herokoski – Darcy, ό.π., σ. 95· πρβλ. επίσης Carlin, ό.π., σ. 127.

ογδή. Από το μ. 35 ξεκινάει η προετοιμασία για την κατάληξη της πλάγιας περιοχής, με μοτιβικό υλικό από την κεφαλή του πλαγίου θέματος στην κύρια μελωδική γραμμή. Στα μ. 36 και 38, η τονική της Φα-μείζονος επεκτείνεται χρωματικά με την χρήση και της vii⁷/ii, η οποία ακολουθείται από διπλή δεσπόζουσα και δεσπόζουσα, χωρίς όμως να καταλήγει σε πτώση αλλά σε ρευστοποίηση του μοτιβικού υλικού στα μ. 39-41, που οδηγούν στην καταληκτική περιοχή της έκθεσης. Η απροσδόκητη αυτή κίνηση λειτουργεί ως θρυαλλίδα που πυροδοτεί μία νέα πορεία προς την αναμενόμενη τέλεια πτώση. Αυτή η τεχνική ονομάζεται “one more time technique” και θέτει σε τροχιά κίνησης την πτωτική διαδικασία: έπειτα από μία “αποτυχημένη” πρώτη προσπάθεια, ο συνθέτης “γυρίζει πίσω” το μουσικό χρόνο, ώστε να ακουστεί εκ νέου η έλευση της πτώσης.²⁵ Ωστόσο, ούτε στο μ. 42 πραγματοποιείται η επικυρωτική τέλεια πτώση της πλάγιας περιοχής.²⁶ Αντιθέτως, από το μ. 42 έρχεται στο προσκήνιο η καταληκτική περιοχή της έκθεσης, η οποία μετατρέπεται σε συνδετικό πέρασμα από το μ. 47bis και έπειτα (τα μ. 47bis-53bis λειτουργούν ως συνδετικό πέρασμα προς την επανέναρξη της εκθέσεως, ενώ τα μ. 47-49 ως συνδετικό πέρασμα προς την επεξεργασία). Από μοτιβικής, υφολογικής αλλά και αρμονικής απόψεως, η καταληκτική περιοχή βασίζεται σε θεματικό υλικό της αρχικής ιδέας του κυρίου θέματος,²⁷ το οποίο ακούγεται από το τσέλο. Το μοτιβικό αυτό υλικό ρευστοποιείται ανά τρίμετρο μέχρι το μ. 53bis, μετά το οποίο ακούμε σε επανάληψη όλη την έκθεση από την αρχή.

ΕΠΕΞΕΡΓΑΣΙΑ

Η επεξεργασία ξεκινά από την περιοχή της Σι-ύφεση-μείζονος. Από αρμονικής πλευράς, παρατηρούμε μία χρωματική ανοδική πορεία με μεγάλη διάρκεια που καταλήγει στην Λα-μείζονα, η οποία, στην πραγματικότητα, επέχει λειτουργία δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας του έργου.

Μιλώντας για το μοτιβικό περιεχόμενο της επεξεργασίας, παρατηρούμε ότι ο συνθέτης χρησιμοποιεί υλικό που ακούσαμε στο κύριο θέμα, στη θεματική

²⁵ Herokoski – Darcy, ό.π., σ. 169.

²⁶ Για την αποδόμηση της παγιωμένης μορφής σονάτας δια της αποφυγής της “EEC”, βλ. Σόλων Ραπτάκης, “Η σονάτα για πιάνο στον πρώιμο ρομαντισμό: Συγκριτική μελέτη εναρκτήριων μερών από σονάτες για πιάνο της δεκαετίας του 1820”, *Πολυφωνία* 25, Κουλτούρα, Αθήνα 2014, σ. 190-191 και 193-194.

²⁷ Πρβλ. Herokoski – Darcy, ό.π., σ. 184-185, καθώς και Caplin, ό.π., σ. 122.

ιδέα της μετάβασης, στην πλάγια περιοχή και, τέλος, ένα νέο θέμα που θα εμφανιστεί για πρώτη φορά στην πορεία της ενότητας της επεξεργασίας. Πιο συγκεκριμένα, θα μπορούσαμε να χωρίσουμε την επεξεργασία σε δύο μέρη. Το πρώτο μέρος είναι από την έναρξή της (μ. 47) μέχρι την είσοδο του νέου θέματος της επεξεργασίας (μ. 83) και το δεύτερο μέρος από το μ. 84 μέχρι το μ. 163, ακριβώς πριν την επανέκθεση. Εξετάζοντας τα μ. 47-83, παρατηρούμε ότι η διάρθρωση των μέτρων αυτών μοιάζει με ένα puzzle από ποικίλα μοτιβικά μορφώματα σε τετράμετρα που έχουν ακουστεί στην έκθεση. Πιο αναλυτικά, στο μ. 50 γίνεται χρήση των πρώτων μέτρων του θεματικού υλικού της μετάβασης (όπως στα μ. 15-16) στο τονικό περιβάλλον της Σι-ύφεση-μείζονος και στα επόμενα δύο μέτρα ο συνθέτης απομονώνει μόνο την έναρξή τους (το άρπισμα των δύο οκτάβων). Από το μ. 53, εισέρχεται μοτιβικό υλικό που θυμίζει το πρώτο τετράμετρο από το δεύτερο τμήμα του κυρίου θέματος (πρβλ. τα μ. 53-56 με τα μ. 7-10). Τα επόμενα δύο τετράμετρα χρησιμοποιούν το μοτιβικό υλικό του πλαγίου θέματος. Στο πρώτο από αυτά (μ. 57-60) ακούμε από το βιολί τη μελωδία (όπως στα μ. 31-34) και στη συνέχεια, στα μ. 61-64, το προηγούμενο τετράμετρο μεταφέρεται από την Σι-ύφεση-μείζονα στην Μι-ύφεση-μείζονα με την μελωδία στο τσέλο (μ. 61-64). Στην πλάγια περιοχή της έκθεσης, τη μελωδική γραμμή κατείχαν την πρώτη φορά το πιάνο και την δεύτερη το βιολί, με το τσέλο να έχει καθαρά συνοδευτικό ρόλο. Αυτή τη φορά, τον πρωταγωνιστικό ρόλο έχουν τα έγχορδα. Συνεχίζοντας, παρατηρούμε ότι ο συνθέτης χρησιμοποιεί στα επόμενα τέσσερα μέτρα την χαρακτηριστική πτωτική αποφυγή της μετάβασης (όπως στα μ. 23-24) καθώς και το θεματικό υλικό της επιμήκυνσης της μετάβασης (πρβλ. τα μ. 25-26) στο περιβάλλον της Μι-ύφεση-μείζονος (μ. 65-68). Στο τετράμετρο που ακολουθεί, μ. 69-72, ο Schumann επαναφέρει για δεύτερη φορά θεματικό υλικό από τα μ. 7-10 της έκθεσης, ενώ στα μ. 73-76 συνδυάζονται διαφορετικά μοτιβικά υλικά: τα δύο πρώτα μέτρα θυμίζουν την έναρξη του έργου (μ. 1-2), τα επόμενα δύο την αρχή του δεύτερου τμήματος του κυρίου θέματος (μ. 7-8), στην σολ-ελάσσονα, ενώ στιγμιαία εμφανίζεται και μια ανάμνηση του ρυθμικού στοιχείου της μετάβασης (χρήση παρεστιγμένου στον τελευταίο χρόνο του μ. 74). Τέλος, στα μ. 77-83 η μελωδία δανείζεται υλικό από την αρχή της μετάβασης (μ. 14b), το οποίο αποσπασματοποιείται και ρευστοποιείται σταδιακά, τόσο σε δυναμική (από

fortissimo σε *pianissimo*) όσο και σε ταχύτητα (*ritardando*). Αν θα θέλαμε να κάνουμε λόγο για τα τονικά κέντρα που εμπλέκονται στα μ. 77-83, τότε θα μπορούσαμε να παρατηρήσουμε ότι η αρμονική πορεία περνάει από το περιβάλλον της Μι-ύφεση-μείζονος, της Ρε-ύφεση-μείζονος και, τέλος, της Ντο-μείζονος, η οποία προετοιμάζει ως δεσπόζουσα της Φα-μείζονος την είσοδο του νέου θεματικού υλικού της επεξεργασίας.

Το δεύτερο μέρος της επεξεργασίας ξεκινάει στο μ. 84, στην τονικότητα της Φα-μείζονος. Μία νέα θεματική ιδέα, έκτασης τεσσάρων μέτρων, ακούγεται από το τσέλο, με το πιάνο σε συνοδευτικό ρόλο.²⁸ Η ίδια φράση (μ. 84-87) επαναλαμβάνεται κατόπιν από το τσέλο και στα επόμενα τέσσερα μέτρα, με το βιολί να διπλασιάζει την μελωδική γραμμή του τσέλου στην οκτάβα. Από το μ. 92 και μετά, ένα παράλλαγμα του νέου θέματος της επεξεργασίας έρχεται στην τονικότητα της Λα-ύφεση-μείζονος, ως σχετικής της ομώνυμης της Φα-μείζονος. Κυρίαρχο όργανο εδώ είναι το τσέλο, ενώ το πιάνο συνοδεύει με τον ίδιο τρόπο που συνόδευε από το μ. 84 (συγχορδίες και στα δύο χέρια με τρίηχα ογδόων) και το βιολί συμπληρώνει την ύφανση με ισοκράτες ή με παράλληλη κίνηση προς την μελωδία του τσέλου. Παρατηρώντας τα μ. 84-99, διαπιστώνουμε ότι είναι οργανωμένα σε αρχική ιδέα τεσσάρων μέτρων, άλλα τέσσερα μέτρα ελαφρώς παραλλαγμένα και οκτώ μέτρα (4+4) με το ίδιο μοτίβο στην τονικότητα της Λα-ύφεση-μείζονος. Θα μπορούσαμε μάλιστα να δούμε αυτά τα τελευταία οκτώ μέτρα ως δύο τετράμετρες φράσεις (σε μελωδικό επίπεδο), δηλαδή ως μία οιονεί περιοδική δομή.

Στα μ. 100-103 επανεμφανίζεται το ενδιάμεσο τετράμετρο του κυρίου θέματος (μ. 7-10) από το βιολί και το τσέλο, με το πιάνο να συνοδεύει με κινήσεις σε αρπισμούς, σε δύο και δύο μέτρα. Στον τέταρτο χρόνο του μ. 103 βρισκόμαστε στο περιβάλλον της ντο-ελάσσονος. Στο σημείο αυτό, ο συνθέτης χειρίζεται νέο μοτιβικό υλικό με έκταση μόλις δύο μέτρων (ένα μονόμετρο μοτίβο το οποίο αλυσιδοποιεί για μία μόνο φορά). Η αρμονία του νέου μοτίβου βασίζεται στην διπλή δεσπόζουσα της ντο-ελάσσονος που λύνεται στην δεσπόζουσα στον πρώτο χρόνο του μ. 104, έπειτα $V^2 - i$, και με την αρμονική αλυσίδα του επόμενου μέτρου η επεξεργασία οδηγείται μέσω της σολ-ελάσσονος στην Σι-ύφεση-μείζονα, όπου και επανέρχεται το θεματικό υλικό που

²⁸ Για την εμφάνιση νέου θέματος στην επεξεργασία, βλ. Carlin, ό.π., σ. 139.

ακούσαμε στα μ. 84-87 από το τσέλο. Στα μ. 106-116a ο Schumann δανείζεται το μοτιβικό υλικό από το πρώτο δίμετρο του νέου θέματος της επεξεργασίας (μ. 84-85) και το επεξεργάζεται με την χρήση αρμονικών αλυσίδων (ανά δίμετρο, στα μ. 106-107 και 108-109), ενώ από το μ. 110 και έπειτα το αποσπασματοποιεί και το ρευστοποιεί μέχρι το μ. 116, περνώντας από το περιβάλλον της Μι-ύφεση-μείζονος, της Ντο-μείζονος και της φα-ελάσσοнос. Στο σημείο αυτό επανέρχεται στην επιφάνεια το δίμετρο μοτίβο των μ. 104-105, το οποίο με τη σειρά του οδηγεί σε ένα “σταμάτημα” – και όχι πτώση – στον πρώτο χρόνο του μ. 118, στο περιβάλλον της ρε-ελάσσοнос. Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι τη δεύτερη φορά που εμφανίζεται το νέο θεματικό υλικό της επεξεργασίας διαλύεται σταδιακά, ενώ την πρώτη φορά που το ακούσαμε, στα μ. 84-99, είχε απλά παραταχθεί.

Από το μ. 119 μέχρι το μ. 123a δημιουργείται ένα χρωματικό κατέβασμα ανά δίμετρα, με αλυσιδωτό τρόπο (το μπάσο κατεβαίνει ανά ημιτόνιο) και με θεματικό υλικό δανεισμένο από το πλάγιο θέμα της έκθεσης (πρβλ. τα μ. 27-28). Το τετράμετρο που ακολουθεί (μ. 123-126) είναι ένα μείγμα από το μοτίβο του δεύτερου τμήματος του κυρίου θέματος (το χαρακτηριστικό κατιόν διάστημα πέμπτης ελαττωμένης) και του πλαγίου θέματος (το εναρκτήριο χρωματικό ανέβασμα) στο περιβάλλον της Φα-μείζονος: δίνει την αίσθηση ότι κάτι τελειώνει, αλλοιώνεται, χαμηλώνει την ταχύτητα του χρονικής αγωγής και ρευστοποιείται. Με τον τρόπο αυτό, ο Schumann επαναφέρει στο μ. 127 το τετράμετρο θέμα της επεξεργασίας στο περιβάλλον της Ρε-ύφεση-μείζονος, με τη μελωδία στο τσέλο, και το επαναλαμβάνει άλλη μία φορά μέχρι το μ. 134. Στα επόμενα τέσσερα μέτρα εμφανίζει για άλλη μία φορά το τετράμετρο από τα μ. 7-10 της έκθεσης και στα μ. 139-140 ακούμε το μοτίβο των μ. 104-105 για τρίτη φορά. Ακολουθεί ένα τετράμετρο με θεματικό υλικό από την πλάγια περιοχή και έπειτα, πλησιάζοντας προς το τέλος της ενότητας της επεξεργασίας, στα μ. 145-150 γίνεται για τελευταία φορά χρήση του μοτιβικού υλικού των μ. 7-10 στο περιβάλλον της μι-ύφεση-ελάσσοнос και της ρε-ελάσσοнос, αλλά μόνο τα δύο πρώτα μέτρα, τα οποία και αλυσιδοποιούνται δύο φορές. Ο τρίτος κρίκος της αλυσίδας αποτελείται μόνο από το πρώτο μέτρο και καταλήγει στη συγχορδία της σολ-ελάσσοнос στον πρώτο χρόνο του μ. 150, η οποία επεκτείνεται για ένα μέτρο και οδηγεί στη συγχορδία της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας του

έργου, η οποία παρατείνεται με την μορφή ισοκράτη, οδηγώντας στην επανέκθεση. Παράλληλα, στα μ. 152-163 παρατηρείται ένα χρωματικό ανέβασμα με μοτιβικό υλικό του πλαγίου θέματος, που λειτουργεί ως συνδετικός κρίκος της επεξεργασίας προς την ενότητα της επανέκθεσης.

Συνοψίζοντας, στην ενότητα της επεξεργασίας διαπλέκονται θεματικά υλικά από τα πρώτα μέτρα του κυρίου θέματος και το εσωτερικό του τμήμα, από τη μετάβαση και την προέκτασή της, από το πλάγιο θέμα,²⁹ ένα νέο θέμα που το συναντάμε πρώτη φορά στην επεξεργασία και, τέλος, ένα νέο μοτίβο το οποίο ενσωματώνεται στην πορεία της επεξεργασίας και, έχοντας συνοδευτικό ρόλο, εμπλουτίζει την εξέλιξή της.

ΕΠΑΝΕΚΘΕΣΗ & CODA

Στην τρίτη μακροδομική ενότητα του πρώτου μέρους του *Τρίο σε ρε-λάσσονα* του Schumann, τα μ. 1-14, που αποτελούν το κύριο θέμα της έκθεσης, επανέρχονται αυτούσια στα μ. 164-177. Η μετάβαση επανέρχεται επίσης χωρίς καμία αλλοίωση (τα μ. 15-26 μεταφέρονται πιστά στα μ. 178-189). Διαφοροποίηση σημειώνεται στο τέλος της μετάβασης, όπου ο συνθέτης προσθέτει ένα μέτρο (μ. 190), καθυστερώντας έτσι την είσοδο της πλάγιας περιοχής της επανέκθεσης (από το μ. 191). Επίσης, αξίζει να σημειωθεί ότι στο μέτρο αυτό πραγματοποιείται μία αρμονική προετοιμασία (μία συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης που τελικά λειτουργεί ως διπλή δεσπόζουσα) για να εισέλθει η πλάγια περιοχή στην τονικότητα της Ρε-μείζονος, την ομώνυμη της αρχικής τονικότητας. Τα μέτρα της πλάγιας (μ. 27-41) και της καταληκτικής περιοχής (μ. 42-47bis) επανέρχονται σε τονική μεταφορά χωρίς καμία άλλη διαφοροποίηση στα μ. 191-205 και μ. 206-211. Το μ. 211, το οποίο σηματοδοτεί το τέλος της επανέκθεσης, είναι αντίστοιχο του μ. 47bis και όχι του μ. 47. Αυτό συμβαίνει διότι, ενώ θα μπορούσε να ολοκληρωθεί το μέρος στο σημείο αυτό, ο συνθέτης προσθέτει μία coda που το επεκτείνει για επιπλέον 31 μέτρα.

Η αρχή της εν λόγω coda εντοπίζεται στο μ. 212. Το θεματικό υλικό που χρησιμοποιείται είναι δανεισμένο από την έκθεση του έργου και πρωτίστως από το κύριο θέμα. Στα πρώτα μέτρα της coda, ενώ η βασική μελωδική γραμμή βασίζεται στην κεφαλή της αρχικής ιδέας του κυρίου θέματος από το τσέλο, το

²⁹ Πρβλ. Caplin, ό.π., σ. 139.

βιολί “γεμίζει” με το αρπισματικό μοτίβο που συμπλήρωνε την συνοδεία από το πιάνο ή το τσέλο στην περιοχή της μετάβασης της έκθεσης (βλ. μ. 18-21). Το πιάνο καθ’ όλη την διάρκεια έχει συνοδευτικό ρόλο. Στη συνέχεια της coda, η εξέλιξη γίνεται με μελωδικές κινήσεις από την έκθεση του μέρους, οι οποίες στην πορεία ρευστοποιούνται. Στο μ. 231 έρχεται μία ανάμνηση του νέου θέματος της επεξεργασίας³⁰ (τα πρώτα δύο μέτρα σε αλυσίδα) για περίπου τέσσερα μέτρα από το πιάνο, για πρώτη φορά στην τονικότητα της Ρε-μείζονος, και ακολούθως αλυσιδοποιείται στην VI της, δηλαδή στην Σι-ύφεση-μείζονα. Η τελική πτωτική διαδικασία ξεκινάει από το μ. 235. Φτάνοντας στην περάτωση του έργου, παρατηρούμε ότι η τελική συγχορδία της τονικής επεκτείνεται σε τέσσερα μέτρα: αρχικά με τη μορφή ατελούς πτώσης, με την πέμπτη νότα της συγχορδίας στην υψηλότερη φωνή (μ. 238), έπειτα με την τρίτη, στο επόμενο μέτρο, και τελικά με τη θεμέλιο, δηλαδή στην καταληκτική της μορφή, η οποία και επαναλαμβάνει τρεις φορές (στα μ. 240-241).

³⁰ Βλ. σχετικά Caplin, ό.π., σ. 171-172.

Σονάτα για βιολί και πιάνο αρ. 2, σε ρε-ελάσσονα, opus 121

ΕΚΘΕΣΗ

Η έκθεση του πρώτου μέρους της δεύτερης σονάτας για βιολί και πιάνο, σε ρε-ελάσσονα, του Schumann, ξεκινάει με μία αργή εισαγωγή είκοσι μέτρων.³¹ Η εικοσάμετρη εισαγωγή θέτει τις βάσεις για την μελωδική δόμηση του έργου, υιοθετώντας ένα θέμα το οποίο βασίζεται στον μουσικό μεταγραμματισμό του επωνύμου του φίλου του και βιολονίστα Ferdinand David, στον οποίο είχε αφιερώσει το έργο (DAF[=v]D).³² Η δόμηση των μέτρων αυτών αποτελείται από μία πεντάμετρη φράση, η οποία καταλήγει σε μισή πτώση στον πρώτο χρόνο του μ. 5. Πιο αναλυτικά, η φράση αυτή παρατηρούμε ότι διακατέχεται από συμπαγή ομοφωνική γραφή μεταξύ του βιολιού και του πιάνου σε δυναμική *forte*. Τόσο στο πρώτο, όσο και στο δεύτερο μέτρο, οι συγχορδίες εμφανίζονται στους δύο πρώτους χρόνους του μέτρου. Παρατηρούμε επίσης ότι υπάρχει η οδηγία του συνθέτη για πιανιστικό pedal στα δύο πρώτα μέτρα, με την οποία δημιουργείται μία παράταση του ήχου της δεύτερης συγχορδίας την στιγμή που στην παρτιτούρα είναι καταγεγραμμένες παύσεις και όχι φθόγγοι μεγάλης διάρκειας. Από αρμονικής πλευράς, η ακολουθία που χρησιμοποιεί στα μ. 1-2 αντιστρέφεται αρμονικά μέσα από μία σειρά δύο συγχορδιακών ομάδων που κινούνται στο μ. 3 (μ. 1-2: I – V⁴₃ | I⁶ – iv | V – i | V/III – III). Μετά την μισή πτώση στο μ. 5, ο Schumann επεκτείνει την δεσπόζουσα με την συγχορδία της vii⁴₃/V και ξανά την δεσπόζουσα στον πρώτο χρόνο του μ. 6. Η συγχορδία της vii⁴₃/V είναι κάτι το απροσδόκητο, διότι ούτε ξεκινάει κάτι καινούριο στην συνέχεια, ούτε δίνει την αναμενόμενη έμφαση στην δεύτερη συγχορδία μιας σταθερής αρμονικής πορείας που είχε έως τώρα, παρά συνεχίζει να μένει στην συγχορδία της δεσπόζουσας, δίνοντας ίσως έμφαση στα επόμενα δύο μέτρα που θα ακολουθήσουν.

³¹ Για την έναρξη ενός γρήγορου μέρους σε μορφή σονάτας με αργή εισαγωγή, βλ. ειδικότερα Carlin, ό.π., σ. 195, και Herokoski – Darcy, ό.π., σ. 295-297.

³² Για τον τρόπο με τον οποίο ο Schumann ταυτίζει τις ονομασίες των φθόγγων του θέματος της αργής εισαγωγής με τα γράμματα του επωνύμου του φίλου του Ferdinand David, βλ. Linda Correll Roesner, “The chamber music”, στο: Beate Perrey (επιμ.), *The Cambridge companion to Schumann*, Cambridge University Press, New York 2007, σ. 137.

Στη συνέχεια το βιολί παραμένει στην δεσπόζουσα με μία μελισματική πορεία τριών μέτρων με δέκατα έκτα, σε μια μορφή που θυμίζει καντέντσα³³ και λειτουργεί ως “γέμισμα της τομής” πριν την είσοδο της δεύτερης φράσης. Στα μ. 9-13 επαναλαμβάνεται η πρώτη φράση (μ. 1-5), μόνο που τώρα γίνεται με δυναμική *piano* και το βιολί συμπληρώνει με μικρά μελίσματα τις στιγμές που σιωπά η συγχορδιακή ακολουθία του πιάνου, δίνοντας έτσι μία λιγότερο δραματική αίσθηση από την πρώτη παρουσίαση του θέματος. Το θέμα ολοκληρώνεται στο μ. 13a χωρίς την πτωτική προέκταση προς το επόμενο μέτρο. Από το μ. 13b ξεκινάει μία καταληκτική περιοχή, η οποία οδηγείται και πάλι στη δεσπόζουσα στα μ. 17 αλλά και 18. Για τους επόμενους τρεισήμισι χρόνους επικρατεί σιγή, με μία πολύ απαλή ήχηση της νότας λα από το βιολί. Η ξαφνική έλευση μίας συγχορδίας ελαττωμένης εβδόμης σε δυναμική *fortissimo* και μία κατιούσα κίνηση του αρπισμού της συγχορδίας με διπλασιασμένες τις νότες μας οδηγούν στην έναρξη του κυρίου θέματος της έκθεσης από το μ. 21.

Το κύριο θέμα της εκθέσεως του έργου εκτείνεται στα μ. 21-43. Η αρχική ιδέα και σε μελωδικό αλλά και σε αρμονικό επίπεδο προέρχεται από το εισαγωγικό θέμα (μ. 1-5) και διατυπώνεται με μία ασυνήθιστη δομή, στην οποία η βασική μοτιβική ιδέα παρατίθεται τρεις φορές στην σειρά μερικώς παραλλαγμένη. Πιο συγκεκριμένα, η πρώτη φορά που ακούμε την αρχική ιδέα είναι στα μ. 21-25, με το βιολί να κατέχει την γραμμή της μελωδίας και το πιάνο να έχει συνοδευτικό ρόλο, με μία ρυθμική κίνηση την οποία θα ξαναδούμε στην διάρκεια του έργου. Η αρμονική ακολουθία που χρησιμοποιείται είναι όμοια με τα μ. 1-5 της εισαγωγής και ολοκληρώνεται στον πρώτο χρόνο του μ. 25, όπου έρχεται σε επικάλυψη η δεύτερη εμφάνιση της αρχικής ιδέας από την συγχορδία της δεσπόζουσας. Στα μ. 25-29 ή μελωδική γραμμή βρίσκεται στο πιάνο με το βιολί να συνοδεύει. Η δεύτερη εμφάνιση της αρχικής ιδέας του κυρίου θέματος ολοκληρώνεται στο μ. 29, όπου εισάγεται η τρίτη και τελευταία εμφάνισή της από το βιολί, πάλι παραλλαγμένη. Το ρυθμικό σχήμα με συγκοπή στο μ. 24 λειτουργεί ως συνδετικός κρίκος μεταξύ της αρχικής ιδέας και του πρώτου παραλλάγματός της, όπως και αργότερα, μεταξύ του πρώτου και του δεύτερου παραλλάγματός της. Ο Schumann χρησιμοποιεί ρυθμικά σχήματα με συγκοπές

³³ Για την εκδήλωση έμφασης σε μια αργή εισαγωγή, βλ. Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 297.

και στην μετέπειτα πορεία του έργου, δίνοντας μάλιστα ολοένα και αυξανόμενη βαρύτητα στην χρήση τους.³⁴

Με τον τρόπο αυτό διαπιστώνουμε ότι έχουμε μία προτασιακή δομή με ένα επιπλέον παράλλαγμα της αρχικής ιδέας, δηλαδή μία δομή τύπου α-α'-α''-β-γ.³⁵ Επιπλέον, αξίζει να σημειωθεί ότι ο ρυθμικός χαρακτήρας του κυρίου θέματος είναι διαφορετικός από εκείνον που είχε στην εισαγωγή. Κρατώντας την ίδια αρμονική ακολουθία, οι συγχορδίες έρχονται στα ισχυρά μέρη του μέτρου (στον πρώτο και στον τρίτο χρόνο), ενώ στην εισαγωγή ήταν στο ισχυρό και ασθενές μέρος, δηλαδή στον πρώτο και στο δεύτερο χρόνο του μέτρου.³⁶ Η συνέχιση της προτάσεως στα μ. 33-38 αποσπασματοποιεί τα δύο τελευταία μέτρα της αρχικής ιδέας με επιτάχυνση της ρυθμικής επιφάνειας και αλυσιδοποίηση. Η πτωτική διαδικασία του κυρίου θέματος της έκθεσης ξεκινάει από το μ. 38 και ολοκληρώνεται στην θέση του μ. 43, με μία αποδυναμωμένη πτώση στην αρχική τονικότητα. Στο μ. 42 ορίζεται η δεσπόζουσα, αλλά αντί να οδηγηθεί στην τονική στον ισχυρό πρώτο χρόνο του μ. 43, ηχεί μόνο η θεμέλιος της συγχορδίας της ρε-ελάσσονος και από το βιολί και από το πιάνο. Η πτωτική φιγούρα στο τέλος της κύριας περιοχής της εκθέσεως φαίνεται να αντιστοιχεί σε μία τυπική πτωτική διαδικασία. Η διαδοχή τεσσάρων όμοιων φθόγγων που ξεκινούν από ασθενή χρόνο του μέτρου και ολοκληρώνονται σε ισχυρό, ωστόσο, θα αποδειχθεί σημαντική για την κυκλική ενοποίηση της σονάτας σε όλο το φάσμα των μερών της ως συνολικό έργο.³⁷

Η μετάβαση έρχεται με επικάλυψη στο μ. 43³⁸ με τετράμετρες δομικές μονάδες. Σε θεματικό επίπεδο, ξεκινά να χτίζεται πάνω σε μία τετράμετρη θεματική ιδέα (2+2 μέτρων), η οποία μεταφέρεται με αλυσίδα στα επόμενα τέσσερα μέτρα. Πιο συγκεκριμένα, στο πρώτο δίμετρο, μ. 43-44, αναπτύσσεται το μοτίβο από την συνέχιση του κυρίου θέματος (πρβλ. το μ. 34, αλλά με την μορφή που το ακούσαμε στο μ. 40 από το βιολί), σε μορφή ερώτησης – απάντησης ανάμεσα στα δύο όργανα. Το επόμενο δίμετρο, μ. 45-46, αποτελείται

³⁴ Για την χρήση του ρυθμικού σχήματος με συγκοπές, βλ. ειδικότερα Roesner, ό.π., σ. 138-139.

³⁵ Για το φαινόμενο αυτό, βλ. αναλυτικότερα Carlin, ό.π., σ. 37-40.

³⁶ Αυτό φαίνεται αν παρατηρήσουμε την μελωδική γραμμή του βιολιού και του μπάσου στο πιάνο σε σχέση με τα μ. 1-6 της εισαγωγής.

³⁷ Βλ. ειδικότερα Roesner, ό.π., σ. 140-141.

³⁸ Η μοτιβική περιστροφή των αρχικών μέτρων της μετάβασης, η αλυσιδωτή πορεία, η συσσωρευτική ενέργεια και η πορεία προς ένα σημείο δομικής ολοκλήρωσης, μας οδηγούν στο συμπέρασμα ότι ξεκινά η μεταβατική περιοχή. Πρβλ. σχετικά: Herokoski – Darcy, ό.π., σ. 94.

μελωδικά από μία χαρακτηριστική κατιούσα κίνηση και τονικοποιεί την λα-ελάσσονα, στην οποία και μεταφέρεται σχεδόν ίδιο το τετράμετρο 43-46 στα μ. 47-50. Μία βασική διαφορά ανάμεσα στα τετράμετρα αυτά είναι ότι στα μ. 47-48 το πρώτο δίμετρο έρχεται αντεστραμμένο ως προς τον συμμετοχή των δύο οργάνων απ' ό,τι την πρώτη φορά στα μ. 43-44. Μετά το δεύτερο τετράμετρο της μετάβασης, το θεματικό υλικό ρευστοποιείται, με το μ. 52 να φτάνει στο περιβάλλον της σολ-ελάσσονος, απ' όπου οδηγούμαστε στην τονικότητα της Φα-μείζονος και στην πτωτική διαδικασία της μετάβασης. Η αναμενόμενη πτώση όμως θα αποφευχθεί³⁹ με μια αρμονική ακολουθία V⁶₅ – IV⁶ – V⁷, και από το μ. 57 εισάγεται η πλάγια περιοχή της εκθέσεως.

Το πρώτο τετράμετρο του πλαγίου θέματος ακούγεται στο περιβάλλον της σολ-ελάσσονος, με τη μελωδική γραμμή στο βιολί και το πιάνο να συνοδεύει. Η συνοδεία του πιάνου μάς θυμίζει σε ρυθμικό επίπεδο την συνοδεία που είχε στα πρώτα μέτρα του κυρίου θέματος (μ. 21). Το μελωδικό μόρφωμα της έναρξης της πλάγιας περιοχής είναι μία εξύφανση των τελευταίων μέτρων της μετάβασης. Το πρώτο τετράμετρο, μ. 57-60, αλυσιδοποιείται κατόπιν στο περιβάλλον της Φα-μείζονος στα μ. 61-64a. Στο ίδιο τονικό περιβάλλον, το επόμενο τετράμετρο εμφανίζει στο πιάνο ένα μοτιβικό σχήμα για τα δύο πρώτα μέτρα που θα μπορούσε ίσως να χαρακτηριστεί ως παράλλαγμα του θέματος της πλάγιας περιοχής. Το μοτίβο αυτό επαναλαμβάνεται στα επόμενα δύο μέτρα από το πιάνο και το βιολί μαζί (το βιολί διπλασιάζει την υψηλότερη μελωδική γραμμή του πιάνου). Μετά την αποφυγή της πτώσης στο μ. 68, εμφανίζεται το αρχικό θεματικό υλικό της πλάγιας περιοχής για δύο τετράμετρα, παραλλαγμένο, στο περιβάλλον της σολ-ελάσσονος και της Φα-μείζονος, με το βιολί να συνοδεύει με τα χαρακτηριστικά μελίσματα του κυρίου θέματος. Το μοτίβο του τετραμέτρου μ. 74-78a μας θυμίζει το θεματικό υλικό της μετάβασης (μ. 44) και στρέφεται αλυσιδωτά από την τονική προς την επιδεσπόζουσα της Φα-μείζονος. Ακολουθώς, στα μ. 78-79 περνάμε από την IV στην ii και η αρχική ιδέα του κυρίου θέματος έρχεται ξανά στο προσκήνιο στο μ. 80, στην σολ-ελάσσονα.⁴⁰ Το πρώτο τετράμετρο εμφανίζεται με την ίδια δομή που είχε και στα μ. 21-32 (δύο τετράμετρα, α και α', μ. 80-83 και 84-87), σε αλυσίδα. Εμφανίζεται όμως και μία

³⁹ Για την αποφυγή πτώσης στην περιοχή αυτή, βλ. Carlin, ό.π., σ. 135.

⁴⁰ Για την χρήση θεματικού υλικού του κυρίου θέματος εντός της πλάγιας περιοχής, βλ. Herokoski – Darcy, ό.π., σ. 205-206, αλλά και Carlin, ό.π., σ. 139.

τρίτη φορά το τετράμετρο αυτό, παραλλαγμένο και διευρυμένο, και τελικά καταλήγει σε τέλεια πτώση στο μ. 93.

Τα μ. 93-96 μας θυμίζουν τα πρώτα μέτρα της αργής εισαγωγής του έργου, με τις συγχορδίες όμως να βρίσκονται στους ασθενείς χρόνους του μέτρου, δηλαδή στον δεύτερο και τον τέταρτο χρόνο, με συμπαγή ομοφωνική γραφή και με αρμονική διαδοχή I - V | V/vi - vi | V/IV - IV - ii | V - I. Στο μ. 96bis, ο Schumann χρησιμοποιεί την συγχορδία της Φα-μείζονος με πέμπτη αυξημένη ως συνδετικό πέρασμα για την επανάληψη της έκθεσης.

Στο μ. 80 από την τονικότητα της σολ-ελάσσονος οδηγούμαστε στην αρχική τονικότητα, όπου επανέρχεται η αρχική ιδέα του κυρίου θέματος, η οποία στο μ. 84 ακούγεται και στην σχετική μείζονα, τη Φα-μείζονα, όπου και θα πραγματοποιηθεί η καταληκτική πτώση της πλάγιας περιοχής με τέλεια πτώση στο μ. 93. Παρ' όλο που στη μορφή σονάτας του 18^{ου} αιώνα τίποτα δεν μπορούσε να θεωρηθεί καταληκτική περιοχή μέχρι την EEC, οι Herokoski και Darcy τονίζουν ότι κάποιος μπορεί να φανταστεί καταστάσεις, ειδικά μετά το 1800, στις οποίες ο συνθέτης είχε την πρόθεση να σχεδιάσει μία διάλυση της δευτερεύουσας περιοχής κατ' αυτόν τον τρόπο.⁴¹ Γενικότερα, η πλάγια περιοχή περιέχει ένα μόρφωμα (μ. 57-60) που το περιστρέφει και δεν το τονικοποιεί πουθενά. Περνάει από πολλά τονικά κέντρα χωρίς να πραγματοποιεί κάποια πτώση, χάνοντας έτσι τον προσανατολισμό της. Επιπροσθέτως, στην πλάγια περιοχή διεισδύουν στοιχεία του κυρίου θέματος με αποτέλεσμα ένα εκτενές ολοκληρωμένο σύμπλεγμα το οποίο διαρκώς επεκτείνεται.⁴² Οι συνεχόμενες αποφυγές πτώσεων στην πλάγια περιοχή την προεκτείνουν, καθώς η επικυρωτική πτώση της αναβάλλεται κατ' εξακολούθηση.

ΕΠΕΞΕΡΓΑΣΙΑ

Η επεξεργασία του πρώτου μέρους της *Σονάτας σε ρε-ελάσσονα* του Schumann αντιστοιχεί στα μ. 96-188. Ξεκινάει στο περιβάλλον της ρε-ελάσσονος και από το μ. 98 στρέφεται προς την σολ-ελάσσονα. Τα μ. 96b-100a χρησιμοποιούν θεματικό υλικό από το δεύτερο μοτίβο της πλάγιας περιοχής (όπως στα μ. 64-68a). Στα μ. 100-107 το θεματικό υλικό της έναρξης της

⁴¹ Για την τονική «διάλυση» της δευτερεύουσας περιοχής πριν την έλευση της EEC, βλ. Herokoski - Darcy, ό.π., σ. 190-191.

⁴² Πρβλ. σχετικά Roesner, ό.π., σ. 137.

πλάγιας περιοχής αναπτύσσεται σε δύο τετράμετρες φράσεις με μορφή αλυσίδας. Πιο συγκεκριμένα, τα μ. 100-103 παραμένουν στην περιοχή της σολ-ελάσσονος και η μελωδική γραμμή ακούγεται από το πιάνο, όσον αφορά τα δύο πρώτα μέτρα, και από το βιολί, όσον αφορά τα δύο τελευταία. Με τον ίδιο τρόπο, το τετράμετρο αυτό μεταφέρεται ακολούθως στο περιβάλλον της φα-ελάσσονος και το τελευταίο του μέτρο επαναλαμβάνεται (στο μ. 108). Το επόμενο τετράμετρο, μ. 109-112, δανείζεται θεματικό υλικό από τα μ. 45-48 της μετάβασης: η μελωδία βρίσκεται στο πιάνο και το τετράμετρο αυτό μεταφέρεται και στα επόμενα τέσσερα μέτρα με μικρές παραλλαγές. Οι τονικές περιοχές που χρησιμοποιεί ο συνθέτης είναι η ντο-ελάσσονα στα μ. 109-113 και η σι-ύφεση-ελάσσονα στα μ. 114-116. Για τα επόμενα δύο μέτρα, μ. 117-118, η επεξεργασία περνάει από την φα-ελάσσονα, με το βιολί να φέρει στον ασθενή δεύτερο χρόνο του μέτρου τα δύο πρώτα μέτρα της αρχικής ιδέας του κυρίου θέματος. Από τα μέσα του μ. 118, με μία συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης περνάει στιγμιαία από την ντο-ελάσσονα και στα μ. 119-120, με τον ίδιο τρόπο, στην σολ-ελάσσονα. Το θεματικό υλικό που χρησιμοποιείται στα δύο αυτά μέτρα είναι δανεισμένο από τα δύο πρώτα μέτρα της μετάβασης (μ. 45-46).

Από το μ. 122 η επεξεργασία στρέφεται προς την αρχική τονικότητα και τα μ. 121-122 φέρουν το θεματικό υλικό των δύο πρώτων μέτρων της αρχικής ιδέας του κυρίου θέματος στο αριστερό χέρι στο πιάνο και στα επόμενα δύο μέτρα στο δεξί χέρι. Στο μ. 125, με την χρήση μιας συγχορδίας ελαττωμένης εβδόμης τονικοποιείται στιγμιαία η λα-ελάσσονα και αμέσως μετά, με αλυσίδα, η μι-ελάσσονα. Το μοτιβικό υλικό των δύο αυτών μέτρων προέρχεται από τα μ. 45-46 της μετάβασης. Στα μ. 131-134 εμφανίζεται το θεματικό υλικό των μ. 64-68a περνώντας αρχικά από την σολ-ελάσσονα και κατόπιν από την ντο-ελάσσονα. Το επόμενο τετράμετρο δανείζεται θεματικό υλικό από τα πρώτα μέτρα της πλάγιας περιοχής και οδηγείται στο μ. 139, όπου ο Schumann μάς δίνει την αίσθηση ότι ξεκινάει μία πορεία προς κάποια πτώση. Το θεματικό υλικό που χρησιμοποιεί είναι από την καταληκτική περιοχή του κυρίου θέματος (μ. 40), εναλλάξ ανά δίμετρο με τα πρώτα δύο μέτρα της αρχικής ιδέας. Στα μ. 151-153 εμφανίζεται υλικό από τα τρία μέτρα της καταληκτικής περιοχής της έκθεσης (μ. 40-42) και ενώ ο ακροατής είναι προετοιμασμένος για μία πτώση στην ντο-ελάσσονα, με κάθε δυνατό τρόπο, ο συνθέτης την αποδυναμώνει στα μ.

154-155, αποφεύγοντας την έλευση της τονικής στη σωστή θέση και με την ανάλογη πληρότητα των φθόγγων και φέρνοντας στο μπάσο του πιάνου την νότα ντο σε οκτάβα με δυναμική *riano*. Η ισχυρή δόμηση της δεσπόζουσας στα μ. 153-154 προετοιμάζει εν τέλει την έλευση ενός οιονεί νέου θέματος στην τονικότητα της ντο-ελάσσονος.⁴³

Από το μ. 155 ξεκινάει ένα τετράμετρο στο περιβάλλον της ντο-ελάσσονος με θεματικό υλικό στο πιάνο που δεν το έχουμε ξανακούσει μέχρι τώρα. Στα επόμενα τέσσερα μέτρα, η μελωδική γραμμή του νέου θεματικού υλικού της επεξεργασίας εμφανίζεται από το βιολί στο περιβάλλον της σολ-ελάσσονος, με το πιάνο να συνοδεύει με θεματικό υλικό δανεισμένο από το μ. 40 της καταληκτικής περιοχής της έκθεσης. Στη συνέχεια, στο τετράμετρο 163-166 πραγματοποιείται αλλαγή των ρόλων μεταξύ των δύο οργάνων και το βιολί συνοδεύει τη μελωδία του πιάνου με το ίδιο θεματικό υλικό της καταληκτικής περιοχής, όπως και προηγουμένως. Η εναλλαγή ρόλων συνεχίζεται και στο επόμενο τετράμετρο, μ. 167-170, στο περιβάλλον της Μι-ύφεσης-μείζονος. Από το μ. 171 και έπειτα, αποσπασματοποιείται το μονόμετρο μέτρο που θυμίζει το μ. 40 του κυρίου θέματος και εναλλάσσεται μεταξύ πιάνου και βιολιού με αλυσιδωτό τρόπο μέχρι την έλευση της επανέκθεσης. Αξίζει να σημειωθεί ότι από το μ. 174 ξεκινάει ένα *crescendo* που οδηγείται σε δυναμική *forte* στο μ. 177, κάνοντας έναν κύκλο που δεν φτάνει σε κάποια πτώση, ενώ από το μ. 186, με *diminuendo*, οδηγεί προς την επανέκθεση του μέρους στο μ. 189.

Σαν γενικότερο συμπέρασμα, παρατηρούμε ότι τα τονικά περιβάλλοντα που χρησιμοποιούνται στο χτίσιμο της επεξεργασίας σε ένα βαθύτερο επίπεδο είναι ένας κύκλος πεμπτών που κυλά χωρίς να εκπληρώνεται κάποιος προορισμός παρά μόνο η τελική κατάληξη στην αρχική τονικότητα, στην οποία θα ξεκινήσει η επανέκθεση.⁴⁴ Από θεματικής πλευράς, τα μοτιβικά υλικά που χρησιμοποιούνται προέρχονται από όλο το εύρος της έκθεσης, εκτός της αργής εισαγωγής της (την αρχική ιδέα και την καταληκτική περιοχή του κυρίου θέματος, την μετάβαση και

⁴³ Για το γεγονός ότι η ισχυρή δόμηση της δεσπόζουσας προετοιμάζει τον περιβάλλοντα χώρο για την έλευση ενός νέου θεματικού υλικού στην επεξεργασία, βλ. Roesner, ό.π., σ. 141.

⁴⁴ Σύμφωνα με τον Γιώργο Φιτσιώρη, «ένας κύκλος πεμπτών αποτελεί μία από τις πλέον συνηθισμένες τεχνικές που χρησιμοποιούνται σε αναπτυξιακά τμήματα έτσι ώστε να δίνεται η αίσθηση της αέναης περιπλάνησης χωρίς, εν τούτοις, να εγκαθιδρύεται ή να επικυρώνεται καμία τονικότητα»· βλ. αναλυτικότερα: Γιώργος Φιτσιώρης, *Εισαγωγή στη θεωρία και ανάλυση της τονικής μουσικής*, Νεφέλη, Αθήνα 2004, σ. 298.

τα δύο μοτίβα της πλάγιας περιοχής), σε συνδυασμό με μία νέα θεματική ιδέα από το μέσον της επεξεργασίας και έπειτα.⁴⁵

ΕΠΑΝΕΚΘΕΣΗ & CODA

Η επανέκθεση λαμβάνει χώρα στα μ. 189-267. Η έναρξη των πρώτων μέτρων της αρχικής ιδέας σε μελωδικό επίπεδο έρχεται με τον ίδιο τρόπο που αυτά ακούστηκαν στην έκθεση αλλά με διαφορετική αρμονική διαδοχή. Στα μ. 21-23 του αρχικού θέματος η αρμονική πορεία ήταν $i - V | i - IV | V$, ενώ αυτή τη φορά επανέρχονται στηριγμένα στην αρμονική ακολουθία $ii^{6_5} - V^7 | VI - vii^{6_5} / V | V^{6_5}$. Μετά τον πρώτο χρόνο του μ. 191 και έως το μ. 223, πάντως, η αρμονική διαδοχή, όπως και η μελωδική-ρυθμική πορεία του κυρίου θέματος, επανέρχεται αυτούσια με τα αντίστοιχα μέτρα της έκθεσης (μ. 23-55). Στο μ. 211, η μετάβαση έρχεται σε επικάλυψη μετά την τέλεια πτώση του κυρίου θέματος, όπως ακριβώς και στο μ. 43 της εκθέσεως. Η πρώτη διαφορά που συναντάται είναι στο μ. 222, όπου το τελευταίο δέκατο έκτο του πιάνου δεν είναι ντο φυσικό αλλά ντο-δίεση και στη συνέχεια, αντί να οδηγηθεί στην τονικότητα της Φα-μείζονος, όπως στο μ. 55 της εκθέσεως, με την αρμονική ακολουθία $V^{6_5} - IV^6 - V^7$ της Φα-μείζονος, πηγαίνει προς την αρχική τονικότητα ($vii^{6_5} - VI | V^{6_5} - V^7$).

Από το σημείο αυτό και μετά παρατηρούμε ότι η δευτερεύουσα περιοχή της εκθέσεως τονικοποιείται μία τρίτη χαμηλότερα. Με αυτόν τον τρόπο, τα τονικά περιβάλλοντα στα οποία δημιουργούνται όλες οι αποτυχημένες πτωτικές απόπειρες είναι η μι-ελάσσονα (μ. 225-228), η Ρε-μείζονα (μ. 229-235), η Σολ-μείζονα (μ. 236-239) και η Ρε-μείζονα (μ. 240-251). Από το μ. 252 αποκαθίσταται ο αρχικός ελάσσων τρόπος,⁴⁶ ο οποίος θα επικρατήσει μέχρι το τέλος του πρώτου μέρους, επαναφέροντας το θεματικό υλικό της αρχικής ιδέας του κυρίου θέματος, όπως και στο μέρος της έκθεσης, με διαφορετική όμως αρμονική πορεία. Στα μ. 84-88a, η αρμονική διαδοχή ήταν $vi^6 - V^{6_5} | I - V^{4_3} | I^6 - vi - ii | vii^7 / vi - vi - vii^7 | I$ στην τονικότητα της σχετικής μείζονος, τη Φα-μείζονα, ενώ στα αντίστοιχα μέτρα της επανέκθεσης (μ. 252-256a) η αρμονική πορεία

⁴⁵ Για την χρήση ήδη γνωστών θεματικών στοιχείων σε συνδυασμό με κάποιο νέο, βλ. Hepokoski - Darcy, ό.π., σ. 205-206.

⁴⁶ Για την αναφορά του Heinrich Birnbach σε αυτό το φαινόμενο και γενικότερα στον τονικό σχεδιασμό των επανεκθέσεων σε ελάσσονα τρόπο, βλ. 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. 75-76.

είναι VI – V⁶ | i – vii⁶ | i⁶ – iv – ii | V⁷ – vii⁶₅/V – V⁶₅ | i στην αρχική τονικότητα. Από το μ. 258 ξεκινά η πτωτική διαδικασία, όπου για ακόμα μία φορά παρατηρείται διαφορετική αρμονική διαδοχή σε σχέση με τα αντίστοιχα μέτρα του μέρους της έκθεσης. Σε αυτά (μ. 90-93), η αρμονική πορεία ήταν I⁶₄ – V⁶/ii | ii – V⁶/iii | iii – V⁷ | I, ενώ όταν επανεκτίθενται έχουν ως εξής: i⁶₄ – vii⁶₅/iv | II^N₆₄ – vii⁶₅/V | i⁶₄ – vii⁷ – V⁷ | i. Στο μ. 261 πραγματοποιείται το “βασικό κλείσιμο της δομής”,⁴⁷ με τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα. Μετά την έλευση της τονικής βαθμίδας στην πτώση, όπως στην έκθεση, έτσι και στην ενότητα της επανέκθεσης εμφανίζεται θεματικό υλικό από την αργή εισαγωγή του έργου. Πιο συγκεκριμένα, στην έκθεση, μετά την πτώση ερχόταν ένα τετράμετρο σε δυναμική *fortissimo* που μας θύμιζε την έναρξη της αργής εισαγωγής, εναρμονισμένο ως εξής: I – V² | V/vi – vi | V⁶₅/IV – IV – ii | V⁷ – I. Όταν όμως τα μέτρα αυτά επανεκτίθενται, προστίθενται άλλα δύο μέτρα και ακολουθείται διαφορετική αρμονική πορεία απ’ ό,τι στην ενότητα της έκθεσης: i – V⁴₃ | i⁶ – IV | V – i – iv | V⁷/III – III – ii⁶₅ – V⁷ | VI – vii⁶₅/iv – iv – vii⁷/III | i⁶₄ – V⁷. Επίσης, αξίζει να σημειωθεί ότι τα δύο μέτρα που προστίθενται (μ. 264-265) εμφανίζονται με τέσσερις συγχορδίες ανά μέτρο, κάτι που μας δίνει μία αίσθηση επιτάχυνσης του ρυθμού, ενώ η διαδικασία της τέλει πτώσης αποδυναμώνεται στο αμέσως επόμενο μέτρο.

Η coda του μέρους έρχεται σε επικάλυψη στο μ. 267 με νέο μοτιβικό υλικό⁴⁸ στην αρχική τονικότητα του έργου. Στην παρουσίαση του νέου θεματικού υλικού, το βιολί κατέχει τον πρωταγωνιστικό ρόλο, με το πιάνο να συνοδεύει με δεξιοτεχνικές φιγούρες δέκατων έκτων. Εξετάζοντάς το σε μικροδομικό επίπεδο, παρατηρούμε ότι αποτελείται από μία βασική ιδέα δύο μέτρων (μ. 267b-269a), η οποία στηρίζεται σε μία αρμονική διαδοχή τονικής – προδεσπόζουσας – δεσπόζουσας – τονικής. Η μελωδική γραμμή χαρακτηρίζεται από τον σχηματισμό αρπισμού με τέταρτα παρεστιγμένα και όγδοα. Η συνοδεία του πιάνου πραγματοποιείται με την διαδοχή συγχορδιών σε κάθε ισχυρό χρόνο του μέτρου (στον πρώτο και τρίτο χρόνο εισάγεται η θεμέλιος της συγχορδίας και

⁴⁷ Για το “βασικό κλείσιμο της δομής”, βλ. Ιωάννης Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Συμπερασματικές επισημάνσεις επί των τριών πρώτων τύπων σονάτας – Η συμβολή της θεωρίας των Hepokoski και Darcy στην τρέχουσα επιστημονική συζήτηση”, *Πολυφωνία* 16, Κουλτούρα, Αθήνα 2010, σ. 133.

⁴⁸ Για την χρήση νέου υλικού στην περιοχή της coda, βλ. Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 284.

στα ασθενή μέρη οι υπόλοιποι συγχορδιακοί φθόγγοι). Το δεξί χέρι στο πιάνο συνοδεύει με μία κίνηση δεκάτων έκτων, ξεκινώντας με παύση στα ισχυρά μέρη του μέτρου. Η νέα αυτή θεματική ιδέα επαναλαμβάνεται στα επόμενα δύο μέτρα, μόνο που την δεύτερη φορά οδηγείται στην διπλή δεσπόζουσα και όχι στην τονική, όπως στον πρώτο χρόνο του μ. 269. Από το μέσον του μ. 271 αποσπασματοποιείται η μελωδική-ρυθμική κίνηση δεκάτων έκτων και ηχεί εναλλάξ στο βιολί και στο πιάνο σε μορφή αλυσίδας ανά δύο μέτρα. Στο μ. 274b θα μπορούσαμε να πούμε ότι το νέο θεματικό υλικό ξεκινάει μία πορεία προκειμένου να ολοκληρωθεί με πτώση, κάτι που όμως αποφεύγεται στο μ. 277. Για τα επόμενα τρία μέτρα πραγματοποιείται άλλη μία προσπάθεια για πτώση, διαφορετική από την προηγούμενη, η οποία και θα ολοκληρωθεί στον πρώτο χρόνο του μ. 280 με τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα. Τα μ. 267b-280a αποτελούν μία δομή προτάσεως με επανασχηματισμό της πτωτικής διαδικασίας.

Από το μ. 280b και έπειτα, το θεματικό υλικό της coda ρευστοποιείται μέχρι που στο μ. 287 εμφανίζεται η κεφαλή της αρχικής ιδέας του κυρίου θέματος της έκθεσης. Η γραμμή του μπάσου είναι βασισμένη σε μια μιμητική κίνηση, με μεγέθυνση του βασικού μοτίβου επί της τονικής και επί της δεσπόζουσας μέχρι το μ. 291, όπου γίνεται η τελική πτώση στην αρχική τονικότητα. Τα επόμενα μέτρα είναι μία προέκταση της τονικής της ρε-ελάσσονος και στις τελευταίες δύο συγχορδίες ακούγεται η συγχορδία της τονικής σε πλήρη μορφή, από το πιάνο και το βιολί μαζί, σε δυναμική *forte*.

Συμπεράσματα

Συγκρίνοντας τα εναρκτήρια μέρη των τριών έργων, παρατηρούμε ότι διαφέρουν κατ' αρχάς μεταξύ τους ως προς τη δόμηση του κυρίου θέματος. Το κύριο θέμα της εκθέσεως στο *Κουιντέτο* οργανώνεται ως διμερής δομή, στο *Τρίο* ως τριμερής και στη *Σονάτα για βιολί και πιάνο* ως προτασιακή μικροδομή. Το πρώτο κοινό χαρακτηριστικό και των τριών έργων είναι ότι η έναρξή τους μικροδομικά έχει χαρακτηριστικά περιόδου. Η αρχική ιδέα του *Κουιντέτου* και του *Τρίο* δομείται υπό μορφή περιόδου, όπως και η αργή εισαγωγή της *Σονάτας για βιολί και πιάνο*. Επίσης, στα δύο τελευταία έργα, η συνοδεία της αρχικής ιδέας πραγματοποιείται από το πιάνο με κινήσεις που βασίζονται στον αρπισμό των αρμονικών συγχορδιών, ενώ στο *Κουιντέτο* ο Schumann χρησιμοποιεί συμπαγή ομοφωνική γραφή. Τέλος, παρατηρούμε ότι κατά τη διάρκεια των ετών η έκταση της αρχικής ιδέας μικραίνει όλο και περισσότερο. Το opus 44 είναι γραμμένο το 1842 και η αρχική του ιδέα διαρκεί οκτώ μέτρα, το opus 63, το οποίο είναι γραμμένο το 1847, έχει μια εξάμετρη αρχική ιδέα και το opus 121, που είναι γραμμένο το 1851, διαθέτει μια εναρκτήρια ιδέα που καλύπτει μόλις τέσσερα μέτρα.

Εξετάζοντας τα μεταβατικά τμήματα στην έκθεση των τριών μερών, παρατηρούμε ότι στο πρώτο και στο τρίτο κατά σειρά έργο, δηλαδή στα op. 44 και 121, αντίστοιχα, χρησιμοποιείται θεματικό υλικό από το κύριο θέμα: συγκεκριμένα, από το δεύτερο τμήμα του κυρίου θέματος στο *Κουιντέτο* και από την πτωτική διαδικασία στη *Σονάτα για βιολί και πιάνο*. Αντίθετα, ο Schumann επιλέγει να κάνει χρήση νέου θεματικού υλικού στο τμήμα της μετάβασης του *Τρίο*. Ένα ακόμα χαρακτηριστικό είναι ότι στο *Κουιντέτο* η περιοχή της μετάβασης οδηγείται σε μία μισή πτώση στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, την Σι-ύφεση-μείζονα. Αντιθέτως, τα άλλα δύο έργα φτάνουν στο τέλος της μεταβατικής τους περιοχής με μία αποφυγή πτώσης στην σχετική μείζονα τονικότητα, την Φα-μείζονα.

Για την θεματική κατασκευή της δευτερεύουσας περιοχής, ο συνθέτης επέλεξε να χρησιμοποιήσει νέο θεματικό υλικό και στα τρία έργα, το οποίο στα op. 44 και op. 63 παρουσιάζεται από το πιάνο, ενώ στο op. 121 δεσπόζον όργανο είναι το βιολί. Εξετάζοντας την πλάγια περιοχή των δύο πρώτων έργων, παρατηρούμε ότι και στις δύο περιπτώσεις υπάρχει νέο θεματικό υλικό, το

οποίο μετά την παρουσίασή του από το πιάνο περνά και στα έγχορδα όργανα, τα οποία με τη σειρά τους εμφανίζουν το νέο αυτό θεματικό υλικό είτε σε μορφή ερώτησης – απάντησης, είτε όχι. Το τρίτο έργο ξεκινάει την πλάγια περιοχή με τη χρήση ενός νέου μορφώματος, το οποίο με αλυσιδωτό τρόπο παραλλάσσεται και καταλήγει στην επανεμφάνιση θεματικού υλικού από το κύριο θέμα. Από αρμονικής πλευράς, το op. 121 είναι αρμονικά ασταθές, χάνει τον προσανατολισμό του, αλλά τελικά καταλήγει στην επικυρωτική πτώση της δευτερεύουσας περιοχής, δηλαδή σε μία τέλεια πτώση στην σχετική της αρχικής τονικότητας, τη Φα-μείζονα. Στην περίπτωση του *Κουιντέτου*, γίνονται επαναλαμβανόμενες προσπάθειες για την έλευση της πτώσης, μέχρι που αυτή πραγματοποιείται στην δεσπόζουσα της αρχικής, την Σι-ύφεση-μείζονα. Αντιθέτως στο *Τρίο*, παρ' ότι γίνεται τρεις φορές προσπάθεια για κατάληξη στην επικυρωτική πτώση της πλάγιας περιοχής, το μόνο που επιτυγχάνεται τελικά είναι να υπονομευθεί η πτωτική διαδικασία, με την εμφάνιση της συγχορδίας της τονικής στον ασθενή δεύτερο χρόνο του μέτρου.

Όσον αφορά στην καταληκτική περιοχή, και στα τρία υπό εξέταση εναρκτήρια μέρη το θεματικό υλικό αντλείται από το κύριο θέμα της έκθεσης (από την αρχική ιδέα στη *Σονάτα για βιολί και πιάνο* και από την καταληκτική περιοχή του κυρίου θέματος στο *Κουιντέτο*) ή από την πρώτη φράση της αργής εισαγωγής (στο *Τρίο*). Επιπλέον, ένα ακόμα κοινό χαρακτηριστικό και των τριών έργων είναι ότι σε όλα ακολουθεί επανάληψη της έκθεσης. Για τον σκοπό αυτό, ο συνθέτης έχει προσθέσει συνδυαστικά περάσματα. Συγκεκριμένα, στο πρώτο έργο, μετά την έλευση της τονικής της Σι-ύφεση-μείζονος, προστίθενται δύο μέτρα με κατιούσα κίνηση του αρπισμού της συγχορδίας, η οποία μετατρέπεται σε ενεργή δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας και έτσι μας προετοιμάζει για την επανάληψη της εκθέσεως.⁴⁹ Στο τρίτο έργο, ο Schumann ακολουθεί μία παρόμοια διαδικασία, εφαρμόζοντας την κατιούσα κίνηση του αρπισμού μιας συγχορδίας, αλλά αντί της τονικής της Φα-μείζονος χρησιμοποιεί την ίδια συγχορδία ως αυξημένη προκειμένου να οδηγηθεί στην επανάληψη της εκθέσεως. Στο δεύτερο έργο, λόγω της υπονόμησης της πτωτικής διαδικασίας στο τέλος της δευτερεύουσας περιοχής, στα τελευταία μέτρα της έκθεσης ο συνθέτης επαναφέρει την αρχική ιδέα του κυρίου θέματος ρευστοποιώντας την

⁴⁹ Πρβλ. Φιτσιώρης, ό.π., σ. 278-279.

για επτά μέτρα και κατόπιν, με την συγχορδία της δεσπόζουσας, οδηγείται στην επανάληψη ολόκληρης της ενότητας της εκθέσεως. Στο *Κουιντέτο*, το εναρκτήριο θέμα επανέρχεται στο τέλος της έκθεσης, όπως και στην *Σονάτα για βιολί και πιάνο*. Το φαινόμενο αυτό αυξάνει την αίσθηση της συνοχής μεταξύ των επιμέρους τμημάτων.⁵⁰

Εξετάζοντας την ενότητα της επεξεργασίας, παρατηρούμε ότι σε κανένα έργο του ο Schumann δεν ακολουθεί την συνήθη τριτομηματική οργάνωση της εν λόγω ενότητας, με προετοιμασία του πυρήνα, πυρήνα και συνδεδετικό πέρασμα προς την επανέκθεση.⁵¹ Αντ' αυτού, στο *Κουιντέτο* χρησιμοποιεί ένα τμήμα δώδεκα μέτρων ως προετοιμασία για την είσοδο του πυρήνα στην τονικότητα της λα-ύφεση-ελάσσονος, στην συνέχεια ακολουθεί το τμήμα του πυρήνα και η επανέκθεση εισάγεται χωρίς κάποια περαιτέρω προετοιμασία. Στο *Τρίο σε ρε-ελάσσονα* δεν υπάρχει προετοιμασία του πυρήνα αλλά, από την άλλη πλευρά, γίνεται χρήση ενός συνδεδετικού περάσματος, με θεματικό υλικό από την πλάγια περιοχή της εκθέσεως, για να οδηγηθούμε στην ενότητα της επανεκθέσεως. Στη *Σονάτα για βιολί και πιάνο*, η ενότητα της επεξεργασίας αποτελείται μόνο από το τμήμα του πυρήνα. Επίσης, παρατηρούμε ότι στα δύο πρώτα έργα το εν λόγω τμήμα θα μπορούσε να χωριστεί σε δύο μέρη: στο πρώτο λόγω του ότι μία διαδοχή γεγονότων επαναλαμβάνεται σε διαφορετικά τονικά συμφραζόμενα και στο δεύτερο έργο λόγω του ότι εισάγεται ένα νέο θέμα στη τονικότητα της σχετικής μείζονος. Από αρμονικής πλευράς, και στα τρία έργα είναι φανερό ότι ο συνθέτης κάνει εκτεταμένη χρήση αλυσίδων σε κύκλο πεμπτών αποσκοπώντας στην έλευση της εκάστοτε επιθυμητής τονικότητας. Όσον αφορά το θεματικό υλικό που χρησιμοποιεί για την κατασκευή της ενότητας αυτής, διαπιστώνουμε και στα τρία έργα αναφορές σε όλο το φάσμα της ενότητας της εκθέσεως, ενώ για τα op. 63 και op. 121, επιπλέον τη χρήση νέου θεματικού υλικού.

Η ενότητα της επανέκθεσης στο πρώτο μέρος του *Κουιντέτου* εμφανίζεται πλήρης και συμμετρική σε σχέση με την έκθεση, χωρίς αξιοσημείωτες διαφορές, ενώ δεν μπορεί να γίνει λόγος για ύπαρξη coda, παρά μόνο για μία διεύρυνση της κατακλείδας της επανέκθεσης. Στο *Τρίο σε ρε-ελάσσονα*, η επαναφορά του κυρίου

⁵⁰ Βλ. σχετικά: Joan Chissell, *The master musicians: Schumann*, J. M. Dent & Sons, London 1989, σ. 95.

⁵¹ Για το τριμερές πρότυπο διάρθρωσης της ενότητας της επεξεργασίας, βλ. Carlin, ό.π., σ. 141-159.

θέματος και της μετάβασης είναι αυτούσια, με μόνη διαφορά το ότι στο τέλος της περιοχής της μετάβασης ο συνθέτης προσθέτει ένα μέτρο, καθυστερώντας την είσοδο της πλάγιας περιοχής με την πραγματοποίηση της κατάλληλης αρμονικής προετοιμασίας για να εισέλθει η δευτερεύουσα περιοχή στην τονικότητα της ομώνυμης μείζονος της αρχικής τονικότητας. Εν συνεχεία δεν παρατηρείται κάποια διαφοροποίηση άξια λόγου, εκτός του ότι η εκπλήρωση του “βασικού κλεισίματος της συνολικής δομής” (“essential structural closure” ή ESC) πραγματοποιείται στην coda. Στη *Σονάτα για βιολί και πιάνο*, η έναρξη της αρχικής ιδέας επανεκτίθεται διατηρώντας αυτούσια την μελωδική της πορεία αλλά έχοντας διαφορετική αρμονική υποστήριξη. Μετά το τρίτο μέτρο, πάντως, η αρμονία, όπως και η μελωδική-ρυθμική πορεία, επανέρχεται αυτούσια όπως ήταν στα αντίστοιχα μέτρα της εκθέσεως. Το τελευταίο μέτρο του τμήματος της μετάβασης παραλλάσσεται σε μοτιβικό επίπεδο και αυτή την φορά αντί να οδηγήσει στην σχετική τονικότητα της αρχικής επιστρέφει στην αρχική τονικότητα. Από την πλάγια περιοχή και έπειτα είναι φανερό ότι δημιουργούνται διαφοροποιήσεις στην αρμονική εξέλιξη. Τέλος, στην περιοχή της coda εισάγεται μία νέα θεματική ιδέα και η εκπλήρωση της οριστικής τέλειας πτώσης του έργου, όπως και στο δεύτερο έργο, το *Τρίο σε ρε-ελάσσονα*, λαμβάνει χώρα μετά την επανεμφάνιση της αρχικής ιδέας του κυρίου θέματος και την μετέπειτα ρευστοποίησή του.

Τα γενικότερα συμπεράσματα που αντλούμε από την μελέτη των εναρκτήριων μερών των τριών επιλεγμένων έργων μουσικής δωματίου με πιάνο του Robert Schumann είναι ότι ακολουθούν όλα τον τριμερή δομικό τύπο σονάτας, καθώς σε κάθε περίπτωση πληρούνται οι προϋποθέσεις της επανεμφάνισης του πρώτου τμήματος του έργου, όπως συνηθιζόταν από τους συνθέτες στην ρομαντική εποχή.⁵² Κατά τη διάρκεια των χρόνων, παρατηρούμε επίσης ότι ο ρομαντικός συνθέτης καταλήγει στη χρήση θεματικών ιδεών που μεταξύ τους, σε ένα βαθύτερο επίπεδο, τείνουν να εξομοιωθούν. Ωστόσο, δεν θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι το πρώτο μέρος της *Σονάτας για βιολί και πιάνο αρ. 2* είναι αποκλειστικά μονοθεματικό, διότι σκιαγραφεί την κυριαρχία μιας συνεχούς μίξης των θεματικών στοιχείων, κάτι που είναι σύνηθες στις όψιμες μορφές σονάτας του Schumann.⁵³

⁵² Πρβλ. Ραπτάκης, ό.π., σ. 195.

⁵³ Βλ. περαιτέρω Roesner, ό.π., σ. 137.

Βιβλιογραφία

- William E. Caplin, *Classical form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, New York – Oxford 1998.
- Joan Chissell, *The master musicians: Schumann*, J. M. Dent & Sons, London 1989.
- John Daverio, *Robert Schumann. Herald of a new poetic age*, Oxford University Press, New York 1997.
- John Daverio – Eric Sams, λήμμα “Schumann, Robert”, στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians (second edition)*, Oxford University Press, New York 2001, vol. 22, σ. 760-816.
- John Gardner, “The chamber music”, στο: Alan Walker (επιμ.), *Robert Schumann. The man and his music*, Barrie and Jenkins, London 1972, σ. 200-240.
- James Hepokoski – Warren Darcy, *Elements of sonata theory: Norms, types, and deformations in the late-eighteenth-century sonata*, Oxford University Press, New York 2006.
- Michael Kennedy, *Λεξικό μουσικής της Οξφόρδης, τ. Γ’* (μτφρ. Μάρω Φιλίππου, Ηρώ Διαμαντούρου, Άννα Παντελούς· επιμ. Τάκης Καλογερόπουλος), Γιαλλελής, Αθήνα 1993.
- Margit L. McCorkle, *Robert Schumann: Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*, G. Henle Verlag, München 2003.
- Ulrich Michels, *Άτλας της μουσικής, τ. II, Ιστορικό μέρος: από το μπαρόκ έως σήμερα* (μτφρ. και επιμ. Ι.Ε.Μ.Α.), Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 1999.
- Linda Correll Roesner, “The chamber music”, στο: Beate Perrey (επιμ.), *The Cambridge companion to Schumann*, Cambridge University Press, New York 2007, σ. 123-147.
- Σόλων Ραπτάκης, “Η σονάτα για πιάνο στον πρώιμο ρομαντισμό: Συγκριτική μελέτη εναρκτήριων μερών από σονάτες για πιάνο της δεκαετίας του 1820”, *Πολυφωνία* 25, Κουλτούρα, Αθήνα 2014, σ. 160-196.
- Γιώργος Φιτσιώρης, *Εισαγωγή στη θεωρία και ανάλυση της τονικής μουσικής*, Νεφέλη, Αθήνα 2004.

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, “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.

Quintett

für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncello.

Clara Schumann, geb. Wieck zugeeignet.

Op. 44.

Componirt im Jahre 1842, gedruckt erschienen im Jahre 1843.

M
512
53420

3

Copy 4

9.1.18

Allegro brillante.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Pianoforte.

Allegro brillante. (♩ = 108.)

9

15

22

Musical score for measures 22-30. The score is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It features four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano staves (Right and Left Hand). The piano part includes a section labeled 'A' starting at measure 27. Dynamics include *p* (piano) and *pp* (pianissimo). Pedal markings are present at the end of measures 27 and 28.

31

Musical score for measures 31-38. The score continues with the same four-staff format. The piano part features a section with a *p* *espressivo* marking. Pedal markings are present at the end of measures 31 and 34.

39

Musical score for measures 39-46. The score continues with the same four-staff format. The piano part features a section with a *cresc.* (crescendo) marking. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). Pedal markings are present at the end of measures 39 and 42.

45

50

un poco ritard. a tempo

B

un poco ritard. a tempo

58

66

un poco ritard. - - - - a tempo

p *dimin.*
p *dimin.*
p *dimin.*
cresc. *dimin.*
 un poco ritard. - - - - a tempo
dolce

74

espressivo

p *espressivo*
p
p *mf*
mf
p

83

cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

113

1. 2.

sfz *sf*

118

sfz *cresc.*

sfz *dim.*

sfz *cresc.*

sfz *Leo.* *

128

sfz *sfz* *sfz*

sfz *dimin.*

134

Musical score for measures 134-139. The score consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano staves (Right and Left Hand). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The vocal parts feature a melodic line with a dynamic marking of *p* (piano). The piano accompaniment includes a right-hand part with a melodic line and a left-hand part with a bass line. A dynamic marking of *p non legato* is present in the piano part.

140

Musical score for measures 140-144. The score consists of four staves: two vocal staves and two piano staves. The key signature has two flats. The vocal parts feature a melodic line with a dynamic marking of *poco a poco cresc.* (poco a poco crescendo). The piano accompaniment includes a right-hand part with a melodic line and a left-hand part with a bass line. A dynamic marking of *poco a poco cresc.* is present in the piano part.

145

Musical score for measures 145-149. The score consists of four staves: two vocal staves and two piano staves. The key signature has two flats. The vocal parts feature a melodic line with a dynamic marking of *F* (forte). The piano accompaniment includes a right-hand part with a melodic line and a left-hand part with a bass line. A dynamic marking of *F* is present in the piano part. The score includes a fermata over the final measure and a double bar line.

150

Musical score for measures 150-154. It features four staves: three for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola) and one for the piano. The piano part has a complex texture with many sixteenth notes. Dynamics include *sf* and *Led.* (Crescendo).

155

Musical score for measures 155-159. It features four staves: three for a string quartet and one for the piano. The piano part continues with complex textures. Dynamics include *sf* and *Led.* (Crescendo). There are asterisks (*) marking specific notes in the piano part.

160

Musical score for measures 160-164. It features four staves: three for a string quartet and one for the piano. The piano part includes a section marked 'G' and 'tr' (trills). Dynamics include *sf* and *Led.* (Crescendo).

166

Musical score for measures 166-172. The score consists of four staves at the top and a grand staff below. The top staves contain melodic lines with accents and dynamic markings like *ff*. The grand staff shows a complex piano accompaniment with triplets and a *dimin.* marking.

173

Musical score for measures 173-176. The score consists of four staves at the top and a grand staff below. The top staves are mostly rests. The grand staff shows a piano accompaniment with a *p* dynamic and a *H* marking.

177

Musical score for measures 177-180. The score consists of four staves at the top and a grand staff below. The top staves contain sustained notes with a *p* dynamic. The grand staff shows a piano accompaniment with a *p* dynamic and asterisks marking specific notes.

181

Musical score for measures 181-185. It features four staves: three vocal staves (Soprano, Alto, Tenor) and one piano accompaniment staff. The vocal parts are marked with *p* (piano) and have long, sustained notes. The piano accompaniment consists of a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The bass line includes several chords marked with *Led.* and asterisks.

186

Musical score for measures 186-190. It features four staves: three vocal staves and one piano accompaniment staff. The vocal parts show a crescendo and are marked with *cresc.* The piano accompaniment has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The bass line includes several chords marked with *Led.* and asterisks. A first ending bracket labeled **I** is present over the piano accompaniment in the final measure.

191

Musical score for measures 191-195. It features four staves: three vocal staves and one piano accompaniment staff. The vocal parts have long, sustained notes. The piano accompaniment has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The bass line includes several chords marked with *Led.* and asterisks.

196

sf * Led. sf *

201

ritenuto - - -
molto cresc.
sf molto cresc.
molto cresc.
molto cresc.
molto cresc.
ritenuto - - -

sf * Led.

206

- - - - a tempo
- - - - a tempo

sf ff

215

Più tranquillo.

Musical score for measures 215-220. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked "Più tranquillo." The key signature has two flats (B-flat major). The vocal line is mostly rests, with some notes appearing in measures 219 and 220. The piano accompaniment features dynamic markings such as *fp* and *p*.

221

Musical score for measures 221-227. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is "Più tranquillo." The key signature has two flats. The vocal line includes dynamic markings such as *p cresc.* and *f*. The piano accompaniment includes *cresc.* markings and *sf* dynamics.

228

Musical score for measures 228-234. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is "Più tranquillo." The key signature has two flats. The piano accompaniment includes a *L* marking and *Led. * Led. ** markings.

237

Musical score for measures 237-244. The score is in B-flat major and 4/4 time. It features four staves: two for the vocal line (Soprano and Alto) and two for the piano accompaniment (Right and Left Hand). The vocal line begins with a melodic phrase marked *p espresso*. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand, marked *p*. There are two fermatas in the vocal line, one at the end of measure 238 and another at the end of measure 240. The piano part includes a *ped.* (pedal) marking at the start of measure 237 and another at the start of measure 240.

245

Musical score for measures 245-250. The score continues with the same four-staff format. The vocal line shows a crescendo leading to a fortissimo (*f*) dynamic. The piano accompaniment also features a crescendo and fortissimo dynamic. The piano part includes a *ped.* marking at the start of measure 245.

251

Musical score for measures 251-258. The score continues with the same four-staff format. The vocal line features a melodic phrase with a fermata at the end of measure 251. The piano accompaniment includes a *ped.* marking at the start of measure 251 and another at the end of measure 258.

257

un poco ritard. - - a tempo

Musical score for measures 257-264. It features four staves: three for vocal parts and one grand staff for piano accompaniment. The vocal parts have lyrics "un poco ritard." and "a tempo". Dynamics include *p*, *dim.*, and *mf espressivo*. The piano part is marked *p dolce* and includes a "M" section with a wavy line and a flower symbol.

265

Musical score for measures 265-271. It features four staves: three for vocal parts and one grand staff for piano accompaniment. Dynamics include *mf* and *espressivo*.

272

un poco ritard. - - - -

Musical score for measures 272-279. It features four staves: three for vocal parts and one grand staff for piano accompaniment. Dynamics include *p*, *cresc.*, and *dim.*. The text "un poco ritard. - - - -" is repeated above the vocal staves.

279

a tempo

espressivo

Musical score for measures 279-286. It consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano staves (Right and Left Hand). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'a tempo'. Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The word *espressivo* is written above the vocal lines.

Na tempo

p dolce

espressivo

mf

p

287

Musical score for measures 287-293. It consists of two piano staves (Right and Left Hand). The key signature has two flats. The tempo is 'a tempo'. The music features a steady accompaniment with chords and moving lines in both hands.

294

un poco ritard. - - - - -

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

p

un poco ritard. - - - - -

cresc.

Musical score for measures 294-301. It consists of two piano staves (Right and Left Hand). The key signature has two flats. The tempo is 'a tempo'. The music features a steady accompaniment with chords and moving lines in both hands. Dynamics include *cresc.* (crescendo) and *p* (piano). The instruction 'un poco ritard.' (un poco ritardando) is written above the staves.

301

a tempo *un poco ritard.* - - - *a tempo*

a tempo *un poco ritard.* - - - *a tempo*

dolce

309

con fuoco

cres.

315

322

Musical score for measures 322-327. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats. It consists of four staves: three for the vocal line and one grand staff for the piano accompaniment. The vocal line includes various rhythmic patterns and dynamics, with a 'P' (piano) marking in measure 325. The piano accompaniment features a steady bass line and chords in the right hand.

328

Musical score for measures 328-332. The score continues in 3/4 time with the same key signature. It consists of four staves: three for the vocal line and one grand staff for the piano accompaniment. The vocal line shows a more active melodic line with many eighth notes. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a steady bass line.

333

Musical score for measures 333-337. The score continues in 3/4 time with the same key signature. It consists of four staves: three for the vocal line and one grand staff for the piano accompaniment. The vocal line features a melodic line with eighth notes and a fermata in measure 337. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a steady bass line. A first ending bracket is present in measure 337.

Erstes Trio

Opus 63

Komponiert im Jahre 1847, gedruckt erschienen im Jahre 1848

I

Robert Schumann (1810-1856)

Mit Energie und Leidenschaft.

Violine

Violoncello

Klavier

Mit Energie und Leidenschaft (M.M. ♩ = 104)

The musical score is arranged in three systems, each with three staves: Violin (top), Cello (middle), and Piano (bottom). The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is common time (C). The score begins with a piano (*p*) dynamic. The Piano part features a prominent triplet pattern in the right hand and a steady accompaniment in the left hand. The Violin and Cello parts have more melodic lines. The score includes various dynamics such as *sf* (sforzando) and *fp* (fortissimo piano). A section marked 'A' begins at measure 6. The page number '2' is visible at the start of the first system.

4
8

fp fp

fp fp

fp fp

This system contains measures 4 through 8. It features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes. The piano part includes a prominent bass line with chords. Dynamics include *fp* (fortissimo piano) in the vocal line and piano accompaniment.

10b

This system contains measures 10b through 12. The vocal line continues with a melodic line, and the piano accompaniment maintains its rhythmic pattern. The piano part features a complex bass line with chords and a melodic line in the right hand.

13

13

f f f f

13

f f

This system contains measures 13 and 14. The vocal line has a melodic line, and the piano accompaniment features a complex bass line with chords. Dynamics include *f* (forte) in the vocal line and piano accompaniment. The system ends with a *Ped.* (pedal) marking.

15

B

* * * * *

15

* * * * *

This system contains measures 15 and 16. The vocal line has a melodic line, and the piano accompaniment features a complex bass line with chords. Dynamics include *f* (forte) in the vocal line and piano accompaniment. The system ends with a *Ped.* (pedal) marking.

19

Musical score for measures 19-22. The system consists of four staves: two for the vocal line (soprano and alto) and two for the piano accompaniment (treble and bass clefs). The vocal line features a melodic line with some rests and dynamic markings of *sf*. The piano accompaniment is characterized by dense, rhythmic chords and arpeggiated patterns. Dynamic markings include *sf* and *sfz*. There are asterisks in the bass staff at measures 19 and 21.

23

Musical score for measures 23-26. The system consists of four staves. The vocal line includes dynamic markings *dim.*, *sf*, *p*, and *sf*, along with the instruction "un poco ritard." and a fermata. The piano accompaniment features a variety of textures, including chords and arpeggios, with dynamic markings *dim.*, *sf*, *p*, and *sfz*. A common time signature "C" is present above the piano staff. There are asterisks in the bass staff at measures 24 and 26.

27

Musical score for measures 27-29. The system consists of four staves. The vocal line is marked "tempo" and *p*. The piano accompaniment is marked "tempo" and features a complex, rhythmic pattern of chords and arpeggios. The texture is dense and active.

30

Musical score for measures 30-32. The system consists of four staves. The vocal line continues with melodic lines and dynamic markings. The piano accompaniment features a complex, rhythmic pattern of chords and arpeggios, marked with *p*. There are accents in the bass staff at measures 31 and 32.

33

Musical score for measures 33-36. The score is in 2/4 time and consists of four staves: two for the vocal line (soprano and bass) and two for the piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#). The vocal line features a melodic line with some grace notes and a dynamic marking of *sf*. The piano accompaniment includes a complex texture with many sixteenth notes and chords, including a prominent D chord in measure 35. A *sf* marking is present in the bass line of measure 36, along with a small asterisk symbol.

37

Musical score for measures 37-40. The score continues with the same four-staff format. The vocal line shows a dynamic shift from *sf* to *p* and includes the instruction "poco a poco ritardando". The piano accompaniment features a similar texture with a *p* dynamic marking and "poco a poco ritardando" instruction. A *sf* marking is present in the bass line of measure 38, along with a small asterisk symbol.

41

Musical score for measures 41-43. The score continues with the same four-staff format. The vocal line includes the instruction "a tempo" and a *cresc.* marking. The piano accompaniment also includes "a tempo" and *cresc.* markings. A *sf* marking is present in the bass line of measure 41.

44

Musical score for measures 44-47. The score continues with the same four-staff format. The vocal line features a melodic line with a *sf* marking. The piano accompaniment includes a complex texture with many sixteenth notes and chords, with a *f* dynamic marking in the bass line of measure 44.

46

Musical score for measures 46-47. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a dynamic marking of *sf* and features a first ending bracket labeled "1." in measure 47. The piano accompaniment consists of a treble and bass clef part, with a dynamic marking of *sf* in measure 47.

48bis

Musical score for measures 48bis-49. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a dynamic marking of *dimin.* in measure 49. The piano accompaniment has a dynamic marking of *dimin.* in measure 48bis.

50bis

Musical score for measures 50bis-51. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a dynamic marking of *p* in measure 51. The piano accompaniment has a dynamic marking of *p* in measure 50bis.

52bis

Musical score for measures 52bis-53. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a dynamic marking of *fp* in measure 53. The piano accompaniment has a dynamic marking of *fp* in measure 52bis.

47

Musical score for measures 47-48. The system consists of four staves: two for the vocal line (soprano and alto) and two for the piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 47 features a vocal line with a slur and a piano accompaniment with a complex rhythmic pattern. Measure 48 continues the vocal line with a slur and the piano accompaniment with a similar rhythmic pattern. Dynamics include *sf* (sforzando) and *f* (forte).

49

Musical score for measures 49-51. The system consists of four staves: two for the vocal line and two for the piano accompaniment. Measure 49 shows the vocal line with a slur and the piano accompaniment with a complex rhythmic pattern. Measure 50 continues the vocal line with a slur and the piano accompaniment with a similar rhythmic pattern. Measure 51 features a vocal line with a slur and the piano accompaniment with a complex rhythmic pattern. Dynamics include *sf* (sforzando) and *f* (forte).

52

Musical score for measures 52-55. The system consists of four staves: two for the vocal line and two for the piano accompaniment. Measure 52 shows the vocal line with a slur and the piano accompaniment with a complex rhythmic pattern. Measure 53 continues the vocal line with a slur and the piano accompaniment with a similar rhythmic pattern. Measure 54 features a vocal line with a slur and the piano accompaniment with a complex rhythmic pattern. Measure 55 shows the vocal line with a slur and the piano accompaniment with a complex rhythmic pattern. Dynamics include *dim.* (diminuendo), *p* (piano), *sf* (sforzando), and *Ad.* (Ad libitum).

56

Musical score for measures 56-58. The system consists of four staves: two for the vocal line and two for the piano accompaniment. Measure 56 shows the vocal line with a slur and the piano accompaniment with a complex rhythmic pattern. Measure 57 continues the vocal line with a slur and the piano accompaniment with a similar rhythmic pattern. Measure 58 features a vocal line with a slur and the piano accompaniment with a complex rhythmic pattern. Dynamics include *cresc.* (crescendo), *p* (piano), *f* (forte), and *p* (piano).

59

59

p G

This system contains measures 59, 60, and 61. It features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with a complex, rhythmic texture. A dynamic marking of *p* (piano) is present, along with a chord symbol 'G' above the piano part.

62

62

This system contains measures 62, 63, and 64. The musical notation continues with the vocal and piano parts, maintaining the complex rhythmic patterns.

65

poco ritardando *a tempo* *p* H

poco ritardando *a tempo* *p* *Leo.* *

This system contains measures 65, 66, 67, and 68. It includes tempo markings: *poco ritardando* and *a tempo*. A dynamic marking of *p* is present. A chord symbol 'H' is shown above the piano part. There are also markings for *Leo.* and an asterisk (*) below the piano part.

68

68

This system contains measures 68, 69, and 70. The musical notation continues with the vocal and piano parts.

71

Musical score for measures 71-73. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a melodic line with a fermata over the final note. The piano accompaniment has a complex texture with many sixteenth notes and chords. Dynamics include *sf* and *f*.

74

Musical score for measures 74-76. Similar to the previous system, it shows a vocal line and piano accompaniment. The piano part has a more rhythmic pattern. Dynamics include *p* and *sf*. A "Led." marking is present at the end of the system.

77

Musical score for measures 77-79. This system is dominated by the piano accompaniment, which consists of dense chords and sixteenth-note patterns. Dynamics are consistently *sf*. A flower-like symbol is placed below the first measure.

80

Musical score for measures 80-82. The vocal line is present but mostly rests. The piano accompaniment continues with a similar texture to the previous system. Dynamics include *sf*, *dim.*, *p*, and *pp*. The word "ritardando" is written above the vocal line.

84

Tempo I., nur ruhiger

Am Steg bis zum Zeichen Φ

ppp

Tempo I., nur ruhiger

ppp

Verschiebung bis zum Zeichen Φ

87

Am Steg bis zum Zeichen Φ

ppp

90

poco marcato

K

93

96

Musical score for measures 96-98. The system consists of four staves: two vocal staves (soprano and alto) and two piano staves (treble and bass). The vocal parts feature long, flowing lines with slurs. The piano accompaniment is characterized by dense, rhythmic patterns of chords and eighth notes.

99

Musical score for measures 99-101. The system consists of four staves. The piano part includes a section marked 'L' (Lento) with a hairpin crescendo. There are several 'Led.' (Ledero) markings with asterisks in the piano part, indicating specific rhythmic or articulation points.

102

Musical score for measures 102-103. The system consists of four staves. The piano part features a section marked 'cresc.' (crescendo) and 'f' (forte). There are 'Led.' markings with asterisks in the piano part.

104

Musical score for measures 104-105. The system consists of four staves. The piano part includes a section marked 'M' (Moderato) with a hairpin crescendo and 'f' (forte). There are 'Led.' markings with asterisks in the piano part.

107

Musical score for measures 107-110. The score is in 2/4 time and features a piano accompaniment with a dense, rhythmic texture of chords and a vocal line. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. The vocal line is marked with *sf* (sforzando) and includes a triplet of eighth notes in measure 107. A *cresc.* (crescendo) marking is placed below the piano part in measure 108.

110

Musical score for measures 110-113. The piano accompaniment continues with a consistent rhythmic pattern. The vocal line is marked *sempre f* (sempre forte) and features a melodic line with some grace notes. The piano part maintains its dense harmonic texture.

113

Musical score for measures 113-116. The piano accompaniment continues with a consistent rhythmic pattern. The vocal line is marked *sf* (sforzando) and features a melodic line with some grace notes. The piano part maintains its dense harmonic texture.

116

Musical score for measures 116-119. The piano accompaniment continues with a consistent rhythmic pattern. The vocal line is marked *sf* (sforzando) and features a melodic line with some grace notes. The piano part maintains its dense harmonic texture.

118

sfz *p* *cresc.* *cresc.*

N *sfz* *p* *3* *3* *Led.* *

121

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

Led. *

124

dim. *ritardando* *pp a tempo* *pp* *marcato*

dim. *ritardando* *a tempo* *pp sempre legatissimo*

128

131

Musical score for measures 131-133. The system consists of four staves: two for the vocal line (soprano and alto) and two for the piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The vocal line features a melodic line with a long slur over measures 131-133. The piano accompaniment has a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and chords in the left hand.

134

Musical score for measures 134-136. The system consists of four staves. The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment features a more complex rhythmic pattern with many sixteenth notes in the right hand. A dynamic marking 'P' (piano) is present above the piano staff in measure 135.

137

Musical score for measures 137-138. The system consists of four staves. The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes in the right hand. Dynamic markings 'f' (forte) are present in measures 137 and 138.

139

Musical score for measures 139-141. The system consists of four staves. The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes in the right hand. A dynamic marking 'p' (piano) is present in measure 141.

141

141

p *cresc.* *p*

p *cresc.* *p*

3 *3*

Led. *

144

144

cresc. *f* *sf*

cresc. *f*

cresc. *f*

Led. *

147

147

sf

sf

Led. *

150

150

sf *sf* *p*

sf *sf* *p*

sf *sf* *sf*

Led. *

153

musical score for measures 153-155. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a rhythmic pattern of eighth notes. The vocal line consists of a melodic phrase. The dynamic marking *molto cresc.* is present in all parts.

156

musical score for measures 156-158. The score continues with the vocal line and piano accompaniment. The piano part features a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes. The dynamic marking *f sf* is used in the piano part.

159

musical score for measures 159-161. The score includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part has a rhythmic pattern of eighth notes. The dynamic marking *sf* is used in the piano part. The tempo marking *poco ritardando* is present in both parts. There are some performance markings like *Ed.* and *** in the piano part.

162

musical score for measures 162-164. The score includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part has a rhythmic pattern of eighth notes. The dynamic marking *f* is used in the piano part. The tempo marking *a tempo* is present in both parts.

164

Musical score for measures 164-165. The system includes a vocal line with a treble clef and a piano line with a grand staff. The vocal line features a melodic line with a dynamic marking of *p* at the start and *sf* later. The piano line has a complex accompaniment with a dynamic marking of *p* at the beginning.

166

Musical score for measures 166-167. The system includes a vocal line with a treble clef and a piano line with a grand staff. The vocal line has a dynamic marking of *sf*. The piano line features a complex accompaniment with a dynamic marking of *sf* at the beginning.

168

Musical score for measures 168-169. The system includes a vocal line with a treble clef and a piano line with a grand staff. The vocal line has a dynamic marking of *sf*. The piano line features a complex accompaniment with a dynamic marking of *sf* at the beginning.

170

Musical score for measures 170-171. The system includes a vocal line with a treble clef and a piano line with a grand staff. The vocal line has a dynamic marking of *fp*. The piano line features a complex accompaniment with a dynamic marking of *fp* at the beginning. A 'T' marking is present in the vocal line.

172

Musical score for measures 172-173. The system consists of four staves. The top two staves (treble and bass clef) contain vocal lines with *fp* dynamics. The bottom two staves (treble and bass clef) contain piano accompaniment with *fp* dynamics. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

174

Musical score for measures 174-175. The system consists of four staves. The top two staves (treble and bass clef) contain vocal lines. The bottom two staves (treble and bass clef) contain piano accompaniment. The piano part continues with a complex rhythmic pattern.

176

Musical score for measures 176-177. The system consists of four staves. The top two staves (treble and bass clef) contain vocal lines with *f* dynamics. The bottom two staves (treble and bass clef) contain piano accompaniment with *f* dynamics. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

178

Musical score for measures 178-181. The system consists of four staves. The top two staves (treble and bass clef) contain vocal lines with *f* dynamics. The bottom two staves (treble and bass clef) contain piano accompaniment with *f* dynamics. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and includes some markings like *ed.* and *ed.* at the bottom.

182

Musical score for measures 182-186. The system consists of four staves: two vocal staves (soprano and bass) and two piano staves (treble and bass). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a complex piano accompaniment with many chords and arpeggios. Dynamics include *sf* (sforzando) and *dim.* (diminuendo). There are asterisks (*) and a *ped.* (pedal) marking under the piano staves.

187

Musical score for measures 187-190. The system consists of four staves: two vocal staves and two piano staves. The key signature changes to two sharps (F# and C#). The tempo marking is *un poco ritardando*. Dynamics include *fp* (fortissimo piano) and *p* (piano). There is a *V* (ritardando) marking above the piano staves. The piano accompaniment features a prominent melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. There are asterisks (*) and *ped.* markings under the piano staves.

191

Musical score for measures 191-193. The system consists of four staves: two vocal staves and two piano staves. The key signature is two sharps. The tempo marking is *tempo*. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many chords and arpeggios. Dynamics include *fp* and *p*.

194

Musical score for measures 194-196. The system consists of four staves: two vocal staves and two piano staves. The key signature is two sharps. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many chords and arpeggios. Dynamics include *p* (piano).

197

Musical score for measures 197-200. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and a 'W' marking above a specific chord. Dynamics include 'p' and 'f'.

201

Musical score for measures 201-205. The tempo marking "poco a poco ritardando" is present. The piano part has a "p" dynamic marking and includes a "W" marking.

206

Musical score for measures 206-207. The tempo marking "a tempo" is present. The piano part includes a "cresc." marking and a "p" dynamic marking.

208

Musical score for measures 208-211. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and a "f" dynamic marking.

210

Musical score for measures 210-211. The system includes a vocal line (top), a bass line (middle), and a piano accompaniment (bottom). The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamics include *sf* and *sp*.

212

Musical score for measures 212-214. The system includes a vocal line (top), a bass line (middle), and a piano accompaniment (bottom). The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamics include *p*, *cresc.*, and *f*. There are also markings for *ped.* and a flower-like symbol.

215

Musical score for measures 215-217. The system includes a vocal line (top), a bass line (middle), and a piano accompaniment (bottom). The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamics include *cresc.*, *f*, and *p*. There are also markings for *ped.* and a flower-like symbol.

218

Musical score for measures 218-219. The system includes a vocal line (top), a bass line (middle), and a piano accompaniment (bottom). The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamics include *sf*.

220

Musical score for measures 220-221. The system consists of four staves. The top two staves are for a vocal line, and the bottom two are for a piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and slurs. Dynamics include *ff* and *f*. There are *Leg.* markings and asterisks in the piano part.

222

Musical score for measures 222-223. The system consists of four staves. The piano part continues with its complex rhythmic pattern. Dynamics include *f* and *sf*. There are *Leg.* markings and asterisks in the piano part.

224

Musical score for measures 224-225. The system consists of four staves. The piano part continues with its complex rhythmic pattern. Dynamics include *f* and *sf*. There are *Leg.* markings and asterisks in the piano part.

226

Musical score for measures 226-227. The system consists of four staves. The piano part continues with its complex rhythmic pattern. Dynamics include *f* and *sf*. There are *Leg.* markings and asterisks in the piano part.

228

ritard. -
dimin. -
Z
dimin. -
ritard. -
Led. * Led.

230

Etwas langsamer
p
pp
Etwas langsamer
p
pp
*

233

a tempo
f
a tempo
f
Led. * Led. * Led.

236

Schneller
ritard. a tempo
Schneller
ritard. a tempo
Led. *

SONATE II.

Ferdinand David zugeeignet.

(Componirt 1831.)

I.

Ziemlich langsam. (Poco lento.) ♩ = 46.

Robert Schumann, Op. 121.

Kurz und energisch. (Preciso ed energico.)

Violino.

Piano.

24

Musical score for measures 24-28. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several dynamic markings including *sf* and *led.* (likely *leg.*). Asterisks are placed below some notes in the piano part.

29

Musical score for measures 29-33. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part continues with intricate rhythmic patterns. Dynamic markings include *sf* and *led.*. Asterisks are present below notes in the piano part.

34

Musical score for measures 34-38. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a driving eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *sf* and *led.*. Asterisks are present below notes in the piano part.

39

Musical score for measures 39-42. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. A section marked 'A' begins in measure 40. The piano part has a more active texture. Dynamic markings include *f* and *led.*. Asterisks are present below notes in the piano part.

43

Musical score for measures 43-47. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *f*, *sf*, and *p*. Asterisks are present below notes in the piano part.

48

Musical score for measures 48-51. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a dynamic marking of *sf* and ends with *f*. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamic markings include *f*, *sf*, and *p*. There are also markings for *rit.* and asterisks indicating specific notes.

52

Musical score for measures 52-57. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has dynamic markings *p*, *f*, *p*, and *a tempo*. The piano accompaniment has dynamic markings *p*, *f*, *p*, and *p*. It includes tempo markings *poco ritard.* and *a tempo*, and a section marked **B** *a tempo*. There are also markings for *rit.* and asterisks.

58

Musical score for measures 58-62. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has dynamic markings *p* and *f*. The piano accompaniment has dynamic markings *p* and *f*. It includes markings for *rit.* and asterisks.

63

Musical score for measures 63-68. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has dynamic markings *p* and *p*. The piano accompaniment has dynamic markings *p* and *p*. It includes markings for *rit.* and asterisks.

69

Musical score for measures 69-72. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has dynamic markings *p* and *p*. The piano accompaniment has dynamic markings *p* and *p*. It includes a marking for *con rit.* and asterisks.

con rit.

74

Musical score for measures 74-78. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The music is in a minor key with a 3/4 time signature. Measure 74 features a melodic line in the treble staff with a forte piano (*fp*) dynamic. The grand staff provides harmonic support with chords and moving lines. The piece concludes with a final *fp* dynamic marking.

79

Musical score for measures 79-83. The system consists of three staves. Measure 79 begins with a forte piano (*fp*) dynamic. A *cresc.* (crescendo) marking is placed above the treble staff in measure 80 and below the bass staff in measure 81. The music features intricate melodic patterns and dense chordal textures. The system ends with a *cresc.* marking.

84

Musical score for measures 84-87. The system consists of three staves. Both the treble and bass staves of the grand staff begin with a *cresc.* (crescendo) marking. The music is characterized by rapid, flowing melodic lines in the treble staff and a more rhythmic bass line. The system concludes with a downward-pointing hairpin.

88

Musical score for measures 88-91. The system consists of three staves. Measure 88 starts with a forte (*f*) dynamic. The treble staff contains a series of sixteenth-note runs. The bass staff features a steady, rhythmic accompaniment. A *con Ped.* (con pedale) marking is present in measure 91. The system ends with a downward-pointing hairpin.

92

Musical score for measures 92-96. The system consists of three staves. Measure 92 begins with a sforzando (*sf*) dynamic. The music features a series of chords marked *ten.* (tenuto) in both the treble and bass staves, with a forte (*ff*) dynamic. A first ending bracket spans measures 94-95, and a second ending bracket spans measures 95-96. The piece concludes with a forte piano (*fp*) dynamic marking.

97

Musical score for measures 97-102. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has one flat (B-flat). Measure 97 starts with a piano (*p*) dynamic and a sharp sign (#) above the first note. Measure 98 has a pianissimo (*pp*) dynamic. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some slurs and ties.

103

Musical score for measures 103-106. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff below. The key signature has one flat. Measure 103 begins with a piano (*p*) dynamic. The music continues with rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, including slurs and ties.

107

Musical score for measures 107-110. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff below. The key signature has one flat. Measure 107 starts with a piano (*p*) dynamic. Measures 108 and 109 feature a forte-piano (*fp*) dynamic. Measure 110 includes a *ped.* (pedal) marking and an asterisk (*). The music is characterized by dense sixteenth-note passages in the right hand and block chords in the left hand.

111

Musical score for measures 111-114. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff below. The key signature has one flat. Measure 111 begins with a piano (*p*) dynamic. Measures 112 and 113 feature a forte-piano (*fp*) dynamic. Measure 114 includes a *sf* (sforzando) dynamic and a *ped.* marking. Asterisks (*) are placed below the grand staff in measures 113 and 114.

115

Musical score for measures 115-118. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff below. The key signature has one flat. Measure 115 starts with a piano (*p*) dynamic. Measures 116 and 117 feature a *cresc.* (crescendo) dynamic. Measure 118 includes a *ped.* marking. The music features flowing sixteenth-note passages in both hands.

119

D

Musical score for measures 119-123. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and chords. Dynamic markings include 'Ped.' and 'sf'.

124

Musical score for measures 124-128. The piano accompaniment continues with dense textures. Dynamic markings include 'Ped.', 'f', and 'm.s.'.

129

Musical score for measures 129-133. The piano part shows dynamic contrast with markings like 'fp' and 'pfp'. 'Ped.' markings are present.

134

Musical score for measures 134-138. The piano accompaniment features a 'cresc.' (crescendo) marking. 'Ped.' markings are used throughout.

139

E

Musical score for measures 139-143. The piano part features a 'cresc.' (crescendo) marking. 'Ped.' markings are used throughout.

143

Musical score for measures 143-146. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with many sixteenth notes and chords. There are dynamic markings such as *mf* and *f*. The key signature has one flat. There are asterisks and the word "Led." at the end of the system.

147

Musical score for measures 147-149. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with many sixteenth notes and chords. There are dynamic markings such as *mf* and *f*. The key signature has one flat. There are asterisks and the word "Led." at the end of the system.

150

Musical score for measures 150-152. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with many sixteenth notes and chords. There are dynamic markings such as *mf* and *f*. The key signature has one flat. There are asterisks and the word "Led." at the end of the system.

153

Musical score for measures 153-156. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with many sixteenth notes and chords. There are dynamic markings such as *pp* and *p*. The key signature has one flat. There are asterisks and the word "Led." at the end of the system.

157

Musical score for measures 157-160. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with many sixteenth notes and chords. The key signature has one flat.

160

Musical score for measures 160-162. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. Measure 160 features a melodic line in the treble staff and a rhythmic accompaniment in the grand staff. Measure 161 continues the melodic and accompanimental patterns. Measure 162 concludes the system with a final chord in the grand staff.

163

Musical score for measures 163-166. The system consists of three staves. Measures 163 and 164 include the instruction *cresc.* in both the treble and bass staves of the grand staff. The music continues with melodic and accompanimental lines. Measure 165 shows a continuation of the accompaniment. Measure 166 ends the system with a final chord in the grand staff.

167

Musical score for measures 167-169. The system consists of three staves. Measures 167 and 168 continue the melodic and accompanimental patterns. Measure 169 concludes the system with a final chord in the grand staff.

170

Musical score for measures 170-173. The system consists of three staves. A large letter 'G' is placed above the grand staff in measure 170, indicating a key signature change to G major or F# minor. The music continues with melodic and accompanimental lines. Measure 173 ends the system with a final chord in the grand staff.

174

Musical score for measures 174-177. The system consists of three staves. Measures 174 and 175 include the instruction *cresc.* in both the treble and bass staves. Measure 176 includes the instruction *f* (forte) in the bass staff. Measure 177 concludes the system with a final chord in the grand staff, marked with a fermata and a star symbol (*). The word *ped.* (pedal) is written below the grand staff in measure 177.

178

Musical score for measures 178-182. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with many sixteenth notes and chords. Dynamic markings include *f* and *sf*. There are several asterisks (*) and the word *led.* (likely *legato*) placed below the piano part.

183

Musical score for measures 183-186. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part continues with complex textures. Dynamic markings include *sf* and *dim.*. There are several asterisks (*) and the word *led.* placed below the piano part.

187

Musical score for measures 187-190. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with many sixteenth notes and chords. Dynamic markings include *cresc.*. There are several asterisks (*) and the word *led.* placed below the piano part.

191

Musical score for measures 191-194. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with many sixteenth notes and chords. Dynamic markings include *f*. There are several asterisks (*) and the word *led.* placed below the piano part.

195

Musical score for measures 195-198. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with many sixteenth notes and chords. Dynamic markings include *sf*. There are several asterisks (*) and the word *led.* placed below the piano part.

200

Musical score for measures 200-203. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. Dynamic markings include *sf* and *Led.* Asterisks are placed below the piano part.

204

Musical score for measures 204-207. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part continues with complex rhythmic patterns. Dynamic markings include *sf* and *Led.* Asterisks are placed below the piano part.

208

Musical score for measures 208-212. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a section marked "I" and includes dynamic markings like *f* and *sf*. Asterisks are placed below the piano part.

213

Musical score for measures 213-216. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a section marked "p" and includes dynamic markings like *sf* and *f*. Asterisks are placed below the piano part.

217

Musical score for measures 217-220. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a section marked "p" and includes dynamic markings like *f* and *sf*. Asterisks are placed below the piano part.

222

poco ritard. *a tempo* *p*
poco ritard. *a tempo* *pp* **K**

226

230

235

239

243

Musical score for measures 243-246. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#). The vocal line begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and a more active right hand with eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *fp* (fortissimo piano) at the end of measure 243 and the beginning of measure 246.

247

Musical score for measures 247-250. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two sharps. The vocal line starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The piano accompaniment has a bass line with eighth notes and a right hand with sixteenth-note patterns. Dynamic markings include *fp* (fortissimo piano) at the start of measure 247 and *cresc.* (crescendo) in measures 248 and 249. A fermata is placed over the final note of the vocal line in measure 250.

251

Musical score for measures 251-253. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two sharps. The vocal line begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The piano accompaniment features a bass line with eighth notes and a right hand with sixteenth-note patterns. Dynamic markings include *p* (piano) at the start of measure 251 and *cresc.* (crescendo) in measures 252 and 253. A fermata is placed over the final note of the vocal line in measure 253.

254

Musical score for measures 254-256. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has one flat (Bb). The vocal line begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The piano accompaniment features a bass line with eighth notes and a right hand with sixteenth-note patterns. Dynamic markings include *p* (piano) at the start of measure 254 and *cresc.* (crescendo) in measures 255 and 256. A fermata is placed over the final note of the vocal line in measure 256.

257

Musical score for measures 257-260. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has one flat. The vocal line begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The piano accompaniment features a bass line with eighth notes and a right hand with sixteenth-note patterns. Dynamic markings include *con. led.* (concedendo) at the start of measure 257. A fermata is placed over the final note of the vocal line in measure 260.

261

ten. ten.
ff ten. ten.
ff

266

M
sf f
p cresc. f

270

273

276

f f
f V V

Schneller. (Più mosso.)

279

Musical score for measures 279-281. The system consists of three staves: a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). Measure 279 features a vocal line with a slur and a piano accompaniment with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *sf* and *f*. Measure 280 continues the piano accompaniment with a *sf* marking. Measure 281 shows the vocal line with a slur and a piano accompaniment with a *f* marking.

282

Musical score for measures 282-284. The system consists of three staves. Measure 282 features a vocal line with a slur and a piano accompaniment with a complex rhythmic pattern. Dynamic markings include *sf* and *f*. Measure 283 continues the piano accompaniment with a *f* marking. Measure 284 shows the vocal line with a slur and a piano accompaniment with a *f* marking.

285

Musical score for measures 285-287. The system consists of three staves. Measure 285 features a vocal line with a slur and a piano accompaniment with a complex rhythmic pattern. Dynamic markings include *sfp* and *p*. Measure 286 continues the piano accompaniment with a *p* marking. Measure 287 shows the vocal line with a slur and a piano accompaniment with a *p* marking.

288

Musical score for measures 288-290. The system consists of three staves. Measure 288 features a vocal line with a slur and a piano accompaniment with a complex rhythmic pattern. Dynamic markings include *p*. Measure 289 continues the piano accompaniment with a *p* marking. Measure 290 shows the vocal line with a slur and a piano accompaniment with a *p* marking.

291

Musical score for measures 291-293. The system consists of three staves. Measure 291 features a vocal line with a slur and a piano accompaniment with a complex rhythmic pattern. Dynamic markings include *f*. Measure 292 continues the piano accompaniment with a *f* marking. Measure 293 shows the vocal line with a slur and a piano accompaniment with a *f* marking.